

MARC JIMENEZ

o que é estética?

COLEÇÃO ESTÉTICA

Filósofo e germanista, Marc Jimenez é professor da Universidade Paris I (Panthéon-Sorbonne).

Ensina estética na *Unité de Formation et de Recherche d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art*, onde é responsável pela formação de doutores e dirige o *Centre de Recherches en Esthétique*.

Membro da *Société Française d'Esthétique* e da comissão de redação da *Revue d'Esthétique*, é igualmente diretor da "Collection d'Esthétique" das Editions Klincksieck.

Participa de numerosos colóquios na França e no exterior e colabora regularmente em revistas de arte.

Veio ao Brasil em 1998, nos quadros do Acordo CAPES/COFECUB, para lecionar Estética no Curso de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS.

Empenhou-se então, pessoalmente, na escolha da EDITORA UNISINOS para a publicação da tradução brasileira da presente obra.

EDITORA UNISINOS

colecção
FOCUS

A **Coleção Focus** da EDITORA UNISINOS, composta por obras ensaísticas contemporâneas sobre Filosofia ou Ciências Humanas, coloca a serviço dos estudiosos um acervo bibliográfico reconhecido pela sua atualidade e padrão científico.

Sob a direção de *Marcelo Fernandes de Aquino*

Próximos lançamentos

Ensaio de filosofia política

Org. *Denis Kambouchner*
Trad. Fulvia Moretto

Filosofia dos direitos humanos

Heiner Bielefeldt
Trad. Dankwart Biersmuller

ISBN 85-7431-029-8



9788574310299

AGEXPI/GRÁFICA UNISINOS - 491/99

EDITORA UNISINOS

ESTÉTICA o que é estética?

MARC JIMENEZ

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
Pró-Reitoria Comunitária e de Extensão

Reitor

Pe. Aloysio Bohnen, SJ

Vice-Reitor

Pe. Pedro Gilberto Gomes, SJ

Pró-Reitor Comunitário e de Extensão
Vicente de Paulo Oliveira Sant'Anna

 EDITORA UNISINOS

Diretor

Carlos Alberto Gianotti

Conselho Editorial

Attico Inacio Chassot (Presidente)

Carlos Alberto Gianotti

Ione Maria Ghislene Bentz

Pe. José Ivo Follmann, SJ

Nestor Torelly Martins

MARC JIMENEZ

O QUE É ESTÉTICA?

Tradução de
Fulvia M. L. Moretto

Revisão técnica de
Alvaro L. M. Valls

EDITORA UNISINOS
COLEÇÃO FOCUS
3

© Editions Gallimard 1997
Título original: Qu'est-ce que l'esthétique?
1998 Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa, no Brasil, para Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos — Editora UNISINOS.

J61Q Jimenez, Marc
O que é estética? / Marc Jimenez; tradução Fulvia M. L. Moretto.
— São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999
413p. (Focus, 3)
ISBN 85-7431-029-8
CDU 7.01
1. Estética. 2. Arte-estética. 3. Estética-filosofia. 4. Arte-filosofia.
5. Sociologia-estética. I. Moretto, Fulvia. II. Título. III. Série.

Edição eletrônica: Paulo Furasté Campos/Ponto-e-Vírgula Asses. Edit.
Revisão: Marcos Bohm
Capa: AEXPP da UNISINOS
Impressão: Gráfica da UNISINOS, novembro de 1999

* Foi feito o depósito legal.

Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Av. Unisinos, 950 — 93022-000 — São Leopoldo, RS, Brasil
Tel.: 51.5908239 — Fax: 51.5908238
E-mail: editora@luna.unisinos.br

SUMÁRIO

Prefácio	9
Primeira Parte	
A AUTONOMIA ESTÉTICA	
I Em direção à emancipação	31
A idéia de uma criação autônoma	33
Do artesão ao artista	39
Razão e sensibilidade	44
II A gênese da autonomia estética	51
A influência do cartesianismo	51
A razão clássica	58
A emergência de uma razão estética	61
A questão da cor	64
Dos Antigos aos Modernos	69
Empiristas e racionalistas	76
III Desligamentos e autonomia	83
Ambigüidades da autonomia estética	83
Sentimento e gênio	89
Das belas-artes à "arte"	94
Do <i>ut pictura poesis</i> ao <i>Laocoon</i> de Lessing	96
Diderot e a crítica de arte	104
Baumgarten e as "belas ciências"	112
IV Do criticismo ao romantismo	117

A autonomia do juízo de gosto segundo Kant	117
Particularmente do juízo de gosto	119
Beleza artística e beleza natural	126
O sublime	135
Autonomia estética e heteronomia da arte	145
De Kant a Hegel	145
A educação estética segundo Schiller	155
A iniciação à estética segundo Jean-Paul	162
Hegel e a filosofia da arte	166
O belo: um "gênio amigável"	167
A idéia do belo e o Espírito absoluto	169
O sistema das artes	171
As dificuldades do sistema	175
O fim da arte	178
O nascimento da estética moderna	182

Segunda Parte

A HETERONOMIA DA ARTE

I A heteronomia e suas ambigüidades	191
Platão: a arte na Cidade	196
Malogro de uma definição de belo	198
A crítica da imitação	203
A tradição aristotélica	210
A defesa da imitação	213
A "purgação das paixões"	220
O "modelo grego"	226
II Entre nostalgia e modernidade	231
Marx ou a infância da arte	233
Nietzsche e o espelho grego	240
A influência de Schopenhauer	246
O papel de Richard Wagner	249
Tragédia e niilismo	252
O classicismo de Freud	257
"Gradiva"	263

Sublimação, forma, conteúdo	265
Resistência à modernidade	268
Terceira Parte	
AS RUPTURAS	
I O declínio da tradição	275
Baudelaire e a modernidade	275
O interesse da rupturas	280
II Modernidade e Vanguarda	285
A teoria estética e as vanguardas	292
Prelúdios às guinadas do século XX	298
Quarta Parte	
AS GUINADAS DO SÉCULO XX	
I A guinada política da estética	305
Georg Lukács e a questão do realismo	308
Heidegger e o retorno às origens	318
Walter Benjamin e a experiência estética	326
Herbert Marcuse: eros e cultura	336
T. W. Adorno: uma estética da modernidade	348
II A guinada cultural da estética	361
A estética da recepção: Hans Robert Jauss	363
Estética e comunicação: Jürgen Habermas	364
Nelson Goodman e a linguagem da arte	367
Arthur Danto e a "transfiguração do banal"	370
A crítica da modernidade: o pós-moderno	374
A arte e a crise	379
A questão dos critérios estéticos	383
O desafio da estética	388
Bibliografia seletiva	393
Índice dos nomes próprios	399
Índice das noções, escolas e movimentos	411

Prefácio

Há vinte anos apenas, a palavra "estética", usada para designar a reflexão filosófica sobre a arte, apresentava-se prematuramente envelhecida. Embora seu sentido moderno date apenas do século XVIII, parecia antiquada e prestes a desaparecer. Certos filósofos chegavam ao ponto de declarar, de forma humorística, que "em sua história bicentenária, da metade do século XVIII até a metade do século XX, a estética revelou-se como um insucesso brilhante e repleto de resultados".

De onde provém esse paradoxo? Certamente dos diversos significados da palavra estética; falaremos mais tarde deste problema. Mas ele provém também do próprio objeto da estética, isto é, da arte. E as contradições levantadas por esta última são numerosas. Nós as vivemos no dia-a-dia. Como compreender, por exemplo, que a sociedade moderna, colocada sob o signo da civilização da imagem, conceda tão pouco espaço ao ensino das artes plásticas? Evidentemente, nestes últimos anos foram realizados grandes progressos graças à criação de cursos e de concursos, mas os professores das disciplinas artísticas sabem muito bem que se beneficiam de um *status* particular, incapaz de rivalizar com o de seus colegas da matemática, das letras ou da lingüística. Um outro exemplo: a música – seria preciso dizer

todas as músicas – cria um universo sonoro no qual estamos permanentemente imersos; este universo tornou-se denso e aperfeiçoou-se graças aos progressos e à flexibilidade de utilização das novas tecnologias. Pensemos no *walkman* e nos CD *players* de carro. Porém, excetuando certos filões específicos, que lugar ocupa o ensino musical na escola secundária? Quantos candidatos ao *baccalauréat** podem pelo menos ler uma partitura? E, enfim, que dizer do ensino da estética, disciplina que consta do programa de filosofia do último ano do segundo grau, mas cujo estudo é freqüentemente relegado para o final do ano escolar, “caso houver tempo”!

A arte, portanto, é de fato um campo à parte e, além disso, ambíguo. Ligada a uma prática, ela cria objetos palpáveis ou produz manifestações concretas que ocupam um lugar dentro da realidade: presta-se a exposições, em todos os sentidos da palavra. Para retomar uma expressão do grande historiador e sociólogo da arte Pierre Francastel, “a arte não é veleidade, mas realização”.

Contudo, a arte não se contenta em estar presente, pois ela significa também uma maneira de representar o mundo, de figurar um universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, à nossa intuição, ao nosso imaginário, aos nossos fantasmas. É este seu lado abstrato. Em suma, a arte ancora-se na realidade sem ser plenamente real, desfraldando um mundo ilusório no qual, freqüentemente – mas não sempre – julgamos que seria melhor viver do que viver na vida cotidiana.

*N. de T. Exame final do curso secundário após o qual o aluno está apto para ingressar no curso superior.

Compreender e explicar esta ambigüidade da arte constituem, por assim dizer, um desafio que o esteta** se obstina em aceitar, sejam quais forem os riscos de insucesso. Pode-se facilmente calcular a dificuldade desta tarefa, pois a estética herda a ambigüidade da arte, atividade ao mesmo tempo racional, que supõe materiais, instrumentos, um projeto, e irracional, na medida em que permanece afastada das tarefas cotidianas que ocupam a maior parte de nossa existência. Da ciência esperam-se descobertas que influam diretamente sobre nosso meio ambiente; da técnica prevêm-se progressos que facilitem nossa ação sobre o mundo; da ética esperam-se regras de conduta que guiem nossos pensamentos e nosso comportamento; porém, poderemos extrair da arte um ensinamento tão útil, sério, rentável quanto aquele dispensado por essas outras disciplinas sensatas?

Evidentemente não, e é talvez por esta razão que Friedrich Nietzsche, ao final do século passado, deplorava que a arte se mostre com demasiada freqüência como um “enfeite” da existência, como um pequeno ornamento encarregado de trazer um pouco de fantasia a uma vida escravizada ao funcional.

O descrédito que sofreu a estética foi também devido a outros motivos.

Embora a reflexão sobre a arte seja, por definição, posterior às obras, os estetas tentaram algumas vezes impor regras aos artistas, seja fixando normas que permitissem julgar o belo ou o feio, o harmonioso ou o desgracioso e mesmo o conveniente ou o inconveniente, seja estabele-

**N. T. A palavra francesa *esthéticien*, não tem correspondência exata em português. Traduzimo-la por “esteta” que, apesar da conotação fim de século XIX de “atitude exclusiva e requintada com relação à arte e à vida”, significa também “pessoa versada em estética”, que é o sentido que nos interessa aqui. (cf. Aurélio).

cendo critérios adaptados aos cânones promulgados anteriormente. Esta é a tentação de qualquer academismo, até mesmo do estetismo, que não pertencem aos séculos XVIII ou XIX, mas que reaparecem de tempos em tempos, sobretudo quando as correntes ou as grandes tendências artísticas não são mais nitidamente notadas, como é o caso neste final do século XX. Hoje, contudo, estes são fenômenos menores, pois os teóricos da arte evitam prudentemente propor uma codificação incompatível com o espírito de criatividade e de inovação que caracteriza a prática da arte.

Enfim, não se pode negar que a estética permaneceu freqüentemente discreta diante da arte no momento de sua realização, temerosa diante das obras novas, mais facilmente inclinada a debruçar-se sobre as criações reconhecidas, santificadas pela posteridade do que a pronunciar-se sobre o valor das coisas novas, justamente por serem *por demais* novas. Esta prudência, que remonta de fato às origens da estética filosófica – Kant e Hegel abstiveram-se sensatamente de citar os grandes artistas de seu tempo –, pouco favoreceu o reconhecimento da estética como discurso inovador sobre as artes.

Seja qual for o peso desse passivo, parece ultrapassada a época em que se podia deplorar a hostilidade, até mesmo o desprezo, para com a estética.¹ E os tempos atuais, se julgarmos pelo número de publicações ao longo destes últimos anos, mostra uma intensificação do interesse pela reflexão teórica sobre a arte.

Várias razões explicam tal renascimento.

A arte moderna do início do século XX, a viva reação de seus adeptos contra a tradição, a virulência dos manifestos vanguardistas, a princípio desconcertam os teóricos da

arte. Raros são os estetas que, por exemplo entre 1910 e a Segunda Guerra Mundial se arriscam a interpretar teórica e filosoficamente os primeiros *ready-made* de Marcel Duchamp, as provocações do movimento Dada, os quadros cubistas de Picasso, as peças atonais de Arnold Schönberg, ou então, alguns anos mais tarde, o programa surrealista de André Breton. As principais teorias da arte moderna são elaboradas, de maneira coerente e sistemática, somente a partir dos anos 60.

Tal prudência é compreensível. Se as obras modernas são conhecidas com bastante rapidez, exatamente em razão do choque que provocam na sensibilidade, em compensação seu reconhecimento, sobretudo pelas instituições, é tardio e esporádico. As diversas correntes e tendências – os “ismos” – sucedem-se a um ritmo rápido; oferecem elas a aparência de modas mais ou menos passageiras que complicam a tarefa do filósofo esteta. Este último, de fato, preocupa-se mais em pôr em evidência as constantes do que em interpretar obras isoladas que considera, às vezes, com ou sem razão, simples experiências perturbadoras e provocantes.

Além disso, a maioria das vanguardas contém, à sua maneira, sua própria interpretação estética, filosófica, e às vezes política. Numerosos escritos expõem as origens dos movimentos, definem seus objetivos, fixam o programa das obras a serem realizadas. Esta é a tarefa dos manifestos, futurista, dadaísta, surrealista, construtivista, para citar apenas estes, cuja intenção comum – além das diferenças de meios – é a de transformar os antigos valores e definir as novas relações que os artistas mantêm com a natureza, com o mundo e com a sociedade.

Em suma, a arte moderna, tomada globalmente, extraía de seu próprio dinamismo sua força de legitimação. As antigas convenções caíam uma a uma sob o golpe das revoluções formais arrastando em sua queda as normas e os crité-

¹Cf. a rubrica “Esthétique” na *Encyclopedia Universalis*, publicada em 1970.

rios aos quais se conformava a arte do passado, porém sobre essa *tábula rasa* – para retomar uma expressão dadaísta – erigiam-se novas regras. Sem dúvida, eram elas efêmeras, rapidamente substituídas, mas os pontos de referência subsistiam, como outros tantos faróis apontados para o horizonte da nova arte.

Acontece hoje algo totalmente diferente. A arte contemporânea atravessa uma crise de legitimização. Todos podemos constatá-lo. Os artistas atuais são acusados de ceder à displicência, de produzir qualquer coisa, de privilegiar sua própria reputação midiática em detrimento da criação. A arte moderna e sua concepção quimérica de um mundo que se tornou melhor graças à arte são freqüentemente consideradas responsáveis por essa deliquescência. Ao romper com a tradição, com qualquer classicismo, o modernismo teria acelerado a dissolução das certezas e favorecido o desaparecimento dos valores ligados à beleza, à harmonia, ao equilíbrio, à ordem. Teria ele assim legado uma pesada herança aos artistas de nossa época, herança tanto mais funesta por levar diretamente à morte da arte, muitas vezes proclamada no passado, mas que alguns consideram senão como efetiva, pelo menos como inelutável.

Esta crise de legitimação afeta a própria arte em sua essência, e a impossibilidade de dizer o que ela é ou o que não é nem mesmo permite mais responder a esta pergunta, que, contudo, é primordial: quando existe ou não existe arte?

Conta-se que um funcionário da alfândega americana, nada sensível à arte moderna ou pouco informado sobre as tendências vanguardistas, teria recusado isentar o *Oiseau dans l'espace*, obra do escultor Brancusi, dos direitos de importação normalmente reduzidos, aplicáveis às obras de arte. O objeto foi taxado em 40% de seu valor, como qualquer objeto utilitário. Aconteceu em 1922. O tribunal acabou por dar razão ao artista somente seis anos mais tarde.

O fato é real e extremamente significativo quanto à desorientação dos critérios estéticos consecutiva à modernidade artística. Mas a perplexidade do funcionário da alfândega diante de algo não identificável aparece como mínima diante da estupefação matizada de incredulidade que espreita às vezes o público dos museus ou das galerias de arte contemporânea. Quando a faxineira do salão de exposição varre conscienciosamente os resíduos "artisticamente" e conscientemente colocados por Joseph Beuys num canto do local e os mistura ao resto de poeira e de detritos, não é mais somente uma questão de alternativa entre escultura ou não escultura. O problema tem como objeto a razão de ser da própria arte e o critério que permite decidir se se trata ou não de arte.

Evidentemente, trata-se aqui de um exemplo limite, mas ele é suficiente para mostrar por que a arte contemporânea, *grosso modo*, de 1960 aos nossos dias, solicita a atenção dos profissionais da estética. Neste sentido, não é abusivo afirmar que a crise de legitimação da arte estimula a reflexão sobre a arte.

Esta situação é paradoxal apenas na aparência. O desaparecimento dos referenciais tradicionais conduz à procura de regras, de convenções, de critérios que permitam o exercício do julgamento do gosto ou então a avaliação das obras: será necessário, como sugerem alguns, efetuar uma volta ao passado e restaurar os valores antigos? Ou então aceitar a pós-modernidade que preconiza o ecletismo das formas, dos materiais e dos estilos, e proclama a morte das vanguardas? Deve-se mergulhar no *tout culturel* e abandonar-se sem reticências aos múltiplos prazeres estéticos oferecidos pelas novas tecnologias: colocar um CD no toca-disco laser e ouvir até à saciedade todas as músicas, do cantochão ao hard rock, inclusive aquelas que os próprios compositores, os Mozart, Beethoven ou Schubert ouviram executar apenas

uma vez, ou então revisitar à vontade no computador multimídia a exposição consagrada às maquetes concebidas por Leonardo da Vinci?

Mas um tal clima ledonista será realmente a última palavra da reflexão estética? Alguns deploram hoje a ausência de uma verdadeira crítica de arte ou então sua impossibilidade, devido, exatamente, ao desaparecimento de toda norma e de todo critério. Porém, que significa "criticar" uma obra de arte? A crítica será compatível com o prazer e o gozo estéticos?

Essas perguntas não são todas originais, mas se colocam hoje de maneira particularmente aguda. De fato, o *status* social de uma arte doravante acessível, em princípio, a todos, a democratização da cultura e o apoio financeiro que o Estado concede às iniciativas, aos projetos e às realizações, sobretudo no domínio da arte contemporânea, modificam em profundidade a maneira pela qual o público, outrora, percebia a arte. A multiplicação dos centros culturais, dos museus, das exposições, dos festivais corresponde, incontestavelmente, a uma vontade política da parte dos dirigentes, mas responde também a uma demanda crescente da parte do público. Todavia, não é certo que a arte, sempre preocupada em marcar sua diferença em relação à realidade, e o público que, com ou sem razão, vê na arte uma maneira de romper com a vida cotidiana, encontrem vantagem nessa "promoção" cultural. Se as práticas artísticas se baseiam na quantidade de banalidades cotidianizadas – dou uma volta ao museu antes de ir para o escritório – a relação entre a arte e a realidade não correrá o risco, por consequência, de ser vivida como um divertimento, uma distração pura e simples, uma "recreação dominical" como já o lamentava Ionesco?

Se me dou ao trabalho de me deslocar para ir a um espetáculo, evidencio contudo uma motivação honrosa em

favor de um contato físico com a arte. Porém, há um fenômeno que adquire a cada dia uma importância maior: a arte, as obras, os artistas, as exposições são cada vez mais mediatizadas. Isto significa que são cada vez mais numerosos os que conhecem as obras pelo texto, escrito ou falado, ou pela imagem, catálogo, televisão ou CD-Rom, e não por serem postos em contato direto com a própria obra. Ora, se a informação é importante, este saber modifica consideravelmente a experiência estética tradicional.

Será isso um bem ou um mal? A questão não é essa. Mas o discurso sobre a arte não pode eludir tais interrogações. Os estetas compreenderam perfeitamente estas preocupações do tempo presente. Sua tarefa consiste também em analisar estas novas situações, mesmo se superestimamos às vezes sua capacidade de dar sempre respostas plenamente satisfatórias.

Porém, acontece com a estética o mesmo que acontece com a filosofia, em que a arte de colocar os problemas é muitas vezes mais importante do que a solução. E a estética contemporânea, seja qual for sua preocupação de responder às urgências do tempo presente, pode apenas rememorar permanentemente sua origem filosófica.

Sobre isso, temos algumas palavras a dizer.

"Naquilo que chamamos filosofia da arte, habitualmente falta uma ou outra: ou a filosofia, ou então a arte". Esta reflexão do filósofo alemão Friedrich von Schegel, em 1797, parece de muito mau agouro para uma disciplina batizada pouco antes como estética.

A alternativa, de fato, faz pesar sobre quem quer que reflita sobre a arte e sobre suas obras o risco do fracasso. Ou o filósofo se entrega à especulação abstrata, caso em que a arte enquanto prática concreta lhe é inacessível, ou então aplica à arte o resultado de suas meditações, mas cessa desde logo de ser filósofo e, se pretende continuar a sê-

lo, de qualquer maneira a arte lhe escapa. Em resumo, o filósofo e o artista estão condenados ao mal-entendido, e a estética, entendida como filosofia da arte, torna-se impossível.

Todavia, em alguns decênios, e a partir de 1750, data da publicação da obra de Baumgarten, *Aesthetica*, o termo estética conhece um sucesso considerável. Os contemporâneos de Schlegel não hesitam em empregá-lo. Kant utiliza-o para precisar, no subtítulo, a primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar* (1790): "Crítica da faculdade de julgar estética"; Schiller em 1795 redige *Cartas sobre a educação estética do homem*; Jean Paul (Friedrich Richter) compõe um *Curso preparatório de estética* (1804), enquanto Hegel prepara-se para dar a seus estudantes "Lições de estética".

Mas o termo estética será tomado a cada vez na mesma acepção? Certamente não. Schlegel entende claramente como "filosofia da arte" a nova disciplina criada por Baumgarten, isto é, o estudo científico e filosófico da arte e do belo. Porém, ao estabelecer uma relação de exclusão entre o discurso filosófico e a arte, entre o pensador e o artista, ou o conceito ou a obra, mas não os dois simultaneamente, sua reflexão põe o dedo no equívoco fundamental que se encontra no centro do próprio pensamento estético.

Será possível traduzir em palavras o que toca nossa sensibilidade, é da alçada do afeto, suscita nosso entusiasmo ou nossa reprovação, comove-nos ou nos deixa indiferente? É uma pergunta que levanta outras: a que necessidade ou a que exigências responde esse desejo de transcender em conceitos o que é da categoria da intuição, do imaginário ou da fantasia? Será preciso admitir a existência de uma pulsão linguageira que nos impeliria, de algum modo, a dizer o que é sentido, de maneira, por exemplo, a transmitir tal experiência a outra pessoa? O reconhecimento do que qualificamos de belo, tanto na natureza quanto na arte, inci-

tar-nos-ia a solicitar a aprovação alheia ou então sua desaprovação?

Mede-se facilmente a complexidade do problema quando se pensa em certas expressões da linguagem corrente, às vezes familiares: "É belo a ponto de tirar o fôlego!" ou então: "Faltam-me as palavras para dizer o que sinto."

Significa isso que os sentimentos, as emoções, o que está ligado à sensibilidade, sobretudo o que resulta da contemplação da arte, não estão ligados ao conhecimento, visto que, ao contrário do intelecto, da razão, dos fatos da inteligência, não podem adquirir o *status* de um conhecimento transmissível, à semelhança do saber científico?

Se penso dessa maneira, permaneço no estágio primário da sensação e da percepção; e torna-se perfeitamente compreensível que a contemplação de uma paisagem esplêndida ou de uma obra de arte mergulhe-me num estado de mutismo. Em compensação, se me represento o que vejo e tomo consciência do que sinto, acedo ao estágio da experiência artística. Em outras palavras, esta última não se esgota na sensação nem na percepção.

Tal é o procedimento de Baumgarten quando considera que a faculdade estética é da ordem do conhecimento. Decerto, trata-se de uma faculdade de conhecimento inferior. Baumgarten chama-a de *logica facultatis cognoscitivae inferioris*. Filosofia das Graças e das Musas, ela não poderia rivalizar com a razão, mas fornece um saber análogo ao da razão. É esta ciência do conhecimento e da representação sensíveis que toma doravante o nome de estética.

Contrariamente ao que Schlegel enunciará de forma polêmica, não se trata para a estética – que, em razão de suas origens filosóficas, é definida também nessa época como filosofia da arte – de substituir-se nem à arte nem às obras de arte. A arte é uma prática que opera com procedimentos específicos aplicados a materiais determinados que dão ori-

gem a obras. Quanto à estética, enquanto disciplina em si mesma, tem a autoridade de refletir sobre a arte e sobre as obras, forjando um universo conceptual constitutivo de um saber.

A fundação de uma nova disciplina constitui, no século XVIII, um acontecimento maior na história do pensamento ocidental. Não somente contribui ela para a unificação do saber à qual aspirava Descartes no século precedente, mas permite distinguir entre diversos domínios até então indistintos e que às vezes são confundidos ainda hoje. O que significa, para dizê-lo com simplicidade, que todas as disciplinas que se interessam pela arte, pelas obras, pelos artistas ou pelas belas-arts não dependem da estética no sentido doravante aceito, mesmo se tais domínios lhe sejam aparentados. Assim a história da arte, ela também nascida no século XVIII, graças especialmente à obra do arqueólogo Johann Joachim Winckelmann *História da arte antiga* (1763), dispõe de um método e de um objeto de acordo com seus desígnios: compreender as obras, as escolas e os estilos na época e no lugar em que aparecem. Quanto à teoria da arte – se entendermos por isso a reflexão que certos artistas aplicaram seja à sua própria prática, seja às artes de sua época, quer se trate da *Poética* de Aristóteles, do *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci ou da *Arte Poética* de Boileau, ela não poderia ser confundida com o empreendimento de conceitualização tentada pela estética.

Da mesma forma, a estética, em seu sentido atual, e seja qual for a especificação ou a diversificação de que ela foi objeto a partir de Baumgarten, não poderia ser reduzida a nenhuma das ciências particulares às quais recorreu algumas vezes, como a psicologia, a psicanálise, a sociologia, a antropologia, a semiologia ou a lingüística.

O objeto da presente obra não é o de entrar nos detalhes das diferentes definições e aplicações da estética, tais

como podem ser encontradas, precisadas e comentadas numa enciclopédia, num tratado, num manual escolar ou num dicionário. Também, não se trata de fazer um histórico rigoroso dos diversos sistemas filosófico-estéticos que se sucederam de Platão a Adorno, nem de organizar o inventário das doutrinas relativas à arte durante vinte e quatro séculos.

Por quê?

Por três razões. A primeira decorre do sentido muito diversificado da palavra estética, exceto o que recebe justamente depois de Baumgarten, na época do idealismo alemão, particularmente em Kant e Hegel. Essa diversificação torna pouco pertinente uma cronologia que apresentasse a evolução da estética sob a forma mais ou menos linear de uma sucessão de teorias, de sistemas ou de descobertas, como pode ser feita no domínio da história das ciências e das técnicas. A doutrina do belo, em Platão, por exemplo, está estreitamente ligada à sua filosofia e à teoria das Idéias. Portanto, ela determina seguramente uma estética. E podemos, sem receio de anacronismo, falar de “estética platônica”; com uma condição, contudo: é preciso ter presente no espírito não um domínio delimitado, uma disciplina constituída, mas o conjunto das considerações que Platão consagra tanto à determinação da essência do Belo, à definição da imitação quanto ao papel da arte na Cidade.*** Ora, estas são preocupações comuns a teorias bem posteriores, por exemplo, às de Kant ou de Nietzsche, que tomam posição, de forma positiva ou negativa, em relação ao platonismo e à sua influência sobre o pensamento ocidental. Mas, visto que estamos falando de Kant, precisemos desde já o seguinte: o belo na natureza ou o belo na arte ocupam seguramente um

***N. de T. Em francês, *cité*. Na falta de uma palavra correspondente em português, que traga a conotação de “cidade – estado”, traduziremos *cité* por *Cidade* com C maiúsculo.

lugar importante em sua reflexão. Todavia, todo seu empreendimento visa, de preferência, a determinar sob quais condições se exprime o julgamento de gosto, seja ele em relação ao agradável, ao sublime, ao belo, e não a definir, no absoluto, estas mesmas noções.

A segunda razão decorre do próprio objeto da estética, isto é, da arte. Ora, diz-se freqüentemente que não há progresso em arte. Com razão: uma estátua de Praxiteles possui tanto valor artístico quanto um busto esculpido por Rodin, independentemente da apreciação totalmente objetiva de cada um. Não houve progresso quantificável, nem mesmo qualificável de Bach a Stockhavsén, de Corneille a Victor Hugo, de Poussin a Cézanne, de Safo, a poetisa de Lesbos a René Char. Evidentemente, as ciências humanas, às quais a estética recorre às vezes, permitem análises mais profundas da obra de arte; elas contribuem para uma melhor compreensão, mas sem nunca elucidar seja o que for da experiência estética nem fazê-la progredir. A melhor resposta aos argumentos que quisessem advogar em favor de um progresso estético foi dada por Sigmund Freud. Preocupado em não superestimar os poderes da interpretação psicanalítica da arte, da qual contudo foi o iniciador, teve ele o cuidado de precisar, pelo final da vida: "O gozo que extraímos das obras de arte não foi perturbado pela compreensão analítica [...] devemos confessar aos profanos, que talvez esperem aqui demasiado da análise, que ela não projeta nenhuma luz sobre dois problemas que mais os interessam. De fato, a análise nada pode dizer-nos com referência à elucidação do dom artístico, e a revelação dos meios de que se serve o artista para trabalhar, a explicação da técnica artística, também não é de sua alçada".

A idéia de um progresso estético que pudesse ser revelado com a ajuda do que poderia ser uma história da estética da Antiguidade aos nossos dias, portanto, não é aceitá-

vel. Concepções antigas podem perfeitamente subsistir ainda hoje, no próprio seio de uma teoria moderna da arte, e às vezes sem o nosso conhecimento. Assim, torna-se evidente que a idéia de um Belo ideal, absoluto, transcendente, tal como o concebe Platão, não preocupa a estética contemporânea. A antropologia da arte ensina-nos que o belo, assim como o feio, são valores relativos não somente a uma cultura, a uma civilização, mas também a um tipo de sociedade, a seus costumes, à sua visão do mundo, em um dado momento de sua história. O relativismo em matéria de categorias estéticas há muito tempo já tomou o lugar do idealismo. E contudo, emocionados por um espetáculo, uma obra prima ou uma paisagem qualificados como esplêndidos, não nos acontece invocar a beleza como se se tratasse de um dado imutável, aistórico ou transistórico exigindo a unanimidade e a universalidade dos julgamentos de gosto?

Enfim, a última razão que explica o abandono de uma cronologia das teorias e das doutrinas estéticas tem a ver com a perspectiva adotada nesta obra.

No século XVIII a estética, disciplina nova, define-se, já o precisamos, como ciência e como filosofia da arte. Trata-se de um acontecimento de alcance considerável na história das idéias no Ocidente. Isso significa que, doravante, não somente os filósofos, mas também os artistas, os amadores de arte, os árbitros das artes – na época era o nome dado aos críticos de arte –, o público esclarecido dos primeiros salões de pintura e de escultura, todos dispõem de um sistema de noções, de conceitos, de categorias ao qual é possível referir-se. Tal sistema circunscreve um espaço teórico, um verdadeiro espaço epistemológico no qual podem se falar e se compreender, mas também se afrontarem e se contradizerem, os que querem tratar de estética.

Todavia esta assunção teórica, filosófica e científica é ambígua. De fato, a fundação da estética como disciplina

autônoma significa que o domínio da sensibilidade torna-se objeto de reflexão. Obtém ele assim direito de cidadania na filosofia ocidental. Reconhece-se que a intuição, a imaginação, a sensualidade, até mesmo a paixão podem dar acesso a um conhecimento. Não são mais consideradas "mestras de erro e de falsidade" – era a censura que lhes fazia Pascal –, mas como faculdades cognitivas.

Esta reabilitação da sensibilidade deve, contudo, ser nuançada. Esta última é liberada, mas permanece sob o controle da razão, única faculdade que dá acesso a um conhecimento puro. Não é concebível, na época, que ela possa insurgir-se, através de suas modalidades – desejo não dominado, paixão selvagem, procura desenfreada de gozo – contra o ideal da Razão, que escrevemos aqui com um R maiúsculo para designar o princípio ao qual obedece o conhecimento racional e não mais a faculdade própria do homem. Trata-se sobretudo de procurar a harmonia entre a sensibilidade, a paixão e a razão, de conciliar o dualismo fundamental do homem constituído de natureza e de cultura. O programa de educação ao qual é submetido Emílio, no "romance" de Jean-Jacques Rousseau, responde a este ideal. Esta finalidade é igualmente procurada por Friedrich von Schiller em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*.

Dizemos, de fato, que se trata de um ideal, de um objetivo para o qual é desejável tender sem nenhuma certeza de atingi-lo um dia. Esta tendência, que se prolonga ainda em nossos dias em qualquer projeto de formação e de aprendizagem artística, resulta, em parte, da autonomia adquirida pela estética. Porém a contrapartida dessa autonomia, sem a menor dúvida, é o fato de liberar o caminho seguido pela razão sob o aspecto do progresso científico e técnico. Em termos claros, a "invenção" da estética na segunda metade do século XVIII absolutamente não se opõe ao avanço do racionalismo. A tarefa conferida ao homem por Descartes, a

de tornar-se dono e senhor da natureza graças à ciência físico-matemática, continua de maneira, poderíamos dizer, irresistível. O século XIX que, graças à explosão romântica, concretiza a recente insurreição contra as Luzes e a Razão, é também o século de uma revolução industrial que inicia o desenvolvimento das sociedades modernas baseadas no progresso tecnológico.

Uma história da estética é concebível com a condição de dar a este termo um sentido largo: ela seria, por consequência, não a história das teorias e das doutrinas sobre a arte, sobre o belo ou sobre as obras, mas a história da sensibilidade, do imaginário e dos discursos que procuraram valorizar o conhecimento sensível, dito inferior, como contraponto ao privilégio concedido, na civilização ocidental, ao conhecimento racional.

Evidentemente, esta história parece desenrolar-se paralelamente à história da racionalidade. Todavia, ela não é escrita no mesmo sentido, nem com a mesma continuidade: assim como a história da razão descreve um movimento linear que assimilamos, talvez erroneamente, ao progresso, da mesma forma a história da estética revela-se através das rupturas sucessivas que a sensibilidade não cessa de opor à ordem dominante da razão.

Portanto, não partiremos de um ponto alfa, querendo designar uma pretensa origem do pensamento estético. Nossa "história" começa na primeira ruptura marcante na evolução da reflexão sobre a arte, isto é, na Renascença. Este "vasto movimento de renovação intelectual", como dizem os dicionários, é baseado parcialmente na imitação dos antigos; ele dá acesso também à emancipação religiosa da Reforma e da Contra-Reforma. Ao mesmo tempo, ele é acompanhado por uma tomada de consciência do poder do indivíduo, de sua capacidade de emancipação em relação às concepções da Idade Média. Este processo desemboca, no século XVIII e

início do século XIX, no reconhecimento da autonomia estética em seu sentido moderno.

Uma vez que a autonomia é adquirida como um princípio, ela não é mais realmente um problema. Sem dúvida, ela permanece frágil e ambígua; às vezes, ela é reposta em causa, porém o discurso estético existe e se constitui de maneira específica. Graças a ele, é possível lançar um olhar crítico sobre o passado. Os filósofos e os artistas do século XIX examinam à distância a Antiguidade. Mas, sobretudo, avaliam o peso da tradição secular nascida do respeito, freqüentemente abusivo, pelos Antigos.

E quando se lança um olhar crítico sobre a Antiguidade, sobre Platão e Aristóteles, vê-se que a arte, excetuando suas interpretações metafísicas, coloca problemas idênticos: a novidade, o inédito, o fora da norma, a modernidade incomodam. A criação, numa palavra, provoca as mesmas desconfianças, as mesmas exclusões.

Uma incursão no passado, na Grécia dos séculos V e IV antes da nossa era, permitirá avaliar melhor o poder das rupturas que se produziram no final do século XIX. A Renascença é uma ruptura com a Idade Média; a modernidade é uma ruptura com a Renascença e com uma tradição milenar herdada da Antiguidade. Os movimentos de vanguarda querem, de fato, abandonar o espaço renascentista, um espaço visual e sonoro que se tornou por demais acanhado em relação às transformações da época. Todavia, romper com uma tradição significa, num certo sentido, querer desembaraçar-se de um hábito: bom ou mau, este último representa um certo conforto. Duas soluções: o compromisso ou o ato de violência. Confessemos-lo, os estetas escolhem sempre a primeira e os artistas a segunda. No século XIX, apesar das resistências, da nostalgia, das lembranças, os artistas modernos e vanguardistas valorizam o inédito, a novidade, o choque das inovações sucessivas.

A época das rupturas começa, trazendo como consequência o risco de uma ruptura entre a arte e o público. Um novo desafio espera a estética: o de reconciliar, tanto quanto possível, as provocações dos artistas e o gosto de seus contemporâneos. Este desafio é sempre atual.

Portanto, o atraso da estética não é uma desvantagem; chegar depois das obras significa que ela não se apressa, para refletir sobre sua história passada e presente. No momento em que a arte perde hoje, dizem, todos os seus referenciais e os seus critérios, um tal atraso torna-se até mesmo um privilégio.

Primeira Parte

A AUTONOMIA ESTÉTICA

I

EM DIREÇÃO À EMANCIPAÇÃO

A fundação da estética como disciplina autônoma constituiu um acontecimento de um alcance considerável. Este acontecimento é tanto mais importante por não se tratar unicamente de acrescentar um novo ramo à árvore da ciência.

O que é criado não é apenas um vocábulo, uma palavra cômoda capaz de reunir e designar um saber até então difuso. A novidade reside no olhar que os contemporâneos pousam doravante não somente sobre a arte do passado, mas também sobre os artistas e sobre as obras de sua época.

Mas que significa exatamente esta autonomia estética? Por que apareceu ela somente no século XVIII, já que a existência dos artistas data aparentemente das mais afastadas épocas? A arte, de fato, parece ter existido em todos os tempos e em todos os lugares. Sem remontar ao paleolítico, todos os séculos, desde a Antiguidade greco-latina até os nossos dias, não se distinguiram, em diferentes graus, por períodos de floração artística? Como explicar então a emergência tão tardia de uma reflexão específica, autônoma, particularmente consagrada à criação artística?

Para responder a tais perguntas, convém precisar aqui o sentido da palavra autonomia.

"Autonomia da estética" não tem o mesmo sentido de "autonomia da arte", mas um certo número de correlações existem entre uma e outra. A reflexão específica, que acabamos de evocar, supõe que o objeto ao qual se aplica seja ele mesmo definido de forma precisa; ora, a palavra arte, herdeira desde o século XI, de sua origem latina *ars* = atividade, habilidade, designa até o século XV, no Ocidente, apenas um conjunto de atividades ligadas à técnica, ao ofício, à perícia, isto é, a tarefas essencialmente manuais. A própria idéia de estética, no sentido moderno, aparece somente no momento em que a arte é reconhecida e se reconhece, através de seu conceito, como atividade intelectual, irredutível a qualquer outra tarefa puramente técnica.

Assim, a estética, que inaugura sua fase moderna a partir de 1750, não se declarou autônoma de um dia para o outro unicamente pela graça do filósofo alemão Baumgarten. Sua fundação, enquanto ciência, é o resultado de um longo processo de emancipação que, pelo menos no Ocidente, concerne ao conjunto da atividade espiritual, intelectual, filosófica e artística, sobretudo a partir da Renascença.

A idéia de que a criação não é mais somente divina, mas depende de uma ação humana impõe-se após muitos debates teológicos e filosóficos; na origem ela não concerne direta nem imediatamente ao domínio da arte. Da mesma forma, numerosas concepções *a priori* devem ser combatidas para que a relação entre a razão e a sensibilidade não seja percebida apenas como conflituosa. Será preciso esperar também o século XVII para que o belo se liberte dos valores do bem e do verdadeiro e o final do século XVIII para que a imitação da natureza não seja mais considerada como a única finalidade do artista.

O movimento das idéias que se afirma no século XVIII

e que conduz às libertações que acabamos de evocar não se impôs, portanto, por si mesmo. Traduz ele as profundas modificações que sofrem, desde a Idade Média, as condições sociais, econômicas e políticas. São estas transformações que permitem que as novas concepções se concretizem na realidade. Um único exemplo: o reconhecimento social do artista, que abandona pouco a pouco seu status de artesão – às vezes com algumas reticências – deve ser posta em correlação com a libertação progressiva dos artistas das tutelas religiosas, monárquicas e aristocráticas. Do artesão, ligado pelo mecenato, escravizado à boa vontade de um príncipe, passou-se ao artista humanista, dotado de um verdadeiro saber e não mais somente de perícia, depois ao artista que negocia as próprias obras no mercado e assegura suas promoções junto ao público.

Trata-se aqui de um esquema simplificado, mas suficiente para mostrar que a declaração de autonomia da estética foi de algum modo preparada de longa data. Ela só interviém ao termo de uma lenta evolução intelectual e material da sociedade ocidental que visa a emancipar o homem em relação às tutelas antigas, teológica, metafísica, moral, mas também social e política.

Precisemos algumas etapas deste caminho em direção à autonomia.

A idéia de uma criação autônoma

Deve-se ao dominicano Alberto o Grande (1193-1280), filósofo e teólogo, a seguinte definição. "Criar é produzir alguma coisa a partir de nada". Tal afirmativa do mestre de Santo Tomás de Aquino, enunciada por volta de 1230, não suscitaria, em nossos dias, nenhuma contestação especial. Algumas pessoas poderiam mesmo censurar-lhe uma certa

banalidade. Contudo, ela prova o fato essencial de que nesse período da Idade Média a criação era *pensada*. Ao contrário da Antiguidade greco-latina, em que o conceito de criação não era concebível, os filósofos e os teólogos do século XIII refletem sobre a noção de origem, de começo, de princípio primeiro de todas as coisas. Mas seria impossível, sob o ponto de vista teológico, atribuir ao homem um verdadeiro poder criador, menos ainda reconhecer nele um poder de criação artística. A própria idéia de criação artística é recusada visto que criar é o privilégio de Deus. Ao produzir uma obra, o homem, prisioneiro de sua finitude, revela apenas o poder infinito do Todo-Poderoso. O tema edênico da Gênese, que origina durante séculos múltiplas interpretações teogônicas assim como numerosas disputas teológicas, exprime claramente a idéia de que a criação permanece o monopólio de Deus; o homem, mesmo detentor de uma liberdade que lhe é própria, não criou o Paraíso terrestre. Ele foi colocado no Jardim de Éden, tendo como única tarefa cultivá-lo.

A herança de Santo Agostinho (354-430), um dos Padres da Igreja latina, exerce sua influência durante vários séculos. Em nenhum caso o artista poderia ser o rival de Deus, Criador de todas as coisas: "Mas como criastes o céu e a terra, e que máquina usastes para vosso grandioso trabalho? Vós não operáveis como o artista, o qual forma um corpo com um outro corpo, ao sabor de seu espírito que tem o poder de exteriorizar a forma que percebe em si mesmo por meio da visão interior. Este poder, de onde viria ao espírito se não tivésseis criado o espírito [...]. Fostes vós que criastes o corpo do artista, o alma que comanda seus membros, a matéria com que faz alguma coisa, o gênio que concebe e vê dentro de si o que irá executar fora".¹

¹Saint Augustin, *Les confessions*, Livro XI, cap. 5, Paris: Garnier-Flammarin 1964, p. 256.

Em sua preocupação em distinguir tão nitidamente a criação do artista, Santo Agostinho põe o dedo no essencial. Negar que a arte possa resultar de uma criação humana significa reconhecer indiretamente que, de todos os homens, só o artista pode com legitimidade reivindicar um status de criador. O que, evidentemente seria impossível para os "doutores da graça".

Será preciso esperar a Renascença, no Ocidente, para que o conceito de criação artística seja ao mesmo tempo *pensado e aceito*. É este um fenômeno à primeira vista surpreendente, pois a reflexão sobre a idéia de criação artística e a aceitação de um agir humano, criador de obras e de valores, revela-se em contradição com a filosofia religiosa. Até os tempos modernos, no despontar do século XIX, antes que se imponham as concepções de Kant e de Hegel, essa filosofia continua a negar ao homem o poder de criar. Quando ela reconhece nele um poder criador qualquer, é para valorizar melhor a onisciência e a onipotência divinas. O homem permanece *criatura*, Deus permanece criador, *incriado*.

De fato, esta anterioridade da idéia de criação autônoma, que se impõe no domínio da arte no século XV, portanto muito antes de ser admitida pela teologia e pensada pela filosofia – não é ela ainda hoje apenas tolerada pelo pensamento religioso? –, só é aparentemente surpreendente.

A arte constitui de fato o espaço no qual se enfrentam e se enlaçam, de maneira privilegiada, todos os aspectos contraditórios, até mesmo antagonistas, da atividade humana, ao mesmo tempo intelectual e material. Um exemplo: a teologia como a filosofia têm toda a liberdade de definir a liberdade do homem, assim como as condições nas quais esta autonomia deve ou pode se exercer. Porém, tal definição permanece abstrata mesmo se tomar a forma de preceitos filosóficos ou de regras morais. Podemos dizer,

esquemáticamente, sem grande risco de erro, que encontraríamos na história da filosofia tantas doutrinas que afirmam a servidão do homem diante de um ou de vários deuses ou sua sujeição à fatalidade, ou sua submissão a seu próprio destino, quantas forem as teorias que declaram sua liberdade plena, inteira, essencial. Na realidade, a única liberdade do homem reside na escolha que pode fazer entre uma ou outra dessas duas concepções em função da atração que exercem sobre ele. Em todos os casos, esta distinção permanece, segundo nossa expressão, *abstrata*. Em outras palavras, e para falar como os lingüistas contemporâneos, a prescrição da liberdade ou da não-liberdade do homem não é *performativa*: ela não engendra a ação somente pelo fato de seu enunciado.

Em arte, a situação é, não mais complexa, mas mais específica porque está ligada à produção de objetos. Criar uma obra de arte significa realizar um ato ao mesmo tempo abstrato e concreto. Abstrato, pois usa mecanismos psíquicos e mentais que decorrem da *invenção*, e concreto na medida em que uma *coisa* deve resultar desse processo, que se oferece à percepção. Os filósofos dizem, com toda a razão, que criar designa ao mesmo tempo um *ato* e um *ser*. A obra de arte evidencia-se, portanto, como uma concretização efetiva do poder demiúrgico do artista, capaz de engendrar objetos inéditos que não se reduzem à simples imitação de coisas já existentes.

Na época da Renascença, numerosos são os que reivindicam com vigor um tal poder. Não desejam com isso rivalizar com a onipotência divina, nem espoliar Deus do privilégio da criação. Aliás, eles não produzem "a partir de nada", mas a partir de um saber adquirido em numerosas disciplinas de caráter científico. Leon Battista Alberti (1404-1472), pintor e escultor, é também músico e arquiteto. Devemos-lhe a definição das normas da perspectiva que se impõem

rapidamente como o credo dos pintores da Renascença. Em pleno acordo com um outro pintor italiano do Quattrocento, Piero della Francesca (1410/1420-1492), Alberti insiste na importância do estudo da matemática para quem quiser dedicar-se à pintura e à escultura: "O melhor criador será somente aquele que tiver aprendido a reconhecer as bordas da superfície e toda a sua qualidade [...], portanto, afirmo que o pintor deve aprender geometria".

Pintar e esculpir não são, portanto, apenas práticas que repousam sobre uma perícia, sobre um ofício, sobre uma habilidade de artesão. Elas tornam-se atividades intelectuais que usam uma pluralidade de faculdades e de aptidões que permitem ao artista superar seu *status* de simples artesão para adequar-se à imagem do *humanista*. Este ideal humanista leva seguramente a evocar a imponente figura de Leonardo da Vinci (1452-1519), ao mesmo tempo filósofo, arquiteto, engenheiro, matemático, sábio, pintor e escultor. Se o hóspede de François I anota, com amargura, pensando em seu próprio destino, que "ordenar é obra do senhor" enquanto "obrar é apenas um ato servil", isso não o impede de instalar-se no castelo de Cloux (hoje o Clos-Lucé, perto de Amboise) com todas as honras que a época se esforça doravante por dar ao "gênio". Quando o pincel escapa – por descuido? – das mãos de Tiziano (1490-1576), é o imperador Carlos V que se abaixa para juntá-lo. A reputação do pintor já ultrapassou os Pirineus, os Alpes e o Reno.

Essas anedotas esclarecem um fenômeno que data do início do Quattrocento e toma uma amplitude crescente: o da tomada de consciência do poder criador do artista "genial". O gênio, evidentemente, permanece um dom de Deus – e continuará a sê-lo até a época romântica – mas a força criadora é individual. A personalidade do artista torna-se, no sentido próprio, excepcional. Já Filareti (1400-1465) o arquiteto da torre central do Castello Sforzesco em Milão, exigia

que as obras dos pintores e dos escultores fossem assinadas e, de fato, a maioria das assinaturas dos artistas do Quattrocento nos é conhecida. Suprema redundância quando a rubrica assina um auto-retrato, gênero que os pintores da época estimavam ao ponto de instalar-se como tradição! O fato de os pintores não hesitarem mais em expor-se, até mesmo em exibirem-se tomando-se como objeto – ou sujeito – de sua arte, revela o deslocamento que se opera, nessa época, da obra à personalidade de seu autor.

A consciência que possuem os artistas de poderem criar livremente, de não obedecerem à outras leis a não ser às ditadas por seu próprio gênio, torna-se aguda num Michelangelo. Enquanto Leonardo da Vinci aceita ainda ser o primeiro engenheiro militar de Cesar Borgia, Michelangelo, alguns decênios mais tarde, num gosto de orgulhosa modéstia, pode permitir-se desdenhar qualquer honra e qualquer distinção. O título de Michelangelo, o "divino", basta ao artista, que declara pintar com seu espírito e não com suas mãos.

Alguns de seus contemporâneos, em compensação, durante o Cinquecento, aceitam sem pestanejar transpor os degraus da promoção social. Os príncipes governantes tratam os artistas como senhores que residem em seu próprio palácio, como Raffaello, ou gozam de privilégios e de títulos importantes como Tiziano, já citado, conde do palácio Laterano e membro da corte imperial.

É claro que durante a Renascença, a noção de subjetividade própria ao artista ainda não é analisada nem tematizada pela reflexão filosófica e estética, como ela o será mais tarde, no século XVIII, por Immanuel Kant. Mas as idéias de criação autônoma e de poder do gênio criador, que se impõem a partir dessa época e marcam uma clara ruptura com o autoritarismo da Idade Média, não resultam de especulações abstratas. Os acontecimentos que acaba-

mos de citar o provam. Estas noções, que fundam a estética moderna, traduzem, na verdade, as profundas transformações que sofre a sociedade no plano econômico e político.

No domínio que nos concerne, a mudança de status do artesão que é progressivamente reconhecido enquanto artista é o aspecto mais evidente dessas transformações.

Do artesão ao artista

A época da Renascença, sobretudo na Itália e na França, é vista como uma época de ouro aos nossos olhos modernos. Os historiadores do século XIX, preocupados em insistir na renovação que ela representa em todos os domínios, tanto artísticos quanto científicos, às vezes idealizaram esse período. É bem verdade que a idéia de um sujeito criador autônomo aparece pelo final do século XV. Ela contribui para o reconhecimento do artista que goza doravante de um status social mais elevado do que o do artesão da Idade Média. Mas é preciso saber que não se passa, como por milagre, de um pretense inferno a uma espécie de paraíso. Se o artesão da Idade Média é submetido a coerções múltiplas e a numerosas sujeições, se sofre o peso da religião, da autoridade, do senhor e do mecenas, beneficia-se ele, todavia, de algumas vantagens. Reunidos em corporações, os artesãos detêm os meios de produção, gozam de uma certa garantia de liberdade de trabalho, produzem objetos com finalidade social. Este último ponto é importante. Ele significa que o artesão estabelece um elo entre sua obra e sua utilidade. Em outras palavras, ele tem consciência de seu valor de uso, percebe a relação existente entre o produto e sua significação real.

Uma primeira mudança de status manifesta-se na Renascença, desde o início do Quattrocento. O pintor ou o

escultor cessam de produzir obras úteis, para uso coletivo. Tendo sido outrora membros de uma corporação, transformam-se agora em assalariados pagos pela clientela. O cliente que faz uma encomenda, mecenas, membro do clero ou da aristocracia, às vezes o soberano, desempenha o papel de empregador. Ele contrata para tarefas precisas e espera que o mestre e seus companheiros realizem o quadro, respeitando as ordens previstas no contrato. Estas prescrições dizem respeito tanto ao prazo de entrega, os materiais – cores e pigmentos – quanto ao desenho e ao tema.

Será preciso esperar o final do século XV para que a passagem de um modo de produção artesanal a um modo de produção capitalista influa de maneira decisiva no status do artista. A libertação progressiva dos pintores e dos escultores em relação às corporações e seu funcionamento feudal constitui, neste sentido, uma etapa importante. Vários fatores dão o testemunho dessa libertação. Os contratos entre o comanditário e o artista personalizam-se ao ponto de deixar a este último uma margem de iniciativa, inconcebível antes. Isso acontece, por exemplo, na escolha do tema ou das cores, e até mais: sabe-se que, por volta de 1530, coube a Michelangelo decidir sozinho se honraria sua encomenda executando uma escultura ou um quadro. O preço das obras aumenta consideravelmente. Fixado outrora em função dos materiais utilizados, este preço freqüentemente nada mais tem a ver com o custo real da produção, ele se torna livre, em função do renome e do talento de mestres que os príncipes, as cidades – como Roma, Florença, Paris – ou o Papa disputam. Esta tendência, iniciada já no princípio da Renascença, é consideravelmente reforçada à medida que a demanda cresce no mercado. Um exemplo: Filippo Lippi (Fra Filippo, 1406-1469), segundo Vasari, vive na indigência, ao ponto de não poder comprar um par de meias. Alguns decênios mais tarde, Filippino Lippi, seu filho (1457-1505), no

início do Cinquecento, acumula uma fortuna recebendo mil ducados de ouro, soma considerável para a época, por seus afrescos na igreja da Minerva em Roma. De uma geração a outra, as condições mudaram, independentemente da notoriedade, comparável aqui, dos dois pintores. E tal transformação, que diz respeito tanto ao *status* do trabalho artístico, à progressiva perda de influência das corporações quanto às novas relações comerciais entre produtores e negociantes, traduz perfeitamente a autonomização efetiva do domínio artístico e cultural.

Mas outros sinais dessa autonomia se multiplicam em relação, sobretudo, com a extensão do mercado da arte. Na Idade Média e no início da Renascença, o objeto artístico deve responder às exigências do comanditário. A obra, tem assim a possibilidade de satisfazer várias finalidades utilitárias ou simbólicas: ornar, embelezar, decorar igrejas ou palácios ou celebrar, ao mesmo tempo, a glória do príncipe, a de Deus ou o poder em geral, eclesiástico ou aristocrático. Um rico mercador de Florença, Giovanni Rucellai, generoso cliente de pintores de renome, Filippo Lippi, Verrocchio e Uccello, exprime sua satisfação declarando que suas obras lhe obtêm "a maior aprovação e o maior prazer, pois elas favorecem a glória de Deus, a honra da cidade e [sua] própria memória".²

O preço dos quadros, como já o dissemos, é estabelecido o mais das vezes de forma contratual, segundo critérios precisos. Leva ele em consideração, sobretudo, o número de figuras a serem pintadas, as cores e pigmentos a serem usados: prata, ouro, azul ultramar, etc. assim como o tempo de execução. Essas obras têm, portanto, um valor determi-

²Citado por Michail Baxandall, *L'œil du Quattrocento*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1985, p. 11.

nado, resultado de uma negociação entre o comanditário e o artista. Esse valor pode ser chamado valor de uso, visto que repousa sobre a capacidade que tem a obra de responder às diversas necessidades e exigências do cliente.

Essa situação, todavia, evoluiu a partir da metade da Renascença. A importância dos materiais na fixação do preço das obras diminui em proveito da perícia, da habilidade ou do talento evidenciados pelo artista. Leva-se em consideração, sobretudo, o poder criador deste último e muito menos a riqueza das cores, muito caras, que exibem um luxo julgado por demais ostensivo. Em outras palavras, o talento ou o gênio, qualidades intrínsecas à personalidade do autor, estão acima de tudo. Definir o artista como autor significa também reconhecê-lo como proprietário exclusivo, ao mesmo tempo, de sua obra e de seu talento, tornando-se ambos negociáveis no mercado de arte em expansão. O valor de troca começa a prevalecer sobre o valor de uso. O tempo de trabalho efetivo consagrado à fabricação do objeto de arte não é mais um critério suficiente para fixar seu preço. Conta somente o tempo de criação e não mais o tempo de trabalho. Passou-se do quantitativo ao qualitativo. O tempo da criação não é mais mensurável. Trata-se, antes de mais nada, de uma duração investida por um sujeito autônomo, celebrado, adulado, cuja reputação se faz ouvir além das fronteiras. Pode-se, decentemente, fixar o preço da notoriedade ou do gênio?

O gênio assina sua obra. Inscreve sua marca, verdadeiro sinete que atesta a mais-valia atribuída doravante à obra. Ora, uma obra de arte assinada não vale mais para um mecenas qualquer, para um indivíduo concreto. Ela vale para o mercado, para uma coletividade de compradores, para um burguês rico ou amador esclarecido.

Este fenômeno do mercado, que se amplifica nos séculos XVII e XVIII, tem assim, como consequência, a constitui-

ção de uma clientela, ao mesmo tempo ávida de investir nas obras de arte, mas preocupada igualmente com sua qualidade. A escolha de uma obra de arte não pode depender unicamente de motivações econômicas. É fácil imaginá-lo. Idealmente, esta escolha supõe o contato com o objeto e, portanto, a entrada em jogo da percepção, da sensação, da emoção, todos afetos que determinam o sentimento de prazer ou de desprazer sentido diante da obra de arte. Intervém então o julgamento de gosto que decide sobre a conformidade da obra ao que se espera dela. Mais precisamente, a instauração de uma esfera estética autônoma libera a questão crucial de saber se uma obra é bela em si, se ela corresponde a um ideal de beleza ou então à idéia necessariamente subjetiva, que cada um tem do belo. O alargamento do público no século XVII e sobretudo no século XVIII, provoca, portanto, uma "desmultiplicação" das questões próprias da arte. Estas últimas dizem respeito à avaliação da obra em relação a regras, a normas ou a convenções – esta tarefa será da competência das academias. Mas convém também formar, educar o gosto e legitimar o julgamento com o auxílio de critérios: será esta a tarefa dos "juizes", chamados a princípio, com muita graça, "árbitros das artes" e mais tarde, "críticos".

Mas é melhor não antecipar. Com a Renascença des-
ponta a noção de criação autônoma. Pouco a pouco, o artista liberta-se das coerções religiosas, políticas e sociais da Idade Média e afasta-se da teologia e da filosofia escolásticas. Todavia, apesar dessa libertação e apesar da dignidade que evolui para seu status social, decorrem dois séculos antes que a estética se imponha como disciplina específica e que a arte constitua uma esfera totalmente autônoma, independente não apenas em relação à Igreja e ao poder, mas também em relação à ciência e à moral. Este atraso é explicável.

No século XVI, o artista afirma-se como criador, dotado de talento e suscetível de ser reconhecido como um gênio. A religião, é verdade, pode considerar que ele é apenas o executante de um poder divino, simples instrumento animado por uma inspiração que não comanda. Mas tal restrição, objeto de disputas teológicas, em nada transforma o problema. São de fato o pintor, o escultor, o arquiteto, autores temporais, simples mortais, que são venerados por seus contemporâneos e que serão celebrados pela posteridade.

A questão "quem cria?" parece resolvida: é o artista. Todavia, uma interrogação subsiste: que forças o impelem para a criação, o incitam para a inovação? Será a razão ou então a sensibilidade, o sentimento? Objeto de ásperas controvérsias e de especulações complexas durante o classicismo e o século XVIII, antes que a estética de Kant proponha sua solução, este problema reaparece, sob suas diversas formas, em certos teóricos do século XX.

Razão e sensibilidade

Durante a Renascença, pelo menos em seu início, uma tal alternativa, razão ou sensibilidade, não tem sentido. A imitação constitui o princípio estético dominante. A arte tem por objeto a Natureza, o Homem ou Deus. A matemática, a geometria, a aritmética constituem para o Quattrocento o meio de aplicar esse princípio. Já foi dito com que intensidade, em Leonardo da Vinci e em Alberti, a reivindicação de um saber científico trabalhava em favor do reconhecimento do *status* artístico. Pintores e escultores entregam-se às "artes liberais", exercem eles uma atividade intelectual, mais nobre do que a do artesão, acantonado nas tarefas manuais, prisioneiro das "artes mecânicas". Mas imitar a realidade exterior não é apenas copiá-la nem reproduzi-la mais ou

menos fielmente. Trata-se de contrafazer a natureza, e o método matemático constitui o meio desta contrafação, desta *mimesis*. O princípio de imitação, que se impõe na Renascença e permanece em vigor até as primeiras vanguardas do século XIX, não é um ato servil em relação a um poder transcendente e coercitivo, que seria o de Deus, nem um testemunho de pura e simples submissão do artista à natureza. O artista é dependente da natureza para melhor glorificar aquele que a criou, isto é, Deus. Idéia expressa com muita exatidão por Giorgio Vasari (1511-1574) com referência a Giotto: "Os pintores estão sempre na dependência da natureza: ela lhes serve constantemente de modelo; eles tiram partido de seus melhores elementos e os mais belos para se esforçarem a copiá-la ou a imitá-la".³

Em outras palavras, render homenagem a Deus, imitando sua obra, a natureza ou o homem, permite aceder à beleza. Esta idéia, que resume, sozinha, a estética da Renascença, encontra-se perfeitamente expressa no retrato que traça Vasari de Leonardo da Vinci: "As influências celestes podem fazer chover dons extraordinários sobre alguns seres humanos; é um efeito da natureza, mas há alguma coisa de sobrenatural no acúmulo transbordante, num mesmo homem, da beleza, da graça e da força: onde quer que ele se manifeste, cada um de seus gestos é tão divino que todos são eclipsados e compreende-se claramente que se trata de um dom divino que nada deve ao esforço humano".⁴

³Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édition critique sous la direction d'André Chastel, Paris Berger-Levrault, 1961, vol. 2.

⁴Ibid. vol. 5.

O modo de representação perspectivista que Alberti elabora de forma matemática, tendo por base trabalhos de Brunelleschi, é uma homenagem à sabedoria divina. É também um meio de conhecer e de reconhecer a verdade sob a expressão que lhe dá o artista na tela ou no mármore.

Portanto, não é excessivo falar de uma "matematização da arte" nessa época do Quattrocento. No século VI a.C., Pitágoras tentava compreender o universo inteiro com a ajuda dos números. A "ordem das coisas", o cosmos, é redutível a leis aritméticas e geométricas. O número, portanto, é soberano: ao dar acesso ao saber, ele só pode ser sábio, por definição. Mas se ele é saber e sabedoria, também não pode ser senão harmonia e beleza. Os artistas da Renascença aprendem as lições de Pitágoras, cujo nome aparece com frequência nos documentos da época; sentem eles um idêntico fascínio por essa cosmologia do número.

Mas a predominância da razão, do intelecto e da abstração, atestada pela observância estrita das regras aritméticas e geométricas e pela submissão à "ciência da perspectiva", excluirá a sensibilidade, por exemplo, a sensualidade que o artista investe em sua obra e que se esforça por transmitir ao público? Evidentemente não. E os contemporâneos concordam em valorizar numerosas qualidades criadoras que nada devem a uma razão austera. Assim, Cristoforo Landino, pintor florentino, filósofo e amigo de Alberti, faz o retrato dos artistas de seu tempo em termos ainda usuais hoje: "Masaccio era um excelente imitador da natureza, com um sentido muito completo de relevo, de composição correta e de pureza, sem ornamentos. [...] Fra Filippo Lippi pintava com graça e ornamento; era excessivamente hábil e foi excelente [...] igualmente para os ornamentos tanto ao imitá-los quanto ao inventá-los. Andrea del Castagno foi um grande mestre do desenho e do relevo; gostava particularmente das dificuldades de sua arte e dos efeitos de perspectiva; era

cheio de vida e muito rápido, tinha uma grande facilidade de trabalho. [...] Fra Angelico era alegre, devoto, muito ilustrado e dotado da maior facilidade".⁵

Podemos ver nessas passagens um resumo das concepções estéticas da Renascença. Trata-se de fato do *indivíduo criador*, de sua habilidade, de sua capacidade de invenção, de sua facilidade, até mesmo de seu temperamento ("alegre"). Mas todas essas qualidades devem responder a uma tripla exigência: imitar a natureza, respeitar as leis da perspectiva e celebrar Deus ("devoto").

A relação entre a razão e a sensibilidade evidencia-se assim em toda a sua ambigüidade. A Renascença vê o triunfo do humanismo: é o homem que avalia o ato criador, ao mesmo tempo como artista, "intérprete entre a natureza e a arte", segundo a fórmula de Leonardo da Vinci, e como objeto, tal qual aparece representado na pintura ou na escultura. Esta posição privilegiada do homem é importante visto que tende, com rápida progressão, a substituir-se à de Deus. Mas, quando dizemos "homem", ainda não falamos de "subjetividade" nem, se preferirmos, de homem enquanto sujeito.

Além disso, o belo, definido como "conveniência sensata", está ligado à harmonia (*concinmitas*). Implica ele conhecimentos científicos e um saber racional. Em outras palavras, é ainda longo o trajeto que leva a admitir que a imaginação, a intuição, a emoção, a paixão e outros afetos possam ser igualmente faculdades criadoras ou fatores globalizantes de criação capazes de engendrar a beleza. Da mesma forma, será preciso esperar vários decênios antes que tais faculdades e tais fatores desempenhem um papel essencial no julgamento do gosto e em sua formulação.

A idéia de sujeito criador que opera numa esfera de

⁵Citado por Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 178.

expressão artística autônoma somente se impõe, de fato, com a tomada de consciência do caráter complementar da razão e da sensibilidade. Na verdade, vê-se muito bem onde se encontra o problema. Tomemos o exemplo do indivíduo: enquanto a razão e a sensibilidade forem rivais ou enquanto uma predominar em detrimento da outra, o homem pode ser considerado fragilizado, desequilibrado. Não conseguiria ser nem livre nem autônomo. Um homem por demais racional, que somente obedece às injunções de seu intelecto, precisa de uma moral, de uma religião ou de uma ordem transcendente. Em compensação, um indivíduo por demais sensível, vítima de um excesso de sentimentalidade, precisa de uma ciência, de algumas regras bem ordenadas capazes de inculcar-lhe alguma razão.

O ideal humanista forjado na Renascença constitui uma etapa importante em direção a uma síntese entre a razão e a sensibilidade. Aquele que as possui em quantidades iguais é senhor de si mesmo, isto é, autônomo, tão livre quanto o quis ser Leonardo da Vinci. Esta síntese, todavia, aparece como um equilíbrio frágil. Ela alimentará abundantemente, sob diferentes formas, as controvérsias e as disputas das épocas posteriores, sobretudo no século XVII, século da razão clássica, e no século XVIII, século dos filósofos racionalistas. Até lá, para confirmar sua plena autonomia, a esfera estética deverá libertar-se ainda das tutelas da ciência, da religião e da moral. Na época da Renascença, esta independência está longe de ter sido adquirida, as condições que permitem aceder a ela estão colocadas: reconhecimento do artista enquanto tal, afirmação da idéia de criação artística, reivindicação em favor da autonomia da arte e do criador, harmonia entre a razão e a sensibilidade.

Se cada época traz sua própria solução para cada uma dessas questões, é evidente que nenhum dos problemas encontra – e sem dúvida nunca encontrará – resposta defi-

nitiva. A reflexão estética contemporânea recoloca, à sua maneira, a questão das interações entre a esfera estética, a esfera científica e a esfera ética. Ela se interroga também sobre a existência de uma racionalidade especificamente estética e sobre a necessidade de critérios em arte. Porém, tais problemáticas podem ser tanto mais bem formuladas por se colocarem de maneira coerente dentro de uma disciplina constituída.

A Renascença traça o caminho que conduz a tal constituição. Nela assistimos à regulamentação parcial das questões, já evocadas, relativas ao status do artista e à idéia de criação. Mas ela lega às épocas posteriores novos motivos de preocupação cujo tratamento condiciona a emergência, na metade do século XVIII, da estética como reflexão científica e filosófica.

De fato, numerosas questões permanecem não resolvidas e os teóricos, filósofos, artistas e poetas não cessarão, durante todo o classicismo, de debater problemas que haviam permanecido em suspenso, por exemplo, sobre a especificidade das artes, sobre a definição do belo, natural ou artístico, sobre o papel do sentimento e da imaginação, ou sobre a importância do gosto individual na apreciação das obras.

Este último ponto é essencial, pois as primeiras formulações teóricas e filosóficas em estética, sobretudo em Kant, tentam justamente elucidar as condições do julgamento do gosto. Ora, o reconhecimento do artista como criador não basta para atribuir-lhe uma subjetividade capaz de promulgar suas próprias leis; da mesma forma, o público não está por isso habilitado a julgar, visto que ignora a que regras devem ajustar-se as obras. Concede-se facilmente que a obrigação de dobrar-se diante de regras supra-individuais, sejam elas de natureza religiosa, metafísica ou moral, não permite que a liberdade do homem se exprima plenamente.

O debate filosófico aberto por Descartes no início do século XVII e que trata da afirmação de um sujeito autônomo, suscetível de pensar o mundo e de pensar-se a si mesmo *enquanto sujeito pensante*, constitui um dos momentos decisivos na gênese da estética moderna.

II

A GÊNESE DA AUTONOMIA ESTÉTICA

Influência do cartesianismo

Costuma-se definir o século XVII, a Época clássica, como a da razão triunfante e o século XVIII, o século das Luzes e dos filósofos, como o da razão esclarecida. As concepções racionalistas, sobretudo sob a influência de Descartes, dominam o conjunto da atividade humana nos domínios da filosofia, da ciência, da moral e das artes.

A primeira certeza sobre a qual se baseia Descartes: "penso, *logo* existo" constitui o ponto irredutível para quem do qual a dúvida não pode se manifestar: quando duvido, não posso deixar de pensar que existe um "eu" que duvida. Assim: eu duvido = eu penso = eu existo. Não se trata em Descartes de um raciocínio dedutivo, mas de uma intuição que apreende a identidade entre estes três momentos. Imediatamente presente no espírito, esta intuição desencadeia uma verdadeira busca de *certezas* baseadas na elaboração de noções *claras e distintas*. A função destes conceitos cla-

ros e distintos é a de chegar à verdade de todas as coisas, de forma que esta verdade apareça no espírito com a evidência do pensamento matemático.

Não é aqui o lugar de expor mais detalhadamente a filosofia cartesiana. Interessa-nos tão somente a influência que o cartesianismo, enquanto exigência de clareza, de ordem, de estabilidade e de autoridade, tenha podido exercer no domínio da reflexão sobre a arte. Mais precisamente, trata-se de responder à questão de saber por que a esfera estética somente pôde ser concebida como domínio autônomo no final do século XVIII. Uma tal interrogação pode parecer ingênua. É tentador replicar que a história não se refaz e que é vão querer reescrever a evolução do pensamento intelectual, por exemplo, da Renascença até a Revolução Francesa. Se, todavia, um tal problema se coloca, é exatamente porque temos a tendência de superestimar o papel que a razão pôde desempenhar no século XVII e no início do século XVIII na procura da verdade. O projeto de Descartes, afirmado com veemência nas últimas linhas do *Discours de la methode*, não determina o homem a tornar-se "senhor e dono da natureza"? Devemos entender com isso "toda natureza", tanto os fenômenos chamados naturais estudados pela astronomia, a física e a química quanto a natureza biológica do homem e o ser moral submetido às paixões e aos afetos. Esta vontade de aplicar de forma sistemática um método científico que se supunha traduzir todas as coisas em certezas matemáticas não afirma um dogmatismo frio e calculista? Uma tal submissão à onipotência do racionalismo não se realiza em detrimento das faculdades sensíveis que se opõem tradicionalmente à razão: a imaginação, a fantasia, o sentimento, o gosto?

Uma interpretação acanhada, mas largamente disseminada, da filosofia cartesiana inteiramente assimilada ao espírito clássico do século XVII, desenvolve-se nesse sentido.

O sistema de Descartes, baseado na análise, na classificação, na ordem e na organização pode parecer assim uma reação ao espírito profuso e confuso que marca o final da Renascença. Um tal sistema exclui, por princípio, a constituição de uma filosofia da arte. De fato, Descartes, que sonhava com um saber unificado, regido pelo método matemático, nunca redigiu um tratado de estética. Seu *Abrégé de musique* (1618), obra de juventude – ele tem vinte e dois anos –, define as condições do prazer sensível e do belo com a ajuda de proporções matemáticas. Se reconhece que cada sentido é susceptível de algum prazer, tal prazer deve obedecer a uma certa proporção entre o objeto e o sentido que o percebe. Da mesma forma, um objeto é tanto mais facilmente percebido quanto menor for a diferença entre suas partes. A proporção entre as partes deve ser aritmética e não geométrica e, entre os objetos dos sentidos, aquele que é mais facilmente percebido não é o mais agradável à alma, nem mesmo aquele que o é mais dificilmente; mas, diz Descartes, é aquele que não é percebido nem tão facilmente a ponto de satisfazer por completo este desejo natural pelo qual os sentidos são impelidos para o objeto nem com tanta dificuldade a ponto de fatigar o sentido.

É uma estética intelectualista perfeita e de uma extrema prudência, que prega a harmonia e a ausência de excessos em todas as coisas. A razão do belo escapa à razão e Descartes o confessa ao padre Mersenne: "Quanto à vossa pergunta, a saber, se podemos restabelecer a razão do belo [...] o belo e o agradável significam apenas uma relação entre nosso julgamento e o objeto, e pelo fato de os julgamentos dos homens serem tão diferentes, não se pode dizer que o belo ou o agradável tenham alguma medida determinada".¹

¹*Diures*, de Descartes, Paris: Vrin, C. Adam et P. Tannary, II vol. t. X p. 132.

Descartes atém-se a este relativismo do gosto, sempre individual, dependendo da fantasia de cada um, ligado à sua memória, à sua experiência passada, variável segundo o momento. Portanto, não seria possível medir o belo; ele não pode ser submetido a um cálculo científico nem a uma quantificação qualquer, pois a ciência visa ao universal enquanto o belo pertence à ordem do sentimento individual.

A reflexão de Descartes sobre o julgamento do gosto termina onde começará, quase um século e meio mais tarde, a de Kant. Não há nisso nada de surpreendente. A reflexão estética começa logo que é possível estabelecer uma relação entre o que é agradável aos sentidos e o que agrada à "alma", entre o prazer sensível e o prazer inteligível, em outras palavras, entre a percepção e o julgamento, ou então, para permanecermos no universo cartesiano, entre o corpo e a alma. Ora, Descartes sabia que a questão do elo entre a alma e o corpo, entre a *res cogitans* e a *res extensa*, constituía a dificuldade de seu sistema. Sem dúvida, o problema de união entre os dois podia ser em sua opinião, de ordem científica, fisiológica (hipótese da glândula pineal); mais provavelmente era de ordem moral (*Les passions de l'âme*, 1649), mas com toda a certeza não era de ordem filosófica.

Um dos sistemas mais ambiciosos dos tempos modernos não pode explicar o comportamento do homem diante da arte. Não existe, neste sentido, uma estética cartesiana. Porém, se insistimos sobre o lugar do sistema cartesiano numa discussão consagrada à estética, não o fazemos para concluir por uma negação. Pelo contrário. De fato, a filosofia de Descartes não cessa de desempenhar um papel maior nas numerosas controvérsias artísticas do século clássico, sobretudo quando se trata das noções de sentimento, de gosto ou de gênio. Além disso, ela impregna a tomada de posição dos artistas e dos teóricos da arte, quer se trate, por

exemplo, de Nicolas Poussin (1594-1665), de Félibien (1619-1695) ou de Roger de Piles (1635-1709).

Todavia, o mais importante reside na novidade dos conceitos cartesianos a respeito dos séculos anteriores, sobretudo no que concerne ao status do sujeito pensante. A maioria dos comentadores mostram freqüentemente o caráter radical das críticas dirigidas por Descartes à tradição aristotélica. Da mesma forma, insiste-se, com razão mas às vezes sem nuances, no fato de que o autor do *Discours de la méthode* a obra é escrita em francês e não em latim – teria abolido o princípio de autoridade em vigor na escolástica medieval. Em *compensação*, aponta-se de maneira por demais discreta a profundidade das transformações filosóficas e teológicas ocasionadas por seu sistema em relação aos conceitos da Renascença.

Segundo Descartes, Deus, responsável pelas verdades matemáticas, é também o responsável pelo nosso pensamento; assegura ele, ao mesmo tempo, a possibilidade do conhecimento. Significa isto que o homem pode chegar ao saber se quiser exercitar sua vontade em conformidade com as regras da razão. Deus, portanto, lhe concedeu um livre arbítrio, de um lado na ordem do conhecimento: uma idéia insuficientemente clara e distinta chegará ao seu espírito? Ele pode recusá-la, duvidar de sua veracidade ou suspender seu julgamento; de outro lado, na ordem das paixões: "Observe em nós uma única coisa que possa dar-nos uma razão correta para nos estimarmos, isto é, o uso de nosso livre arbítrio e o domínio que temos sobre nossas vontades" declara Descartes em *Les passions de l'âme*, chegando ao ponto de afirmar que este livre arbítrio nos torna "de algum modo semelhantes a Deus, fazendo-nos senhores de nós mesmos".

Assim, é considerável a diferença em relação aos temas teológicos e filosóficos que dominam na Renascença, so-

bretudo durante o Quattrocento, tais como são formulados, por exemplo, por Marsilio Ficino (1433-1499). Autor de uma *Teologia platônica* e de um Comentário sobre o *Banquete* de Platão, Ficino, humanista italiano, tradutor das obras de Platão e Plotino, esforçou-se por conciliar o platonismo e a teologia cristã. Deve ele sua reputação de teórico eminente da Renascença às relações que estabeleceu entre Deus, criador de todas as coisas, o homem, criatura perfeita, e o amor, ciência divina, que permite aspirar ao infinito, ao Absoluto. Toda ação do homem, seus desejos e sobretudo o desejo de beleza que anima suas obras, devem aspirar à celebração de Deus, Criador onisciente e ele mesmo Amor.

A essa filosofia do Amor, presente em tudo, Descartes opõe o método racional que permite aceder à Verdade. No centro deste racionalismo há, evidentemente, o sujeito, afirmando sua autonomia tanto através da dúvida quanto através da certeza de seu próprio pensamento. Portanto, trata-se de fato de uma revolução. Somos tentados a dizer: uma primeira revolução em relação à teologia e à metafísica da Idade Média. Esta ruptura decisiva constitui um prelúdio à revolução Kantiana, ainda mais radical na medida em que conclui pela impossibilidade de qualquer conhecimento metafísico. É claro que não é habitual atribuir a Descartes o lugar que lhe damos na filosofia da arte. Mas a estética não teria podido nascer sem a afirmação do sujeito como dono, até mesmo criador, de suas representações. O sujeito cartesiano não é o sujeito estético. O belo, para Descartes, não é, como foi dito, mensurável, pois depende demais dos caprichos do indivíduo. Mas, ao reconhecer o papel da subjetividade para determinar o que é belo ou agradável para a alma, o cartesianismo insiste na inconsistência de qualquer pesquisa que vise a definir as condições pretensamente objetivas da beleza ideal, do belo em si. Embora, o termo "subjetividade" não pertença a seu vocabulário, assim como também não pertence a ele a ex-

pressão "juízo de gosto", pode-se considerar, sem antecipar demais, que Descartes pressente a contradição que Kant se esforçará por resolver a respeito do juízo sobre o belo, isto é, sobre o fato de um tal juízo ser ao mesmo tempo pessoal e universal, em outras palavras, de sua universalidade ser subjetiva.

Um outro ensinamento do cartesianismo é rico de conseqüências: concerne ele mais diretamente à influência da doutrina da razão nas controvérsias, às vezes vivas, sobre noções de gosto, de sentimento e de imaginação que alimentam a maioria das querelas artísticas até o século seguinte.

Em seu ponto de partida, a questão transmitida incidentalmente por Descartes é simples: se o belo não é mensurável e se a razão, que é, contudo, particularmente eficaz na pesquisa da verdade, nada nos pode ensinar sobre o assunto, com que faculdade podemos contar? Existirá uma única ou existirão várias capazes de auxiliar ou de substituírem-se plenamente a ela? Mais precisamente: a beleza obedece a regras exatas ou é ela assunto de sentimento? Deveremos acreditar que a verdadeira beleza está acima de toda regra, inacessível a qualquer razão? Depende ela do gênio ou da técnica? Porém, o problema concerne igualmente ao amador: esperamos que ele manifeste uma violenta emoção diante da obra de arte ou que a contemple serenamente? Furor ou serenidade? Juízo ou entusiasmo?

Não seria possível aqui mergulhar no labirinto quase inextricável das disputas que se sucedem durante mais de um século após a morte de Descartes. Podemos, no máximo, dar o panorama de um debate que procura considerar a época clássica, sobretudo o século de Louis XIV, como o laboratório de idéias, de categorias, de conceitos que permitem a emergência, na metade do século XVIII, de um discurso estético coerente.

Se o classicismo se define em todos os domínios, político, institucional, moral e artístico, pela procura do sensato, da moderação, do correto, do conveniente, do verossímil e do "alto gosto", evidencia-se também que o edifício grandioso construído por Descartes ao redor da razão longe está de ser monolítico. Evidentemente, tudo parece ser calculado pela medida de uma razão considerada como garantia do critério do julgamento verdadeiro. Poder explicar de acordo com as regras da razão, significa prevenir-se contra a imaginação e preservar-se da falsidade e dos erros dessa "louca da casa", imprevisível e caprichosa. Porém os contemporâneos de Descartes e seus sucessores, como Malebranche, sabem perfeitamente que as coisas não são tão simples: em *Règles pour la direction de l'esprit* o próprio Descartes não admitiu que, em certos casos, a imaginação poderia ser a auxiliar da razão? O que vale para as verdades matemáticas, em que a razão se mostra como o "raio de luz divina que ilumina todos os homens", aplicar-se-á à natureza, onde a regularidade não é de uso comum, natureza que parece apelar mais para o imprevisível, o sentimento, a sensibilidade? Além disso, que aconteceria com o sentimento, com a sensibilidade, na ausência de qualquer traço de razão capaz de assumi-las, e sem dúvida, de manter esta razão, a fim de não perder-se justamente nas quimeras e no desatino?

O século clássico, considerado o "século da razão", é também o de seus limites. Sem dúvida porque esta famosa razão não é assimilável ao nosso conceito moderno de racionalidade positivista, instrumental, dominadora e fria, escravizada a outras finalidades que não a Razão, diferentes das que visam à verdade. A partir da metade do século XVII, surge a suspeita de que a razão não é una, absoluta, e de

que não constitui a única fonte de conhecimento. No sentido inverso, suspeita-se que o sentimento não seja totalmente engano ou desregramento dos sentidos, mesmo se for confundido com a sensibilidade.

Outros motivos levam a modular o exercício da razão. O cartesianismo em vigor logo após a morte de Descartes, ao qual se vinculam os "modernos", construtores políticos e institucionais do Grande Século, não deve mais grande coisa às suas origens filosóficas. É um cartesianismo de referência, um cartesianismo dogmático, aplicado à organização do *Tout-État* criado por Louis XIV.

Como explicar esse fato?

Seja qual for o gênio pessoal de René Descartes, sua filosofia é também o produto das condições sociopolíticas e ideológicas da França de seu tempo. Ela exprime igualmente as preocupações dominantes da primeira metade do século XVII e sobretudo as aspirações de uma geração que participa, querendo ou não, da instauração progressiva de uma monarquia absoluta, de direito divino, poderosamente centralizadora e preocupada com a ordem e a estabilidade. Acabou o ceticismo de Montaigne, que duvidava da capacidade do espírito humano de chegar a qualquer verdade. A razão dá acesso a um conhecimento verdadeiro. A vontade, o livre arbítrio previnem os desregramentos que nascem das paixões da alma. A razão cartesiana é ativa, empreendedora, conquistadora. Pierre Corneille pode, com toda razão, inspirar-se nela, pintando o retrato de indivíduos fora do comum, donos de seus sentimentos, isto é, livres, pela única razão de desejar sê-lo, independentemente das coerções exteriores: "Quero que sejamos livres quando acorrentados [...]. Não se deve alimentar um amor que não se entregue a nós", declara Alidor, namorado da bela Angelique, em *La Place Royale*. Esta razão contribui para produzir a ética dos heróis, a dos príncipes descontentes que sonham, durante

algum tempo, em vão, fazer frente ao absolutismo em marcha ou que desejam pelo menos a partilha do poder real. Na verdade, preparam o triunfo da monarquia.

Coincidência de datas: Descartes morre em 1650. Em 1653, a Fronça é domada. Louis XIV é sagrado em Reims em 1654, ano da conversão de Pascal ao jansenismo. Gassendi, "libertino erudito", leitor crítico de Descartes, mas da mesma forma apaixonado por matemática e por progresso científico, morre em 1655. Em 1661, Colbert substitui Fouquet, que caiu em desgraça, e abre as portas a Le Brun. Outro reino, outro mecenas; um único é suficiente: "alimentar as musas e todas as ciências" é tarefa do rei. Os servidores do Estado são cartesianos, todos ou quase todos: Le Brun "primeiro pintor" e André Félibien, historiógrafo das Construções sobretudo. A razão triunfa e extrai de Descartes uma legitimidade filosófica para justificar sua extensão ao domínio político, institucional e artístico. Razão alibi, muito diferente da precedente, que autoriza uma nova ambição: a de tornar-se "dono e possuidor" das belas-artes, doravante escravizadas ao dogma do "grande gosto". Normalização, uniformização, unificação e hierarquização tornam-se as palavras de ordem do absolutismo.

Se, de acordo com Élie Faure, "a educação da vontade, dada lentamente por Descartes e Corneille a espíritos cheios de saber, a energias cheias de ordem, imprime mesmo assim ao conjunto do edifício um carácter imponente"² o preço a ser pago é exorbitante: é a liberdade de criação e a autonomia da arte. O historiador da arte não é brando para com a "monarquia francesa": "[Colbert] administra as Belas-Artes com o mesmo método com que administra as Vias Públicas,

²Élie Faure, *Histoire de l'art. L'art moderne*, t. 1, Paris, Gallimard, Folio, essais, p. 229.

as Finanças ou a Marinha. Estende seu protetorado à literatura, às artes plásticas, institui pensões para os artistas que consentem em obedecer, organiza e centraliza as Academias, cria, para os arqueólogos, os músicos, os arquitetos, algumas que ainda não existiam. Faz da viagem a Roma uma instituição de Estado, fundando naquela cidade uma Escola em que haverá anualmente um concurso doutrinário e que será um convento estético com missa obrigatória, horas fixas para acordar e deitar, uma vigilância inflexível sobre os pensionistas escolhidos. Isso não é suficiente, é preciso remontar a Bisâncio para encontrar um precedente. Proíbe a abertura de ateliês livres na França, reserva para a Academia de pintura e de escultura o monopólio do ensino [...]. Um dia, fará com que seja condenado a cinco anos de exílio um membro dessa Academia por um panfleto que se supõe ter ele escrito contra Le Brun".³

A emergência de uma razão estética

Sem dúvida, essa golilha política, filosófica e, como diríamos hoje, "cultural" tem pelo menos um mérito: o de definir a doutrina clássica e de assegurar a manutenção do edifício até os anos 1680, que anunciam um final de reinado. Paradoxalmente, o debate estético, que comparamos a um labirinto sem saída, está no auge, sobretudo com referência às noções de beleza e de graça. Se a Academia é um "convento", se Le Brun celebra como padre superior, inteligente e autoritário, a "missa obrigatória" é dita por André Félibien. Seus *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus*

³Ibid. p. 228.

excellents peintres anciens et modernes, redigidos entre 1659 e 1685, são um monumento à glória do classicismo em que figuram como referências obrigatórias Nicolas Poussin e Raffaello. Mas Félibien não é dogmático e seus *Entretiens*, permeados de finura, revelam um espírito sutil, atento às nuances na apreciação das obras de arte de seu tempo e suficientemente perspicaz para sentir as fissuras que despontam no edifício racionalista. É evidente que Félibien não nega o ideal de beleza objetiva, nem a existência de um belo imutável que só pode ser alcançado pela observância de regras e de normas controladas pelas luzes da razão. Mas as "regras da arte" tais como são sentidas pelo gênio corresponderão sempre às regras racionais? E mesmo quando o respeito pelas regras engendra a beleza, poderemos ter certeza de que se trata, no caso, de uma condição suficiente para que esta beleza nos agrade? Em outras palavras, não haverá outra coisa que venha acrescentar-se à beleza ou então que a acompanhe e que nenhum raciocínio possa explicar?

Há aqui um paradoxo que podemos simplificar da seguinte maneira: a beleza nasce da razão, mas a razão não pode ser inteiramente criadora de beleza. A esta "outra coisa" Félibien dá um nome: trata-se da graça. Ora, a graça não depende da razão, mas sim da alma. Ela não obedece a regras racionais, mas somente ao gênio do artista: "A beleza nasce das proporções e da simetria que se encontra entre as partes corporais e materiais. A graça é engendrada pela uniformidade dos movimentos interiores causados pelos afetos e pelos sentimentos da alma".

Para melhor fazer-se entender, Félibien escolhe um exemplo facilmente compreensível para todos: "para bem demonstrar que a graça é um movimento da alma, é que ao vemos uma bela mulher, julgamos, em primeiro lugar, sua beleza pela justa relação que há entre todas as partes de seu

corpo; porém não é possível julgar sua graça se ela não falar, se não rir, ou se não fizer algum movimento.⁴

E da aliança da beleza e da graça resulta um "esplendor totalmente divino" um "não sei quê" diz Félibien, usando a expressão do padre Bouhours. Notável impressão! Este "não sei quê" – formulação extremamente moderna – é um indizível, um inefável que não se pode "expressar com correção", confessa Félibien, exatamente o contrário de uma regra da razão e de uma idéia clara e distinta. Este "não sei quê" seria como o "nó secreto que reúne estas duas partes do corpo e do espírito". É ele que provoca em nós a admiração sem que nem mesmo possamos explicar nem por que nem como. Trecho surpreendente: pensamos, certamente em Descartes, não no teórico do dualismo entre o corpo e o espírito, mas no professor de moral junto à rainha Cristina da Suécia, naquele que "inventa" um "ainda não sei o quê" uma glândula pineal encarregada de regular as paixões da alma, de fazer a junção entre o corpo e o espírito. Insinua-se aqui algo de barroco que não provém da razão clássica. Exceto que ambos, Descartes e Félibien, permanecem convencidos de que a ciência conseguirá um dia elucidar racionalmente este mistério. Descartes antecipa um progresso da medicina capaz de explicar o funcionamento da epífise. Félibien antecipa o nascimento de uma "ciência" que revele o segredo que mascara a relação entre o entendimento e a sensibilidade: espera de uma estética que não tardará a afastar-se dessa questão ao mesmo tempo insolúvel e sempre preocupante.

Isso não impede que o "não sei quê", por mais vago que seja, constitua uma séria objeção aos obstinados parti-

⁴André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Premier entretien, t. 1, Paris: René Démoris, Belles Lettres, 1987.

dários de uma beleza imutável e universal, uma beleza, em suma, eterna ou, como a chamava a Academia, "positiva". Uma brecha no ideal de uma beleza perfeita e única, agradável a todos, sob a égide de uma Razão, ela mesma imutável. Nesta brecha, ainda estreita, introduz-se Roger de Piles. Tudo acontece como se a requisição da razão pela ordem política e institucional, ou seja, pelo absolutismo monárquico e pela Academia, provocasse, por seus excessos, uma espécie de "humanização" da razão. Esta palavra deve ser tomada em seu sentido primordial: volta ao homem, à sua sensibilidade, a seus afetos. Interesse pelo *sujeito* em detrimento do objeto. A importância que adquire a noção de gosto, isto é, dos movimentos secretos da alma, significa que o indivíduo assume, ainda timidamente, sua experiência estética.

A questão da cor

O debate sobre o colorido, que se agrava a partir de 1660, revela esta tendência. A questão de privilégio concedido, seja ao desenho, seja à cor, não é nova na história da pintura. Teve ele sua versão "renasença", sobretudo na Itália, onde os admiradores do *disegno* de Raffaello opuseram-se aos apaixonados pelo *colore* de Tiziano. Porém, nesses últimos decênios do século XVII, o conflito adquire virulência, pois cristaliza interesses que ultrapassam a pintura.

Charles Le Brun, um cartesiano rigoroso, prega o desenho; não apenas não aceita a expressão "claro-escuro", recentemente forjada por de Piles, mas recusa a importância que este último concede à cor. Fervoroso admirador de Nicolas Poussin, encontra em Philippe de Champaigne um outro "poussiniano" convencido de que, como ele, afirma a primazia do desenho. O "belo método de pintura" ensinado pela Academia passa pelo criom. É ele que "dá forma", é

dele que depende a cor e não o inverso. A cor, concede Le Brun, pode trazer sua contribuição, mas ela não faz nem o pintor nem o quadro. Do outro lado, Roger de Piles, partidário de Rubens, vê em Gabriel Blanchard um "rubenista" fervoroso. "Um pintor somente é pintor porque usa cores capazes de seduzir os olhos e de imitar a natureza", declara Blanchard sem rodeios diante dos acadêmicos em 1671. Observemos, incidentemente, a ordem das prioridades: em primeiro lugar "seduzir os olhos", em seguida, "imitar a natureza". Acaso retórico ou sutil audácia diante dos guardiães da Doutrina?

Porém, no momento, o importante reside na distinção entre cores e coloridos que de Piles estabelece pela primeira vez em 1672 (*Dialogue sur les coloris*) e renova em 1708 (*Cours de peinture par principes*). Le Brun respondera a Blanchard com argumentos supostamente decisivos e definitivos: o desenho constitui o elemento essencial da pintura; a cor representa apenas um acidente. O desenho dá forma e proporção, sozinha, a cor não significa nada. O desenho está ligado ao mesmo tempo ao espírito, à imaginação e à mão. Ele pode portanto expressar até mesmo as paixões da alma sem ter necessidade da cor.

E a estocada em Blanchard não tarda: "Todo o apanágio da cor consiste em satisfazer os olhos, enquanto o desenho satisfaz o espírito". Essa réplica, aparentemente anódina, é contundente. Le Brun afirma, com ela, uma outra prioridade além da de Blanchard: a da inteligência e da razão. Habilmente, ele encerra com a palavra espírito, palavra final, evidentemente. Subentende-se: a cor não pode produzir nem tom nem colorido. Ela é somente matéria bruta, válida apenas para ser misturada por mãos de artesãos e que não poderia, de maneira nenhuma, aspirar à nobreza do espírito.

O desenho nos salva do mergulho no seio do "oceano da cor" e, na verdade, segundo Le Brun, tudo é desenho.

Invocando Vitruvio e Vasari, lembrando-se de Alexandre, o Grande, e portanto de Aristóteles, concedendo Bernini ao barroco, coloca ele, sob o signo do desenho, todas as outras artes "maiores": arquitetura e escultura ... e, paradoxalmente, este último argumento dará o golpe de misericórdia na causa dos "poussinianos", assegurando ao mesmo tempo a vitória dos coloristas.

Quando Roger de Piles redige seu *Cours de peinture par principes*, Le Brun está morto há quase vinte anos. Porém seu triunfo – e o dos "rubenistas" – nada deve ao desaparecimento do primeiro pintor do rei. Ele repousa sobretudo na pertinência dos argumentos. É preciso lembrar: Le Brun afirmava que a cor não podia engendrar nem o tom nem o colorido. A distinção é hábil. Ela permite minimizar a cor e considerar que seu manejo é trabalho de moedores de tintas, de tintureiros. Mas esta mesma distinção é útil a de Piles que, todavia, precisa: "O colorido é uma das partes essenciais da pintura através da qual o pintor imita as aparências das cores de todos os objetos naturais e distribui aos objetos artificiais a cor que lhes é mais vantajosa para enganar a vista". Em outras palavras, o colorido constitui a "diferença da pintura e o desenho como seu gênero"; reconhecemos as categorias aristotélicas. O colorido constitui a diferença específica da pintura, diríamos hoje sua especificidade. Evidentemente, o desenho é comum à pintura, à arquitetura, à escultura, à gravura. Mas sem a ajuda do colorido "nada há no desenho que o escultor não possa fazer"; e isso vale também para as outras artes.

Contrariamente à afirmação de Le Brun, não é, portanto, legítimo considerar que a cor se contente em satisfazer os olhos, que ela somente diga respeito aos sentidos, ao corpo, enquanto o desenho satisfaz o espírito, está ligado à alma. É, portanto, como cartesiano que de Piles responde a esse outro cartesiano, Le Brun: assim como "não há homem

se a alma não estiver unida ao corpo, da mesma forma não há pintura se o colorido não estiver unido ao desenho".

A partir do início do século XVIII, o futuro da cor, ao mesmo tempo na prática pictórica e na reflexão estética, está assegurado. Evidentemente, no século XIX e no século XX, algumas correntes artísticas manifestarão por vezes um renovado interesse pelo desenho em detrimento da cor. Porém, estas tendências, perceptíveis na arte moderna e em certas vanguardas contemporâneas, nunca reanimarão querelas desse tipo.

Era importante evocar os principais momentos desse debate para precisar o estado da reflexão estética no início do século XVIII. Insistimos no interesse artístico, assinalando que ele podia esconder outros. Quais são eles?

Por mais intransigente que ela seja, a posição de Le Brun apresenta pelo menos dois aspectos legítimos: no plano institucional, ele garante o dogma acadêmico e uma tradição, a do desenho, atestada, confirmada pelos mestres do passado. Atitude necessariamente "conservadora", mas que se inscreve na evolução do status dos artistas preocupados em promover uma arte liberal que se apoiasse no saber e na inteligência. Dizer que o desenho está ligado ao espírito, ao projeto concebido e elaborado abstratamente pelo artista significa lançar a matéria, a cor, para a atividade manual, apanágio dos artesãos prisioneiros das corporações, operários limitados a tarefas "inferiores": moedores de tintas, tintureiros, "mamarrachos". Vem daí o privilégio de espírito que se liga ao desenho-desígnio. A homonímia aqui favorece os interesses de Le Brun: trata-se da nobreza de uma profissão livre que não poderia ser confundida com um ofício.

Um segundo aspecto, mais diretamente político, revela em que medida os conflitos estéticos estão ligados aos interesses ideológicos de uma época. Le Brun, primeiro pintor,

depende de Colbert, superintendente* das Construções, inteiramente devotado ao monarca. A pintura é uma arte da corte, o "primeiro" filho preferido do desenho encarregado de *representar* os grandes atos do rei, a poesia só está presente para cantá-los. "Ut pictura poesis": a pintura é como a poesia. Já invertido na época da Renascença, o adágio de Horácio ("a poesia é como a pintura") toma um novo sentido: um quadro não é somente como um poema, ele é mais do que um poema. Pois o rei, cujos altos feitos são celebrados pela pintura de história, ora Apolo, ora Hércules, é de qualquer modo, de "direito divino". Ele participa do mistério da Criação, sendo ele mesmo uma criatura privilegiada a mesmo título que a Natureza. O que, além do desenho, pode fazer "tomar parte na composição dessa famosa ordem francesa, que deve carregar tantas figuras alegóricas quantos forem seus ornamentos, para registrar o estado glorioso em que se encontra hoje a França sob o reinado de Louis XIV, o maior e o mais triunfante monarca que ela já viu"? Certamente não a "bela maquiagem", essa cor que engana os olhos e trai a realidade.

O debate sobre o colorido, portanto, não é unicamente um problema de pintura, mesmo se tomar o aspecto de um círculo fechado no qual se enfrentam uma casta de iniciados e de privilegiados, longe de qualquer instância pública. Ele é a expressão, sobretudo a partir de 1680, de uma crise multiforme que diz respeito, ao mesmo tempo, ao absolutismo monárquico, ao enfraquecimento dos modelos antigos e ao questionamento de uma Razão pretensamente cartesiana, que com demasiada freqüência serve de *alibi* ao autoritarismo.

*N. de T. *Surintendant*, no século XVII oficial encarregado de uma administração pública.

Dos Antigos aos Modernos

A querela dos Antigos e dos Modernos, desencadeada por Charles Perrault em 1687 também já revela contradições subjacentes à época clássica e que se manifestam doravante abertamente. Sua origem "literária": francês ou latim, Homero ou os autores contemporâneos, desaparece com bastante rapidez sob os interesses políticos e filosóficos desse final de século caracterizado por uma profunda mudança de mentalidade. Claramente identificáveis no início, os protagonistas e seus chefes – Boileau e La Bruyère para os Antigos, Charles Perrault e Fontenelle para os Modernos – concluem, conscientemente ou contra a vontade, alianças que perturbam o jogo. A tendência conservadora, encarnada pelos jesuítas e pelos clérigos da Universidade, defende os Antigos, enquanto o clã modernista encontra apoio em Colbert e na Academia Francesa. Reação de um lado, progresso do outro, os antagonismos subsistem apesar do mediador Antoine Arnauld, chamado o Grande Arnauld, teólogo, doutor da Sorbonne, dedicado à causa jansenista, interlocutor crítico de Leibniz e de Malebranche, totalmente seduzido pelas teses cartesianas.

Quando a querela se reacende, em 1713, entre o "geômetra" Houdar de la Motte e a Sra. Dacier, a causa já estava adiantada. O mediador, desta vez, é Fénelon, autor em 1714, de uma *Lettre à l'Académie*, na qual tenta conciliar o gosto dos escritores antigos e o interesse pelos autores modernos. Mas a conciliação pouco mascara a vitória dos Modernos e dos "geômetras". Uma nova geração de filósofos, entre os quais Fontenelle, Pierre Bayle e Saint-Évremond, herda a tradição dos libertinos eruditos: La Motte Le Vayer, Naudé, Gassendi, reduzidos ao silêncio após a Fronda. Alimentados por Descartes, leitores críticos de Malebranche, de Spinoza, de Locke, de Leibniz, atribuem à razão uma

função resolutamente crítica, inconcebível na tradição clássica. Esta razão crítica anuncia esta tendência para uma crítica da razão exercida pelos filósofos do século XVIII. "Crítica da razão" não significa aqui desqualificação da razão nem abandono da pretensão de aceder à verdade por caminhos racionais, mas exatamente o contrário. A crítica da razão não prega um irracionalismo qualquer. Simplesmente, em lugar de atribuir à razão a tarefa de chegar à Verdade, ao Absoluto, dá-se-lhe a função de determinar as condições científicas que autorizam o conhecimento. E é este conhecimento que dá acesso a *uma* verdade, aquela que o homem está apto a reconhecer, a afirmar e a defender, levando em consideração o caráter limitado de sua razão. Esta aparente modéstia, que toma às vezes a forma de ceticismo, absolutamente não prejudica o radicalismo do vasto movimento crítico – desta vez no sentido mais agressivo de questionamento – contra as antigas e tradicionais tutelas: quer se trate da autoridade política, teológica, moral ou artística.

O termo crítica invade as conversas e os títulos das obras: *Réflexions sur la critique* (Houdar de La Motte), *Dissertation critique sur l'Iliade* (abade Terrasson), *Dictionnaire historique et critique* (Pierre Bayle) e naturalmente: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publicado em 1719 pelo abade Du Bos, texto "pré-estético" ao qual voltaremos mais tarde.

Esta freqüência do termo "crítico" é reveladora da nova postura intelectual e moral dos pensadores do início do século XVIII: anuncia ela os grandes cortes, isto é, a ruptura do elo com o princípio de autoridade que reina em todos os domínios desde a Idade Média. Corte teológico e metafísico: *Pensée diverses sur la comète* (Pierre Bayle, 1682), *Historie des oracles* (Fontenelle, 1687); corte ético: Saint-Evremond declara-se adepto de Epicuro, considerando que o prazer não é incompatível com a moral; corte progressivo em rela-

ção à ordem sociopolítica: certos filósofos militam pela tolerância, como Bayle, outros, como Montesquieu, já pensam, nesse primeiro terço do século, numa crítica da monarquia absoluta.

Que se passa na estética?

Apenas três decênios antes que o termo estética venha designar uma disciplina autônoma, nada permite prever a emergência de um discurso específico, coerente, com uma terminologia segura. Numerosos são os equívocos que ainda planam sobre os conceitos de gosto, de sentimento, de imaginação, de intuição, de emoção, de paixão, de sensibilidade ou de gênio. Todas essas noções remetem a um "não sei quê" – para retomar a expressão do padre Bouhours – que somente deve sua relativa precisão às conveniências do momento e ao código em vigor neste ou naquele autor. A própria palavra "arte" não está definida. Não é usada no singular, nem com minúscula nem com maiúscula. O uso do plural é obrigatório, acompanhado por um adjetivo: as artes mecânicas, as artes liberais. Estas últimas, catalogadas pela Academia: eloquência, poesia, música, pintura, escultura, arquitetura e gravura, são chamadas "belas-artes", desde o final do século XVII. La Fontaine teria sido o primeiro, dizem, a usá-la neste sentido. Mas a Escola de Belas-Artes só é assim chamada em 1793. Quanto à Academia de Belas-Artes, deverá esperar até 1816.

As condições para a elaboração de uma filosofia da arte sob a forma de uma disciplina positiva e autônoma, portanto, ainda não estão reunidas. Se um discurso estético é possível, ele deve ser constituído sobre uma base de conceitos, de noções e de categorias relativamente confiáveis e estáveis sem que suas significações sofram variações por demais profundas de um conceito a outro. No início do século XVIII está-se ainda muito longe disso. É preciso compreender bem: uma estética – ciência ou filosofia – somente

pode ser definida na distância que separa a razão ... do que não é a razão. Ora, se sabemos, ou julgamos saber, sobretudo graças ao cartesianismo, em que consiste a razão, se identificamos suas finalidades, o mesmo não acontece com aquilo que parece ser seu oposto.

Para simplificar, digamos que dois obstáculos se opõem à elaboração do discurso estético. Primeiro obstáculo: consideremos que, desde a Idade Média até o despontar dos tempos modernos, a distância entre a razão e o que lhe é contrário é infinita. Que será possível colocar num espaço infinito e indeterminado? De um lado, uma razão onipresente apresentada como medida de todas as coisas; do outro lado, uma multiplicidade de noções incertas, evanescentes, que evita definições vagamente associadas aos movimentos ou às paixões da alma. Uma dá acesso ao saber, ela contribui para o progresso do conhecimento; as outras, prisioneiras da natureza humana, parecem destinadas apenas a descrever, de forma turva e indistinta, o pretensível mistério insondável do homem. O outro obstáculo reside na demasiada proximidade entre a razão e seu contrário indeterminado. Há aqui, aparentemente, uma contradição, ou pelo menos uma tensão característica da época clássica. Deve-se ela à tentação de avaliar o vasto domínio do sensível com a medida da razão: poder atribuir um conceito, dar um nome ao que escapa ao entendimento, por exemplo o sentimento, a imaginação. A solução clássica, pelo menos a tentativa racionalista, consiste em desejar precisamente racionalizar o que escapa entre as malhas da razão, por exemplo, o gosto ou a graça. O ideal é chegar a uma coincidência perfeita entre a razão e o que não é razão, em outras palavras, é reduzir, até mesmo suprimir a distância que evocávamos mais acima. Mas então, coloca-se igualmente a questão: onde colocar a estética se o espaço em que ela procura penetrar não existe mais?

Evidentemente, é preciso encontrar a distância correta entre uma razão que não avance no terreno da sensibilidade e uma esfera do sensível que não afunde no irracional. Há uma solução possível, mas ela exige duas condições: de um lado, que a razão, tão eficaz nas ciências, renuncie à sua ambição totalizadora e universalizante; que ela, de qualquer forma, se abrande; de outro lado, que seja possível responder, racional e conceptualmente, pela imaginação e pela sensibilidade, e admitir que elas também constituem faculdades cognitivas e são assim geradoras de um conhecimento. O que prova, por exemplo, que a escolha das cores, que um Le Brun atribui ao arbitrário e do espírito desorientado⁵ do pintor, não obedeça a uma lógica particular, que ele não seja, segundo a expressão de Roger de Piles, "baseado na razão"? Por que, se podemos pastichar a reflexão de Pascal, a estética não teria sua própria razão que a Razão ignora?

Em suma, o ponto de concordância estaria em uma outra razão, diferente da razão matemática e lógica, uma razão adaptada ao seu novo objeto. Seria chamada razão estética ou razão poética. Ela poderia ser um intermediário entre a razão e a imaginação, entre o entendimento e a sensibilidade. E finalmente, é o indivíduo, o sujeito que realizaria de alguma maneira a harmonia entre as faculdades, de um lado, porque é o autor da experiência estética e de outro lado, porque cabe a ele, a ele e a ninguém mais, pronunciar-se sobre o que sente: cabe a ele emitir um julgamento de gosto. Esta maneira de expor o problema já anun-

⁵É pelo menos o que sugere a frase de Le Brun em sua resposta a Gabriel Blanchard, em 1672:

"... É preciso estudar com cuidado e com aplicação, mas de maneira que o desenho seja sempre o pólo e a bússola que nos pautem neste estudo..."

cia as soluções que serão propostas por Baumgarten e, num sentido totalmente diferente, por Kant.

Porém, devemos ater-nos à gênese da autonomia estética. Ora, já precisamos que as condições para o aparecimento de uma esfera estética autônoma ainda não estavam reunidas no início do século XVIII. Isto não significa que o período clássico, sob seus adornos e ouros, não tenha funcionado como esse laboratório experimental que já assinalamos. Quantas teorias, quantas controvérsias e quantas querelas não conheceu esse século, na França e no exterior, verdadeiras testemunhas de contradições latentes, indícios de uma profunda transformação de perspectiva em relação aos séculos precedentes!

Voltemos rapidamente a alguns elementos relativos aos debates evocados anteriormente. Estamos lembrados de que Félibien, com o padre Bouhours, maravilhava-se com o poder dinâmico do "não sei quê", desse inexprimível que não é nem a beleza nem a graça, mas as duas juntas. Dessa união, de fato, resulta o "esplendor"; este esplendor, todavia, não é de ordem humana, mas de ordem divina. Félibien usa a expressão "esplendor divino". Poder-se-ia pensar que se trata aqui de uma espécie de revelação sobre a qual o homem não tem poder. E, de fato, este esplendor ultrapassa seus dois componentes; ele os transcende em algo que se aparenta ao sublime. Encontramos novamente a idéia de Longino segundo a qual o sublime é esta "força que eleva a alma".⁶

Na época, esta categoria, o sublime, conhece um considerável sucesso graças à tradução da obra de Longino,

⁶*Le Traité du sublime et du merveilleux dans le discours* é publicado (em francês) em 1674, traduzindo e comentado por Boileau. É ele atribuído a Longino, retor grego do século III (213–273). Mas o texto, conhecido desde a Renascença em sua versão latina, seria obra de um humanista romano do século I.

Traité du sublime. Mas o importante, na explicação de Félibien, é a idéia de que o "não sei quê" é ele também movimento (da alma) isto é, força, energia que agita o sujeito, que concerne à sua própria experiência, afeta as paixões de sua alma. Em outras palavras, não são mais as regras consideradas ideais de beleza que servem aqui como referência, mas o que sente o indivíduo em seu confronto dinâmico com o objeto.

Este mesmo pressentimento do papel desempenhado pela experiência sensível, em detrimento da razão é encontrado em Roger de Piles. Tomar partido em favor do colorido, da "bela maquiagem" – que ele celebra nos quadros de Rubens – contra o desenho, contra a obediência às regras canônicas que o regem, significa promover uma forma de prazer específico ligado, ao mesmo tempo, à autonomia do artista, convidado a sugerir formas libérrimas da ordem gráfica e à liberdade do espectador, levado a fruir sem restrição dos "encantos da cor".⁷

Este reconhecimento do papel da experiência e das sensações e o lugar que a reflexão estética tende a conceder ao sentimento e à imaginação correspondem, no final do século XVII e no início do século XVIII, a uma profunda transformação de mentalidade, sobretudo em relação às ambições filosóficas e científicas tradicionalmente ligadas à razão. Poder-se-ia quase falar de uma mutação dos espíritos se este termo não sugerisse uma ruptura clara e brutal na qual convém especialmente ver um lento amadurecimento das idéias. O fato de esse amadurecimento chegar a um verdadeiro corte epistemológico, isto é, a uma transformação radical nos paradigmas ou nos modelos do conheci-

⁷Expressão de Gabriel Blanchard em sua conferência na Academia. cf. acima.

mento, é um outro problema, mais tardio. Falaremos nisso ao tratarmos de Kant.

Poderíamos esquematizar a transformação de mentalidade que nos interessa aqui, reduzindo-a a um deslocamento do objeto para o sujeito. É exatamente o que significa, na teoria das artes, a atitude de um Felibien ou de um Roger de Piles: comecemos por nos interessar pelo que sente o espectador que contempla um quadro e tentemos determinar através de que meios pode o artista chegar a emocioná-lo.

Porém, tal deslocamento não é totalmente cartesiano? Para Descartes também, a origem de qualquer idéia se encontra no próprio pensamento, isto é, na razão, neste bom senso que o indivíduo partilha com os outros homens. Na origem do *cogito* nada mais há além do "eu", sujeito-pensante, com a exclusão – pelo menos provisória – do mundo. Nada de exterior consegue convencer-me de minha existência, nem os sentidos, nem os objetos, nenhuma sensação ou percepção.

Empiristas e racionalistas

Todavia, a diferença é considerável para os pensadores e os filósofos empiristas que, como o termo o indica, dão prioridade à experiência sensível em detrimento da razão. Contudo, a oposição tradicional entre empiristas e racionalistas não se justifica. Os empiristas, de fato, não negam o papel da razão mas pensam que toda idéia é a representação *a posteriori* do que age sobre os sentidos. Em outras palavras, tudo o que eu concebo ou imagino supõe uma sensação e uma percepção, um contato primordial com o objeto exterior, graças aos órgãos dos sentidos. Estes se tornam, de algum modo, o intermediário obrigatório entre o objeto e o espírito, uma mediação sem a qual nenhuma

representação, nenhuma concepção, nenhuma imaginação seriam possíveis.

Esta definição do empirismo, resumida aqui de forma sucinta, é, naturalmente, minimal. Ela sofre importantes diferenciações através de todos aqueles que declaram sua posição filosófica empirista antes que o *empirismo* designe uma teoria coerente em si mesma, no final do século XVIII.

Se não é possível, aqui, expor em detalhes as concepções empiristas, não se poderia, contudo, omiti-las. O que chamamos "desligamento da razão" do que não é ela mesma – sensação, sensibilidade, sentimento, intuição, imaginação, sensualidade, coração, desejo, entusiasmo, ilusão, invenção, prazer, paixão, etc. – obedece a um processo longo, complexo e às vezes contraditório. A contradição encontra-se mesmo no coração da separação, pois, para definir o que não é a razão, é necessário um conceito, incluso numa linguagem estruturada de forma ... racional. É perfeitamente claro, por exemplo, que não podemos ater-nos, cada vez, a um "não sei quê". Portanto, não há nesta operação uma *ruptura* com a razão e foi por este motivo que adotamos o termo desligamento, vocábulo utilizado na marinha para designar a folga que se cria entre as diferentes partes de um navio. Ora, o clima filosófico, mas também político e ideológico, do início do século XVIII, é também o do jogo que abala as partes rígidas do edifício racionalista, clássico e absolutista. Os empiristas contribuem em larga escala para esta operação. Prolongando a metáfora, poderíamos dizer que eles exploram as falhas, penetram nos interstícios, minam as bases da construção. Sobretudo, e é certamente o mais importante, chegam eles a conferir um estatuto teórico e filosófico a este "outro da razão".

Além disso, é preciso compreender o que significa este clima. Muitas vezes, a história da filosofia e mais geralmente a história das idéias dedicam-se a expor a coerência interna

das teorias e das doutrinas no interior de um encadeamento que privilegia a justaposição cronológica em detrimento de suas inter-relações: Kant sucede assim a Leibniz que, por sua vez, sucede a Spinoza, o qual continua Descartes que vem ele mesmo após a escolástica. O encadeamento é supostamente feito por si próprio visto que esta diacronia, sozinha, sugere a superação de uma teoria pela outra, fazendo com que seja considerada como um progresso do espírito. Significa isto esquecer que as idéias têm geralmente uma vida mais longa do que a de seus autores e não é certo que uma tal agenda convenha a uma história da estética.

Quanto ao caso que nos interessa, isto é, as teorias empiristas, a cavalo entre os séculos XVII e XVIII, uma exposição sistemática seria particularmente inadequada. É preciso poder imaginar a densidade das trocas intelectuais que marcam essa época: pensadores e escritores, racionalistas ou empiristas, lêem-se mutuamente, comentam-se, disputam, objetam, injuriam-se, tornam-se amigos e às vezes também se traem. Thomas Hobbes (1588-1679), autor do *Léviathan* (1651), exilado na França de 1640 a 1651, refugia-se junto ao padre Mersenne, o mais fiel amigo de Descartes e de Gassendi. Os três partilham uma mesma admiração pelas teses de Galileu. Hobbes corresponde-se com Descartes, e nos melhores termos, sobre a *Dioptrique*, mas desencadeia uma viva controvérsia a propósito das *Méditations métaphysiques*. Recusa as idéias inatas, persuadido de que todo conhecimento vem dos sentidos, e é como empirista que critica severamente o *cogito*: o "penso, logo existo" deve ser entendido, é evidente, como a apreensão da existência através do próprio pensamento. Mas pensar é um ato realizado pelo sujeito e eu posso, da mesma forma, deduzir deste fato que a coisa pensante é algo de corporal.

Hobbes, como muitos empiristas, considera a filosofia

sob o ângulo do conhecimento e de seus limites, mas preocupa-se igualmente com os problemas sociais e políticos de sua época. Seu pensamento não concerne diretamente à teoria da arte; o de John Locke (1637-1704) também não, e contudo, indiretamente, os conceitos de Locke influem na maneira de encarar as relações entre o conhecimento racional e o conhecimento sensível. Persuadido de que nosso entendimento é limitado e de que ele não permite aceder ao conhecimento de Deus, critica Malebranche e sua teoria da "visão em Deus". Como Thomas Hobbes, cujas teorias aprofunda, sofre ele a influência de Gassendi, alimenta-se de Descartes, mas ao contrário deste último, pensa como empirista convicto, que a experiência sensível condiciona o conhecimento racional.

John Locke torna-se preceptor em casa de Lord Ashley, conde de Shaftesbury. É encarregado de instruir seu filho, Anthony Ashley Cooper Shaftesbury. Autor de uma *Carta sobre o entusiasmo*, Shaftesbury publicará os *Princípios da Filosofia Moral* ou *Ensaio sobre a virtude* que será traduzido mais tarde por ... Diderot. Estes escritos suscitarão a admiração de Hume, de Leibniz, de Voltaire, de Kant e, naturalmente, do tradutor. A originalidade de Shaftesbury reside menos em sua adesão a uma filosofia otimista de tipo leibniziano do que em sua maneira de conciliar o neoplatonismo: a Verdade, o Belo e o Bem se confundem; o empirismo: o entusiasmo permite aceder a tais valores transcendententes, o homem percebe imediatamente a beleza e a harmonia do universo; e o racionalismo do tipo metafísico: as criações do artista são uma homenagem à ordem do mundo.

Seduzido pelas teses de Locke, Francis Hutcheson (1694-1747) expõe os elementos de uma estética decididamente subjetivista baseada na existência de um "sentimento interior". Este sentimento é atestado pelo prazer que as obras de arte

ou a natureza são capazes de causar imediatamente em nós. A questão dos critérios do belo importa pouco, o importante é definir o que sentimos.

Les recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu, de Francis Hutcheson, são traduzidas para o francês em 1749. Entre os tradutores: Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780). A obra exerce uma influência determinante em David Hume e em Kant, sensíveis à idéia de que a razão, sozinha, não pode desembocar na ação se não for guiada seja pelo sentimento interior, seja pelo instinto, posição contrária à do racionalismo.

Graças a Hutcheson, David Hume interessa-se profundamente pelas teses de Locke. Entre os outros pensadores que contribuem para sua formação figuram Descartes, Malebranche, Shaftesbury. Provavelmente não é por acaso que Hume, residindo na França, se detém em La Flèche, exatamente no lugar em que Descartes fez seus estudos. Acusado de heresia e de ateísmo após a publicação do *Trabalho da natureza humana* (1731) e, mais tarde, dos *Ensaíes filosóficos sobre o entendimento humano* (1758) Hume apaixona os Enciclopedistas, faz amizade com Jean-Jacques Rousseau, o qual suporta com muita dificuldade o interesse de d'Alembert por seu hospedeiro. Empirista, Hume critica igualmente as idéias inatas e privilegia a experiência, considerando todavia que a experiência imediata, sozinha, não poderia ser a origem de nossos conhecimentos. A experiência precisa da imaginação, a única que é capaz de transformar em idéias as impressões que resultam dos sentidos. O raciocínio intervém posteriormente depois que um "instinto natural", uma espécie de intuição baseada na associação das idéias, o hábito e a memória, nos tiverem acostumado a apreender a relação entre os objetos ou os acontecimentos.

As teses de Hume exercem uma influência direta em Condillac, o representante francês mais marcante do

empirismo. Condillac, amigo de Diderot, de Rousseau e de ... d' Alembert, inspira-se em Locke para redigir o *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) e o *Traité des systèmes* (1749). Afirma ele o caráter imediato da percepção, isto é, da impressão ocasionada pelos sentidos. Nossos conhecimentos somente se acumularam na proporção do que as sensações nos transmitiram e o sentimento resulta das modificações sofridas pela alma quando dessa transferência dos sentidos para o espírito.

Este apanhado das tendências empiristas não tem a finalidade nem a ambição de expor em detalhes cada uma das teorias existentes, mas, simplesmente, a de esboçar os interesses filosóficos e estéticos durante os decênios que precedem a intervenção determinante das teses "críticas" de Immanuel Kant em sua obra *A dissertação de 1770*.

Entrementes, os interesses da confrontação entre racionalismo e empirismo tornaram-se precisos. O debate entre protagonistas que se conhecem, se comentam e se criticam, às vezes vigorosamente, permitiu nuançar as respectivas posições, ao ponto de o problema herdado por Kant poder ser esquematizado pela alternativa: sentimento ou julgamento? A resposta, seguramente, é mais complexa do que a pergunta. Ela concerne, antes de mais nada, à teoria do conhecimento, mas suas implicações em filosofia da arte são determinantes. É a estas últimas que nos ativemos prioritariamente aqui.

III

DESLIGAMENTOS E AUTONOMIA

Ambigüidades da autonomia estética

Empregamos o termo desligamento para designar o processo que permite à ciência, à razão, à filosofia e ao indivíduo libertarem-se progressivamente das antigas tutelas teológica, metafísica, moral, mas também sociais e ideológicas.

Esta conquista da autonomia concerne igualmente à reflexão sobre a arte. Evidentemente, em qualquer época os filósofos se interessaram pelo problema do belo, pelas regras que supostamente o produzem. Procuraram eles determinar o lugar e a função das artes na sociedade e tentaram também compreender os sentimentos que as obras de arte suscitam nos homens. A teoria do belo ocupa um lugar importante nas obras de Platão; Aristóteles é o autor de um *Tratado do belo* que, infelizmente, não chegou até nós. Plínio, o Antigo, vítima da erupção do Vesúvio em 79 d. C., autor de uma imponente *História da natureza*, estabelece um panorama da história das artes na Antigüidade. Dion Crisóstomo, retor grego do século I d. C., é sem dúvida, um

dos primeiros críticos de arte a consagrar um estudo à comparação de méritos entre a escultura e a pintura. É bom lembrar, na mesma época, o *Tratado do sublime* do pseudo Longino e as páginas que Santo Agostinho (354-430) dedica, em suas *Confissões* ao problema da criação.¹

Todos esses trabalhos sobre as artes do passado apresentam um interesse inegável. Eles revelam que, em todas as épocas, os pensadores, filósofos e teóricos meditaram sobre as relações entre a arte e a vida social e sobre a maneira pela qual os homens se comportavam diante das obras submetidas a seus julgamentos. Mas, a constituição de uma autonomia estética no século XVIII possui, todavia, um significado muito diferente.

De fato, várias condições são necessárias para que a estética se imponha como um domínio de reflexão específica. Nenhuma "estética filosófica" poderia ter nascido sem a constituição das idéias de criação autônoma e de sujeito criador. Era preciso também definir as relações entre a razão e a sensibilidade, meditar sobre o gosto, sobre a experiência individual e esforçar-se por determinar o papel da razão no domínio específico da arte, distinto da ciência e da moral. No interior desta esfera estética autônoma, o julgamento do gosto, individual, subjetivo, pode ser exercido livremente, sem ter de justificar-se junto a instâncias "superiores", como a teologia, a metafísica, a ciência ou a ética. Pelo menos, em princípio.

Porém, percebem-se duas tendências, duas maneiras de conceber a autonomia estética: ou se fala da autonomia do sujeito, de sua faculdade de apreciar e de julgar livremente a beleza da natureza ou da arte, ou então entende-se por autonomia o isolamento de uma esfera artística capaz,

¹Cf. acima p. 35 do livro.

ela também, de dar acesso à Idéia, à Verdade, ao Sentido, ao Absoluto, e susceptível de rivalizar com a ciência e a filosofia. Há aqui uma ambigüidade que se prolonga na acepção atual do termo estética, segundo nos referimos à faculdade de julgar Kantiana ou à filosofia da arte tal qual a definem os primeiros românticos e Hegel. Mas uma outra ambigüidade afeta a própria idéia de autonomia estética.

A autonomia aparece como a resultante de vários fatores que podem, todos, participar da emancipação da arte em relação à ciência, à religião, à moral e à instituição política. Podemos facilmente reconhecer que, se a Renascença representa uma etapa decisiva em relação a esta libertação e a estes desligamentos progressivos, esta emancipação está longe de estar de fato realizada. E no século XVII, e não apenas sob o absolutismo monárquico de tipo francês, muitas coerções ainda pesam sobre a atividade artística. Podemos então supor que a fundação da estética no século das luzes venha dissipar, como por encanto, todas as coerções anteriores? Será preciso crer, por exemplo, que nem a mitologia antiga nem a religião sirvam doravante de modelo aos artistas, que o Belo esteja irremediavelmente separado do Bem, que a política não mais intervenha nas belas artes, que a imitação da natureza cesse de ser o princípio dominante ao qual devam dobrar-se os criadores?

Certamente não e há muita diferença – justamente – entre os princípios e a realidade. A conquista da autonomia estética inscreve-se no movimento mais geral de libertação em relação à ordem antiga. Esta tendência parece, aos nossos olhos, tão irresistível quanto aquela que conduz ao capitalismo burguês, ao liberalismo e à constituição de um espaço público aberto à crítica.

Quando falamos de autonomia estética, grandemente favorecida pelo aparecimento do termo estética aplicado a uma disciplina particular, fazemos referência, finalmente,

apenas a um momento dessa evolução e, portanto, igualmente a uma simples tendência. A autonomia real, plena e completa, nunca se realizou e, sem dúvida, nunca existirá, nem hoje nem amanhã. Se ela fosse possível – o que não acreditamos – sem dúvida ela não seria desejável.

De fato, a simples tendência à autonomia comporta um risco maior, o da constituição de uma esfera estética totalmente separada da vida cotidiana. Por ter reivindicado demais sua independência, o artesão transformou-se em artista, colocado num pedestal, celebrado como gênio, dotado de um talento sobre-humano. Mas ver nele um ser de exceção, a mil léguas das preocupações do comum dos mortais, significa também considerá-lo como um ser à parte. Exclusão benéfica para aqueles cuja obra é reconhecida e celebrada, porém nefasta para os artistas que não acedem à notoriedade. A imagem do artista fracassado é a outra face do mito do artista genial, daquele que se pode ora incensar, ora vilipendiar ou então simplesmente ignorar, porque seu *status* particular o separa da vida cotidiana.

Essa ambigüidade é idêntica àquela que afeta a esfera estética em seu conjunto. Reconhecer a estética como uma disciplina em si mesma atesta de fato a existência de um domínio particular, ligado à sensibilidade, que obtém, enfim, um direito de cidadania oficial a mesmo título que as diferentes ciências. Como estas últimas, ela participa do saber e do aumento dos conhecimentos. Mas, ao mesmo tempo, este novo status traduz uma vontade de "cientificar" o universo do sensível, em outras palavras, uma tentativa de racionalizar, de teorizar e de conceitualizar um mundo de afetos, de intuição, de imaginação, de paixão, rebelde a qualquer forma de controle ou de coerção. Como se importasse canalizar na ordem da razão forças que, de outro modo, correriam o risco de prejudicar esta mesma ordem! É esta uma ambigüidade que, desde então, sobrevive na consciên-

cia contemporânea, sobretudo quando se evoca a finalidade da estética: para que serve ela?

A autonomia da arte e a autonomia da estética – evidentemente nunca realizadas e sempre em projeto – podem perfeitamente, mesmo em seu estado precário, voltar-se contra os interesses de ambas. A palavra esfera, que serve às vezes para designá-las, é ela própria equívoca: a esfera é delimitação, território, mas também refúgio. Este refúgio as protege da realidade exterior, preservando ao mesmo tempo essa mesma realidade dos ataques que as obras poderiam dirigir contra ela. Um artista pode fazer tudo, uma obra pode expressar tudo, mesmo coisas consideradas subversivas e perigosas para a sociedade, desde que seu *status* particular lhes garanta a impunidade. Isoladas da realidade, inofensivas, podem ser toleradas pela ordem social e política sem perigo para seu equilíbrio.

Nos decênios que precedem a instauração da estética filosófica, o problema da autonomia não se coloca de forma tão explícita. Todavia, tais ambigüidades existem em estado latente. São elas contemporâneas do nascimento da estética e criam tensões que se prolongam ainda em nossos dias. É importante evocá-las desde já.

Se, no início do século XVIII, é um fato aceito que o sentimento deve desempenhar um papel na reflexão sobre as artes, seu status teórico ainda não está definido com precisão: deve-se conceder-lhe a primazia em relação ao julgamento? Mais ainda: pode ele, sozinho, caracterizar de forma imediata o que sentimos diante de uma obra?

Um outro conceito adquire, nessa época, um lugar preponderante: o de gênio. Noção chave da reflexão estética moderna, o gênio não é específico de uma arte particular. Ele se aplica a todas as artes, tanto ao pintor, quanto ao poeta ou ao músico. Aparece ele então como uma noção transversal que corresponde à emergência de um conceito de

Arte – no singular e com maiúscula – que engloba doravante sob um mesmo nome todas as atividades que entram na categoria belas-artes.

Estas diferentes noções: sentimento/julgamento, gênio, Arte, que entram na reflexão filosófica, não determinam somente centros de interesses que se poderiam estudar de maneira neutra como outras tantas etapas que balizam a história da estética. Elas escondem, pelo contrário, interesses ideológicos, até mesmo políticos, essenciais.

A oposição sentimento/julgamento, tendo sido resolvida por Kant, marca a guinada “subjetiva” da estética. Seja qual for nossa opinião sobre as teses expostas na *Crítica da faculdade de julgar* – Hegel já recusa aderir a elas –, a importância do sujeito e da recepção na apreciação das obras de arte nunca mais será reposta em causa. O indivíduo é dotado de uma faculdade de distinguir, de julgar, em outras palavras, de “criticar”, e esta faculdade crítica é o sinal de sua autonomia recém-adquirida.

Da mesma forma, a discussão sobre os diversos sentidos da palavra gênio torna-se, para alguns pensadores, sobretudo para Diderot, a ocasião para denunciar o ensino acadêmico e o lugar que este último concede à formação do talento em detrimento de um reconhecimento dos dons naturais.

Quanto à singularização da Arte, ela permite pensar melhor as relações com a natureza e argumentar sobre antagonismos específicos: belo natural/belo artístico, o sublime na arte/o sublime na natureza, gênio inato ou gênio inspirado.

A categoria do sublime, que Kant tenta definir depois de Edmund Burke² cristaliza talvez, sozinha, as ambigüida-

²Edmund Burke (1729-1797). Sua obra *Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e sobre o belo* (1757) terá profunda influência sobre a teoria do sublime de Kant.

des da autonomia estética em seu esforço para racionalizar e conceitualizar o domínio do sensível. Não está ela condenada a permanecer este “não sei quê”, o qual, diferentemente do belo, penetra para sempre entre as malhas da linguagem racional?

Sentimento e gênio

A obra de Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) é freqüentemente colocada entre os textos fundadores da reflexão estética moderna, pré-kantiana. O fato pode parecer paradoxal: Du Bos é ainda um dos representantes da doutrina clássica, acadêmico e, além disso, secretário perpétuo da nobre instituição. Mas se o abade Du Bos é o herdeiro da tradição clássica e um dos últimos teóricos a ainda interrogar-se sobre as relações entre a pintura e a poesia, suas idéias são “modernas”. Du Bos é “geômetra”, assim como a Academia, tomou partido contra os antigos. Mantém relações com Nicolas Boileau, mas também com Pierre Bayle; encontra Malebranche e inicia-se nas teses empiristas com John Locke.

É preciso insistir aqui na influência de Malebranche. Perfeito conhecedor das obras de Descartes, Malebranche dedicara-se a resolver a questão das relações entre a alma e o corpo que Descartes relegara ao plano moral. O problema não fora eludido, mas, por razões já evocadas, não era possível ao filósofo transportá-lo para o terreno da estética. Reduzida à sua mais simples expressão, a interrogação de Malebranche é formulada da seguinte maneira: pode e deve a razão compreender tudo no terreno do sentimento? Essa questão supõe uma distinção entre sentimento e sensibilidade, entre o que é percebido pelos sentidos – matéria bastante bruta e imediata – e o que é sentido pela alma. É

possível perceber uma solução se admitirmos a existência de um "sentimento natural". É esse sentimento que, através das paixões e das emoções, nos permite perceber a beleza espiritual da Ordem na qual Deus dispôs os homens e a natureza. Reconhece-se o tema da "visão em Deus". Para usar um termo do vocabulário freudiano, perfeitamente anacrônico aqui, este "sentimento natural" resulta numa espécie de "sublimação" dos afetos imediatos. Se os sentidos nos permitem perceber as relações, as proporções, a harmonia nas coisas, isso prova que elas não são contrárias à razão. Elas obedecem a uma disposição, a uma ordem racional, desejada por Deus. A razão e o sentimento não poderiam, portanto, ser incompatíveis.

Du Bos aplica esta teoria às artes: a pintura e a poesia obedecem a regras, a cânones, a convenções. Isto é evidente, mas que acontece ao amador, ao contemplador, ao ouvinte quando estão diante das obras? Para compreendê-las e justificar o que sentem, devem discutir a observância das regras? Serão obrigados a ler as críticas para "calcular (suas) percepções e (seus) defeitos"? Resposta de Du Bos: o sentimento nos ensina com maior segurança sobre tudo isso do que a razão. A predileção que sentimos pelos quadros e os versos depende unicamente de nosso gosto e não da razão: "Há em nós um sentido feito para saber se o cozinheiro operou segundo as regras de sua arte. Apreciamos o ragu e, mesmo sem conhecer as regras, sabemos se ele é bom. De um certo modo, o mesmo acontece com as obras do espírito e com os quadros feitos para nos agradar, emocionando-nos".

E "emocionar-nos", para Du Bos, é tanto ocasionar prazer como afligir-nos: "Sentimos todos os dias que os versos e os quadros causam um prazer sensível; mas não é menos difícil explicar em que consiste este prazer que se assemelha, freqüentemente, à aflição e cujos sintomas são às vezes os mesmos do que aqueles de maior dor. A arte e a poesia

nunca são mais aplaudidas do que quando conseguiram nos afligir". Observemos, incidentalmente, o uso da palavra arte como sinônimo de pintura.

Na origem da reflexão de Kant sobre o julgamento do gosto, há também esta interrogação sobre o "sentimento de prazer e de dor". A razão, todavia, não perde todos os seus direitos, mas intervém *a posteriori*. O raciocínio participa do julgamento, mas unicamente para explicar a decisão do sentimento. Em outras palavras, ulteriormente.

É curioso constatar a semelhança entre as posições de Du Bos e certas teorias estéticas contemporâneas que dão a primazia ao prazer sensível em detrimento da "discussão". É um fato singular que os partidários atuais do prazer ou do desprazer imediatos, dois sentimentos erigidos ambos em julgamentos sobre a obra de arte, julgam voltar ao conceito Kantiano de julgamento do gosto. De fato, afirmar a primazia do prazer sobre o raciocínio e sobre o estudo das motivações racionais que ligam a obra ao espectador, significa negar a existência de uma razão estética específica, acessível à análise.

A comparação audaciosa, arriscada por Du Bos entre a atitude do gastrônomo (ou do guloso!) diante do ragu do cozinheiro e a do leitor ou do espectador diante das "obras do espírito" ou diante dos quadros é mais um elogio dirigido ao talento do auxiliar de cozinha do que uma homenagem ao pintor e ao poeta. Quanto à hipótese de Du Bos sobre a um "sexto sentido" que julgaria em nós, de forma pretensamente infalível, ela reforça o mistério em lugar de esclarecê-lo.

Isso não impede que o que é compreensível para um autor pré-kantiano, leitor de Locke e de Malebranche, o seja muito menos dois séculos após a publicação da *Crítica da faculdade de julgar*. A não ser que se reconheça que a referência concerne ao período pré-estético e não a Kant.

Ainda voltaremos a este ponto.

Esteta do sentimento, Du Bos, em suas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, confere um lugar importante à noção de gênio. Suas considerações revelam, de forma particularmente convincente, a guinada que se realiza nessa época em relação ao racionalismo. Como bom herdeiro de Descartes, Du Bos tenta uma explicação fisiológica do gênio, "disposição feliz dos órgãos do cérebro, na boa conformação de cada um dos órgãos como na qualidade do sangue. Pensamos, evidentemente, no seguinte trecho do *Discours de la méthode*: "O espírito depende tanto do temperamento e da disposição dos órgãos do corpo que, se é possível encontrar algum meio de tornar os homens geralmente mais sensatos e mais hábeis do que foram até agora, penso que é na medicina que devemos procurá-lo".

Porém, para Du Bos é evidente que o gênio não é da alçada da medicina, tanto mais que ele "não tem confiança nas explicações físicas, dada a imperfeição dessa ciência na qual é preciso quase sempre adivinhar". A qualidade do sangue e a feliz disposição dos órgãos, portanto, apenas desempenhariam um papel secundário se não houvesse o furor que anima aquele que "nasceu com o gênio". "O gênio é este fogo que eleva os pintores acima deles mesmos, que lhes faz pôr alma em suas figuras e movimento em suas composições. É o entusiasmo que domina os poetas, quando vêem as Graças dançarem num prado, onde os homens comuns percebem apenas rebanhos".

Se Du Bos não repõe em causa os benefícios da educação artística nem o valor dos preceitos acadêmicos, insiste, todavia, na vaidade de todo ensino dispensado na ausência de um "solo propício": o do dom natural, de resto, inexplicável. Somente o gênio assim entendido permitiu a Rafael, "instruído por um pintor medíocre", elevar-se "muito acima de seu mestre após alguns anos de trabalho".

Porém, a definição do gênio como poder criador, capaz a qualquer momento e em qualquer circunstância de promover a novidade, é dada por Charles Batteux (1713-1780), em sua obra *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746). O gênio é aquele que sabe perceber a natureza através de novas relações. Se ele se refere à natureza e a imita, tal imitação não é uma cópia servil, mas sim uma ocasião para criar, com essa natureza, uma relação inédita, fonte de prazeres novos. À força de imitar a natureza em sua simplicidade, o artista genial corre o risco do tédio. Para evitar a uniformidade, recorreu ele a uma forma de razão que, associada ao entusiasmo, ao sentimento e à imaginação, explora o objeto ou a natureza a fim de engendrar emoções desconhecidas. Este conceito de gênio fora do comum e do artista genial como sendo o único capaz de sair dos caminhos batidos seduziu Diderot e os pré-românticos alemães, sobretudo Goethe, Schiller, Novalis e os irmãos Schlegel.

O conceito de gênio que Diderot (1713-1784) expõe na *Encyclopédie* marca mais um passo na ruptura com o racionalismo clássico ainda presente em Du Bos e Batteux. O gênio, "puro dom da natureza" é definido em relação ao gosto e ao belo. O gosto engendra apenas belezas de convenção. O gênio cria o sublime. Em outras palavras, as regras e os preceitos acadêmicos são incompatíveis com a emergência do gênio e, portanto, do sublime: "As regras e as leis do gosto trariam entraves ao gênio; ele os quebra para voar ao sublime, ao patético, ao grande."

O gênio, para Diderot, não visa à perfeição, aquela que procuram tão inutilmente os artistas que respeitam regras de escola. Nas artes, o caráter do gênio reside na força, na abundância, na rudeza, na irregularidade, no sublime, no patético, e é assim que "ele surpreende ainda por seus erros".

Podemos medir sem dificuldade a importância das crí-

tics de Diderot. A definição da palavra gênio aparece como pretexto para uma denúncia bastante direta da instituição oficial, a Academia e os Salões, colocados sob sua égide, aqueles mesmos que Diderot freqüentará assiduamente para exercer suas funções de crítico de arte. Através dessa crítica "artística" é o próprio poder que é visado, não somente o da Academia real de pintura e de escultura ou então o da Academia de Roma, mas o poder institucional e político que perpetua o ensino tradicional. Tomar partido pelo gênio, por esse dom natural inexplicável, mas atestado pelas obras, que impele os homens para o grande e para o sublime significa pronunciar-se em favor do indivíduo, criador de suas próprias leis e cuja liberdade recém-adquirida encontra seu lugar na autonomia estética nascente.

Das belas-artistas à arte

A constituição da estética como disciplina autônoma supõe que um conjunto de teorias e de conceitos possam aplicar-se igualmente a todas as artes, quer se trate de pintura, de escultura, de música ou de poesia. Evidentemente, isto não significa que tais artes devam ser assimiladas umas às outras; isto seria um contra-senso, visto que sabemos perfeitamente que cada uma delas solicita os sentidos de uma forma particular. Em compensação, convém que a uma teoria coerente corresponda um objeto coerente, designado por um conceito ao mesmo tempo unitário e que respeite as diferenças. Ora, há pelo menos duas maneiras de conceber esta coerência e esta unidade das artes: ou as comparamos entre si, por exemplo, pintura e música, pintura e escultura, escultura e arquitetura, etc. Podemos então falar de "belas-artistas", excluindo as artes mecânicas. Ou então consideramos que tais comparações não têm nenhum sentido e

insistimos em sua especificidade irreduzível. Mas, se as artes forem separadas, é preciso poder ligar sua diversidade a uma noção mais geral, isto é, *subsumi-las* sob um conceito universal. O que chamamos a singularização da arte corresponde à idéia de que a atividade artística, desde o final do século XVIII, engloba as diferentes práticas artísticas – a multiplicidade das belas-artistas, – sob um mesmo substantivo singular, "arte".

Não se trata simplesmente de uma questão de vocabulário. Esta nova terminologia, que se impõe a partir do pré-romantismo e em Hegel, traduz uma profunda transformação das orientações filosóficas que tenham como objeto o belo, seja natural, seja artístico. O caminho aberto por Charles Batteux, reduzir todas as belas-artistas ao princípio de imitação, e por Lessing, pregar a separação radical das artes, não leva diretamente à ciência da sensibilidade de Baumgarten, nem à estética do gosto de Kant, mas à filosofia da arte de Hegel. É importante ter, desde já, presente no espírito estas diferenças se quisermos compreender o interesse subjacente dos debates que, da Renascença aos nossos dias, preocupam os teóricos da arte.

Já na introdução de sua *Estética*, Hegel exprimiu-se claramente sobre o problema colocado pela elaboração do conceito de arte. Num capítulo, intitulado criteriosamente, "O ponto de partida da estética", escreve: "Houve um tempo em que somente se falava destas sensações agradáveis e de seus nascimentos e desenvolvimentos, tempo em que surgiram muitas teorias da arte [...]. Foi Baumgarten que deu o nome de *estética* à ciência dessas sensações, a esta teoria do belo. Este termo nos é familiar a nós, alemães; os outros povos o ignoram. Os franceses dizem *teoria das artes* ou *das belas-artistas*; os ingleses a colocam na *crítica (critic)* [...]. Na verdade, o termo *estética* não é absolutamente o mais conveniente. Foram ainda propostas outras denominações:

"teoria das belas ciências", "das belas-artes", mas elas não se mantiveram, e com justa razão. Foi igualmente usado o termo "calística", mas trata-se aqui, não do belo em geral, e fim do belo enquanto criação da arte. Vamos, portanto, nos ater ao termo *estética*, não porque o nome nos importe pouco, mas porque este termo recebeu direito de cidadania na linguagem corrente, o que já é um argumento sério em favor de sua manutenção".³

Tais reservas a respeito do uso do termo *estética* podem parecer paradoxais em um dos fundadores da disciplina que traz seu nome. Mas elas mostram perfeitamente que o problema essencial não concerne à palavra, e sim ao que ela designa, ao seu conteúdo. É, "no ponto de partida" em que Hegel se situa, o importante é o próprio conceito de arte. Continua ele: "Esta forma de raciocínio não vai além destes resultados totalmente superficiais na questão que nos interessa: a do conceito de arte".⁴

Como se chegou a esta noção unitária, a esta palavra arte, tão evidente em sua acepção corrente que nos faz esquecer suas origens?

Temos de partir novamente da Renascença.

Do *ut pictura poesis* ao *Laocoon* de Lessing

Deverá a pintura ser como uma poesia muda e um poema como um quadro falante?

Estas duas questões, unidas, resumem a longa controvérsia do *ut pictura poesis*, verdadeira doutrina em vigor

³G.W.F. Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier, éditions Moutaigne, 1944, trad. S. Jankélévitch, p. 17-18.

⁴Ibid.

desde a Renascença até Lessing, pelo menos sob esta forma. Em sua origem há uma frase do poeta latino do século I a.C., Horácio, amigo de Virgílio e protegido de Mecenas: "*Ut pictura poesis erit*", a poesia é como a pintura. Ou seja, a criação poética possui um poder de descrição, de sugestão, de representação imagética tão poderosa quanto o da pintura. E compreendemos que Horácio, autor das *Epístolas* e das *Sátiras* podia legitimamente desejar, assim como seu amigo Virgílio, o autor do grande poema épico *A Eneida*, tornar-se igual aos pintores de seu tempo.

A homologia poesia/pintura, pintura/poesia, portanto, não é perfeita visto que cabe à poesia imitar a pintura e não o inverso. Todavia, os pintores da Renascença invertem o sentido da comparação: a pintura é como a poesia. Vejamos novamente o que está em jogo: numa época em que os *artistas* pintores abandonam o *status* de artesãos e em que a pintura acede à categoria de atividade liberal, intelectual, até mesmo científica, é essencial conferir-lhe títulos de nobreza. Não esqueçamos que, na época, a eloquência e a poesia estão à frente das artes liberais, assim como, na Idade Média, o estavam a gramática, a retórica, a dialética, artes da linguagem. Falseando a comparação, Leonardo da Vinci, em seu *Tratado da pintura*⁵ chega ao ponto de estabelecer uma hierarquia em favor da representação pictórica, insistindo na superioridade absoluta da pintura sobre a música e a escultura: "Como concluímos que a poesia se dirige, em princípio, à inteligência dos cegos e a pintura à dos surdos, daremos tanto maior valor à pintura em relação à poesia por estar esta última a serviço de um sentido melhor e mais nobre do que ela. Esta nobreza é também três vezes maior

⁵Leonardo da Vinci, *Tratado da pintura*, Paris, Berger-Levrault, 1987, tradução e apresentação de A. Chastel.

do que a dos outros sentidos, visto que a perda do sentido da audição, do olfato ou do tato foi escolhida de preferência à da vista. [...] A música pode apenas ser chamada irmã da pintura por estar submetida à audição, sentido inferior à vista [...]. Não encontro entre pintura e escultura outra diferença além desta: O escultor faz suas obras com maior esforço físico do que o pintor; e o pintor faz as suas com maior esforço intelectual." E Leonardo da Vinci está em condições de valorizar suas múltiplas competências em todas as artes como penhor de sua imparcialidade!

A época clássica não conserva a idéia de uma hierarquia das artes, embora seja verdade que Colbert mostra, em qualquer ocasião, sua predileção pela pintura de história, a "mais nobre das Artes". Evidentemente, parece natural, por exemplo, que na expressão "a arte e a poesia" na pena de Du Bos arte designe, é claro, unicamente a pintura e nada mais. Em compensação, no célebre verso de Boileau, a arte capaz de imitar as serpentes e os monstros odiosos designa com toda a evidência a poesia. Este uso da palavra arte é muito específico na época. Na verdade, a pintura é ligeiramente privilegiada. Por ser hegemônica, dado seu status político e institucional, ela não precisa temer o que quer que seja ou quem quer que seja. É por esta razão que o século XVII prefere ater-se ao prudente paralelo entre as artes da linguagem. Afinal de contas, cantar os louvores do grande monarca ou pintar suas virtudes pode ser feito com igual felicidade, sobretudo quando o poeta se chama Boileau, o pintor, Le Brun, o escultor Coysevox e o músico Lully. Submetidas de forma explícita ao mesmo princípio de imitar a natureza, as artes souberam encontrar um sinônimo: "belas-arts", e uma instituição para acolhê-las, a Academia de Belas-Artes, ainda que esta última ainda não tenha este nome.

A obra de Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, não trata diretamente do *ut pictura poesis*.

O mais das vezes, Batteux usa indiferentemente a expressão as "artes" ou as "belas-arts", isto é, a música, a poesia, a pintura, a escultura e a dança. O mais importante é que ele confere a todas uma mesma finalidade: imitar a natureza, ou mais precisamente, a "bela natureza". Esta evocação das regras clássicas nada traz de novo. Na aparência pelo menos, pois esta imitação é ela mesma submetida a um imperativo: agradar, comover, tocar. E o meio deste prazer é o gosto: amor de si mesmo, o gosto, para Batteux, é "feito unicamente para gozar" e é "ávido de tudo o que pode trazer-lhe algum sentimento agradável". É preciso lembrar que, para Batteux, o gênio é aquele que sabe criar e representar relações novas com a natureza. A "bela natureza" é, portanto, a natureza transfigurada pelo gênio e a que satisfaz nosso gosto. Ela deve estar presente em *todas* as artes, precisa Batteux, sem que seja necessário comparar ou hierarquizar os méritos de cada uma. Não há, de um lado, o corpo, os sentimentos, a imagem e do outro, o espírito, as idéias, a linguagem. A cada uma destas partes, a "arte é obrigada a dar um nível requintado de força e de elegância que as torne singular e as faça parecer novas". "Arte" escreve-se no singular. A palavra volta várias vezes em Batteux, sem dúvida para mostrar que a arte pertence a todos os tempos e a todos os lugares, mas que somente existe pelo que a diferencia da natureza.

A obra de Batteux teve um sucesso imediato e durável, sobretudo junto a Diderot, aos irmãos Schlegel, a Kant e a Hegel. O que os interessou foi essencialmente seu conceito de gênio e a crítica indireta do racionalismo clássico. Porém, todos esses comentadores, contemporâneos de Baumgarten, foram sem dúvida sensíveis igualmente a essa maneira de encerrar – pelo menos provisoriamente – as disputas sobre o *ut pictura poesis*.

Todavia, é à obra de G. E. Lessing (1729-1781) *Laocoonte*,

nas fronteiras da pintura e da poesia (1766),⁶ que a posteridade atribui o mérito de ter posto termo ao debate sobre o paralelo entre as artes. O grupo de escultura antiga *Laocoonte*, obra-prima da arte antiga (século I a.C.) exposto no Vaticano, "conta" um episódio da história de Laocoonte, filho de Príamo e Hécula, sufocado com seus filhos por duas serpentes monstruosas. Obra, segundo Plínio, de Agessandro, Atenodoro e Polidoro, foi ela descoberta em 1506 e oferecida ao papa Júlio II. O termo "conta" não é tomado ao acaso. O que conta esta escultura? Um homem gritando de dor, vítima de animais selvagens? Ora, Laocoonte tem a boca apenas entreaberta. Lessing não se surpreende: "Imaginal Laocoonte de boca aberta e julgai. Fazei-o gritar e vereis." Sua interpretação é a seguinte: uma boca aberta, numa escultura, é uma cavidade e produz um efeito chocante, repulsivo. Numa pintura, esta cavidade torna-se uma mancha repugnante. "A pintura, como meio de imitação, pode exprimir a feiúra: a pintura como arte não a expressará". O *Laocoonte* exprime portanto a dor, não à maneira de um poeta ao narrar o episódio de monstros hediondos, mas sim ao dobrar-se às leis específicas de sua arte, sendo a primeira delas a da beleza.

Lessing insiste assim no caráter específico de cada forma de expressão. É claro que concede à pintura o privilégio exorbitante de ser a única a chegar à beleza absoluta, contra seu contemporâneo Winckelmann, persuadido, pelo contrário, de que só a escultura e sobretudo a estatuária grega, atinge a beleza universal. Mas o essencial não reside nessa hierarquia. A separação radical das artes, na época do nascimento da estética, abre um campo de investigações fechado até então: a ruptura com a *ut pictura poesis*, a fronteira

⁶Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Herman, trad. J.-F.Groulier, 1990.

traçada de forma estrita entre as artes plásticas e a literatura significam a autonomia de cada arte, livre de prestar-se a inovações formais, de criar suas próprias regras, de transgredir a imitação, sem que uma arte vizinha venha chamá-la à ordem. A pintura é mais do que imitação, ela é "arte", diz Lessing, e o que vale para ela aplica-se igualmente às outras artes. Se a pintura se liberta da obrigação de descrever e de narrar, isto significa também que a linguagem não está mais dominada pelos modelos pictóricos.

Aqui também há desligamento! O mais decisivo, sem dúvida, em que a arte vê a possibilidade de distender, até mesmo de romper, o elo que a escraviza a seu modelo, à natureza.

No século XIX e no século XX, a idéia de uma relação entre as artes aparecerá outra vez. Evidentemente não se tratará de repor em vigor o *ut pictura poesis*. Em compensação, chegar-se-á, por exemplo, a descobrir correspondências entre os sons e as cores, isto é, semelhanças estruturais entre as obras de diferentes artes. Pensamos, é claro, no poema de Rimbaud e nos fenômenos de audição colorida, mas também nas analogias entre as artes que Bandelaire julga compatíveis com a especificidade de cada uma. O sonho de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), caro a Wagner, solicitará, no início do século XX, a atenção do compositor Alexandre Scriabine. Étienne Souriau esforçar-se-á para pôr em evidência "elementos de estética comparada"; tal é o subtítulo da obra publicada em 1947, *La correspondance des arts*⁷ em que a comparação não recai sobre as próprias obras, mas sobre as semelhanças entre os procedimentos criativos ou "instaurativos", segundo o termo de Souriau.

Quanto ao debate suscitado pelas teses de Lessing,

⁷Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, Paris: Flammarion 1947.

encontrou ele recentemente um prolongamento na idéia de certos partidários do modernismo artístico. Afirmar que todas as artes, sobretudo a pintura, a escultura e a arquitetura, somente podem evoluir permanecendo circunscritas no interior de seu meio específico é para Clement Greenberg (1909-1994) a condição *sine qua non* de sua autonomia.

O filósofo e esteta alemão T. W. Adorno pensa que a convergência das artes – por exemplo, entre a música e a pintura – constitui a característica fundamental da arte “moderna”, do início do século XX aos anos 50. Ela permite definir o sentido da modernidade artística. Todavia, esta unidade somente é possível se cada uma evolui de acordo com seu material e sua lógica próprios. Falar de uma “música pictórica” ou de uma “pintura musical”, portanto, não tem nenhum sentido: “A partir do momento em que uma arte imita outra, ela dela se afasta, na medida em que nega a coerção de seu material específico. Não há nisso nenhuma contradição. A unidade da arte moderna repousa num denominador comum a todas as artes: uma linguagem particular que associa a *expressão* e a *construção*, mas que nada tem a ver com a linguagem corrente. Esta linguagem retira elementos da realidade e os recompõe para melhor mostrar em que grau a arte moderna adota uma distância crítica em relação a essa realidade. Adorno cita o exemplo do quadro *Guernica* de Picasso, que reconstrói, para melhor denunciá-la, a realidade de um fato histórico justapondo os “fragmentos-choques” de rostos humanos ou de animais. É o caso, igualmente, do compositor Arnold Schönberg que desconstrói a harmonia tradicional dos sons para aumentar-lhes a expressividade graças a uma disposição não habitual de uma escala de doze tons. Ao escutar sua obra, *Um sobrevivente de Varsóvia* (1947), o público ouve perfeitamente as dissonâncias: elas exprimem de fato as discordâncias de um mundo mutilado pela barbárie nazista.

Este princípio de montagem-desmontagem, construção-desconstrução da forma artística tradicional para aumentar sua expressividade pode ser encontrado nas outras artes, quer se trate de escultura, de literatura, de cinema ou de fotografia. Ele se encontra na base de uma nova estética que afirma a autonomia radical de uma arte moderna resolutamente oposta à realidade.

Hoje, duas tendências se enfrentam: as artes especializaram-se a um ponto extremo. Sua prática usa técnicas e procedimentos extremamente especializados, e constatamos que os artistas das diversas disciplinas não se correspondem entre si. Porém, paradoxalmente, assistimos a aproximações, a conjunções, a intercâmbios que tendem a abolir divisórias. Tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar materiais heterogêneos, de conjugar as práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de “administrar” o domínio do imaginário e do sensível. Não se estaria sonhando com uma “polissensorialidade” que reatasse, de forma nostálgica, com a “obra de arte total” e se esforçasse por unificar a esfera estética?

Todavia, o aparecimento da *multimídia*, as simbioses inéditas entre o som, a imagem e o texto num universo virtual de três dimensões deslocam o problema clássico da correspondência das artes bem além da controvérsia sobre o paralelo ou sobre a especificidade das artes. Mas não sem riscos. De fato, a doutrina do *ut pictura poesis* como as teses do *Laocoonte* de Lessing aparecem, com o recuo, como momentos que, de forma contraditória, contribuíram, contudo, para a autonomia da estética, seja favorecendo o reconhecimento das belas-arts, seja ajudando a emergência de um conceito moderno de arte. Poderia a mesma coisa ser dita da multimídia que, como seu nome indica, inclui a arte e a estética no mundo da comunicação e do sistema cultu-

ral, dois domínios estreitamente submetidos aos imperativos da economia e da política?

No final do século XVIII, tais preocupações ainda não estão na ordem do dia. Era, contudo, necessário evocá-las para esboçar o interesse que acompanha o nascimento da estética e a determinação de seu objeto, isto é, a arte em sua relação conflituosa com a natureza.

Exatamente no momento em que se afirma a subjetividade da experiência estética, o reconhecimento de artes específicas e autônomas mostra com clareza que o importante, doravante, é a arte e não os princípios, as regras dogmáticas, nem as convenções de origem metafísica, religiosa ou moral. Em compensação, a estética permanece ligada à filosofia. Ela se torna mesmo um dos domínios privilegiados do conhecimento filosófico, até mesmo uma parte integrante, como em Kant e Hegel, de um sistema especulativo.

Diderot e a crítica de arte

Os desligamentos em relação às tutelas antigas e às doutrinas tradicionais fazem parte de um vasto empreendimento de emancipação em relação ao princípio de autoridade que reinava em todos os domínios. Esta libertação participa da instauração da autonomia estética e da autonomia da arte. É possível também inverter esta proposição e dizer que a estética e a arte tornam-se, no final do século XVII, vastos campos de investigação abertos ao exercício da crítica.

É preciso lembrar: segundo Hegel, os ingleses colocavam a estética e a teoria das artes na crítica (critic). Poderia ele ter lembrado o sucesso da palavra crítica na França, na obra de Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, na de Du Bos, *Réflexions critiques sur la*

poésie et la peinture e em muitas outras que já evocamos precedentemente. Mas como definir a crítica, esta grande palavra da atividade intelectual cujo sucesso é tão claro nessa época?

O fato de a teoria das artes e a estética – já filosófica – poderem ser sinônimos de crítica já é uma indicação interessante. Mas a crítica é também um gênero literário cujas regras não vão tardar a se precisarem. É também um estado de espírito ou, se preferirmos, uma “postura” que irá se generalizar e ultrapassar largamente o domínio das artes. Enfim, mais do que uma atitude, é um método de reflexão filosófica que submete ao exame da razão as condições de elaboração do conhecimento. Este último sentido é encontrado sobretudo em Kant. Haverá um elo entre estas diversas acepções, além da simples identidade da palavra crítica? Certamente. Mas é preciso pô-lo em evidência.

“Um quadro exposto é um livro no dia de sua impressão. É uma peça representada no teatro: todos têm o direito de julgá-lo”. Esta observação de La Font de Saint Yenne⁸ revela o novo estado de espírito que domina a vida artística na segunda metade do século XVIII. À comercialização da arte e à expansão do mercado, acrescenta-se o aparecimento de um público que ultrapassa o quadro dos amadores esclarecidos. Os museus, os concertos e os teatros abrem suas portas, enquanto os salões atraem, além de um público maior, críticos de arte profissionais que desempenham o papel de mediadores indispensáveis entre os amadores ocasionais e os entendidos. Edmund Burke em 1757 obser-

⁸Ignora-se quase tudo sobre a vida de La Font de Saint Yenne, exceto sua obra publicada em 1746 em Haia: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. Exceto igualmente a hostilidade que lhe dedicou a Academia após a publicação de seu livro.

va: "A arte nunca pode dar as regras que constituem uma arte". Em outras palavras, as regras devem ser procuradas fora da esfera artística, junto a profanos anônimos que evidenciam seu gosto pela coisa artística e não hesitam mais em julgar em seu nome pessoal. La Font de Saint Yenne é um desses "profanos" esclarecidos cujo gosto se exprime no desdém pelos cânones acadêmicos. Doravante, o debate não opõe mais os defensores da razão e os partidários do sentimento. Essa querela está ultrapassada. O verdadeiro interesse opõe os artistas àqueles que os julgam, isto é, de um lado os críticos profissionais e, de outro lado, esse público que evidencia seu gosto; um gosto que os críticos justamente querem educar. Está longe o tempo em que Colbert abria o primeiro Salão da Academia para a exclusiva celebração do Rei Sol!

Reconhecer a todos a aptidão para julgar e o direito de expressar o próprio julgamento não é apenas uma reação anti-acadêmica. Numerosos são os pensadores que, como Diderot, após La Font de Saint Yenne, entendem a palavra crítica com o sentido que o termo possuía na Grécia antiga: o exercício da crítica como direito do povo, direito que tinha a "democracia" de se expressar livremente. Na época de Platão e de Aristóteles, todo homem possuidor de um mínimo de saber – nós diríamos hoje de uma cultura geral – é reconhecido como apto a formar um julgamento crítico sobre todas as coisas, a distinguir entre o bom e o ruim, o bem e o mal, o belo e o feio. Sabemos o lugar que dá Platão à educação: o indivíduo educado está em condições de julgar de maneira legítima. Em suma, tal conhecimento serve-lhe de critério. Em grego, uma mesma raiz dá origem à palavra julgar, distinguir, e à palavra critério (*krinetai*). A crítica, portanto, não é o apanágio dos peritos e dos eruditos, mas tarefa de todos aqueles que aspiram à verdade e à sabedoria. Ora, este poder de julgar aplica-se a todos os domínios:

ao bem, ao justo, ao verdadeiro, ao amor, à arte, mas também aos assuntos da cidade. Sócrates, encarregado por Platão de conduzir o diálogo com seus interlocutores, trata de tudo o que deve saber um "homem de bem"* na Grécia do século V a.C. No início, esses interlocutores – Platão pinta-os freqüentemente sob os traços de sofistas obtusos – tomam consciência de sua ignorância e a partir de então começam a aprender, tanto em arte, como em moral, em política e em filosofia. Somente se torna filósofo, amigo da sabedoria, aquele que usa um processo de julgamento crítico, seja para a disciplina. A crítica é, portanto, unitária e sinônimo de filosofia. La Font de Saint Yenne tem, portanto, razão quando faz referência ao papel desempenhado pela crítica na Antiguidade. O público esclarecido do século XVIII é o que assimila de forma crítica o que lhe ensinam os filósofos, os artistas e os escritores.

Quarenta anos após as *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* do abade Du Bos, doze anos após as *Réflexions* da La Font de Saint Yenne, Diderot redige seu primeiro *Salon* (1759). Será ele seguido de outros oito, até 1781, que correspondem às exposições bianuais que a Academia dedica aos pintores e escultores contemporâneos. Com justa razão, a posteridade vê em Diderot o fundador de um gênero literário novo, a crítica de arte em sua forma moderna. Na realidade, é fácil mostrar que a ação de Diderot vai muito além do exercício literário. Dissemos que o árbitro das artes, o amador esclarecido que se permite julgar as obras alheias se institucionaliza e tem seu status aumentado: o crítico de arte é um profissional. Mas se julga seus contemporâneos,

*N. de T. Em francês, *honnête homme*, que no século XVII será definido como "homem da sociedade, agradável e distinto, por suas maneiras e seu espírito" (cf. Dicionário Robert).

este crítico não é *um* juiz. Sua função é pedagógica. Consiste ela em instruir o profano, a dar a cada um uma parte do privilégio reservado anteriormente aos letrados, aos aristocratas, aos ricos burgueses e aos próprios artistas. O que é criado é mais do que um gênero literário, é um espaço público correspondente a uma ampliação da audiência. A crítica de arte ultrapassa o quadro estritamente artístico; ela não oscila mais entre a expressão do gosto subjetivo e a procura de critérios que exigem fidelidade à natureza. Os critérios de Diderot são suficientemente pessoais e firmes para não se limitarem à descrição. O julgamento e a avaliação definem as condições da experiência estética: devem eles provocar, suscitar reações no leitor, assim como a pintura deve tocar, surpreender, indignar, fazer estremecer, chorar, fremir, precisa Diderot. Além disso, essa crítica não é mais escrita em verso, mas em prosa, numa linguagem acessível a todos. É evidente, contudo, que esta crítica deve ser levada a sério e apresentar-se ao público como obra literária. Só é criticado o que merece sê-lo, é claro, mas se certas obras são julgadas mediocres, a crítica que lhe é feita deve ser de qualidade.

O que é importante neste papel do crítico de arte e nesta função da crítica é finalmente o espaço de liberdade que ela cria ao instaurar um ponto de discussão. Estamos aqui muito perto do sentido corrente de crítica, até mesmo com o aspecto pejorativo que ela reveste às vezes. Quando me arrego o direito de criticar, posso fazê-lo negativamente, para denunciar ou condenar e pode acontecer que eu esteja errado. Mas o essencial é que eu reconheça implicitamente a outrem o direito de fazer a mesma coisa, não importa se ele estiver ou não de acordo comigo. Diderot, segundo seus próprios termos, diz o que sente, porém, ao mesmo tempo, deixa a cada um o cuidado de formular um julgamento diferente do seu e eventualmente de criticá-lo enquanto crítico.

Além disso, Diderot, enquanto filósofo "esclarecido",

sabe que o interesse da crítica de arte ultrapassa a esfera artística. Este interesse diz respeito à "educação estética do homem" – é o título que Friedrich von Schiller, amigo de Goethe, dará mais tarde a uma de suas obras – e à maneira pela qual o indivíduo se insere intelectual e culturalmente na sociedade. Os *Salons* de Diderot não são, portanto, um jogo literário nem um simples capricho de filósofo, nem um sucedâneo de um artista fracassado. Constituem eles um espaço em que, através da arte, é experimentada a autonomia de uma reflexão crítica, seja qual for seu objeto: arte, sociedade, política.

Recentemente, o alcance dos *Salons* de Diderot foi perfeitamente definido pelo escritor e filósofo Jean Starobinski: "Se fosse verdade que a crítica de arte se afirmou pela primeira vez nos *Salons* de Diderot, seria preciso admitir que ela deve seu advento, mais do que à sua submissão às obras examinadas e julgadas, à sua aptidão a desfaldar um mundo de palavras e de pensamentos para além das coleções de objetos pintados e esculpados que devia apreciar.⁹

Diderot foi criticado por ter-se contentado com um conceito ainda por demais acadêmico da pintura e por manifestar demasiada importância à beleza ideal ou por comportar-se como moralista. Isto significaria censurá-lo erradamente por ser o modelo das contradições de sua época. Ora, as mesmas contradições são encontradas igualmente em seus contemporâneos, tanto em Winckelmann como em Lessing. Winckelmann, fundador da história da arte, em sua forma moderna, não legitimou no plano teórico a volta ao antigo? Lessing não estava impregnado de classicismo pictórico?

Nada permite descobrir em Diderot os traços de qual-

⁹Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 62.

quer platonismo. Quando a beleza ideal é apreendida pelo gênio, ela se torna algo de "enorme, de bárbaro e de selvagem", diz ele a respeito da poesia; observemos que ele emprega adjetivos utilizados mais para caracterizar o sublime à maneira de Burke ou de Kant, do que para definir o ideal do belo. Teria pressentido a existência, para além do reino doravante ameaçado, de uma beleza ideal e "objetiva", conferida a um objeto determinado, de regiões infinitas do sublime que transgridem toda vontade de representação?

Quanto ao modelo ideal, longe de remeter a um absoluto, ele é sobretudo relativo: "Modelo ideal, linha verdadeira não tradicional que se desvanece quase com o homem de gênio, que forma, durante um certo tempo, o espírito, o caráter, o gosto das obras de um povo, de um século, de uma escola; linha verdadeira da qual o homem de gênio terá a noção mais correta segundo o clima, o governo, as leis, as circunstâncias que o tiverem visto nascer", precisa Diderot no *Salon* de 1767.

Diderot dá um conteúdo concreto ao julgamento de gosto, preferindo, às definições abstratas, privilegiar a imaginação, o entusiasmo, a paixão. Às vezes se engana. Quando da querela dos bouffons, depois da guerra entre gluckianos e piccinianos, ele toma o partido dos italianos, prefere a virtuosidade frívola do *bel canto* à música de Gluck (1714-1787). Essa predileção pode surpreender: Diderot escolhe de fato Niccolò Piccinni (1728-1800) e as convenções da *opéra buffa*, contra as invenções e as inovações do compositor de *Orfeu*. Pensa reagir ao rigor de Rameau escolhendo o natural, enquanto a simplicidade, a emoção e a paixão se encontram no lado alemão.¹⁰ Opção discutível.

¹⁰É preciso algo mais de que uma querela para emocionar Voltaire que, no meio das hostilidades, conserva uma serenidade totalmente de acordo com a estética subjetivista em germe: "ouço gritar: Lulli, Campra, Rameau, Bouffons/Prefiro a França ou a Itália? – Prefiro meu próprio prazer".

Em compensação, sua homenagem a J. Veret, a La Tour, a Chardin, a Fragonard não é contestável. Às vezes, ao preço de alguma injustiça: Greuze é "seu" homem, igualado a Téniers, que ele prefere a Watteau. Servir-se dos próprios olhos para ver melhor a natureza e perceber a verdade, sua própria verdade – se podemos usar este pleonismo – é seu credo estético e ainda mais do que o colorido à maneira de Roger de Piles, estima a cor da paixão: "Uma mulher conserva o mesmo colorido na espera do prazer, nos braços do prazer, ao sair de seus braços? Oh! meu amigo, que arte a da pintura!"

"Cabeça enciclopédica", segundo Grimm, "cabeça universal" segundo Rousseau, Diderot encarna o filósofo das Luzes, persuadido como Kant de que somente elas podem tornar o homem maior e conduzi-lo pela estrada da emancipação. Mas este racionalista esclarecido anuncia a emergência de uma razão dissonante e rebelde. Os pré-românticos alemães não se enganam: Goethe (1749-1832) sobretudo, que traduz e anota em 1799 dois capítulos dos *Essais sur la peinture*¹¹ e que em 1804, convidado por Schiller, decide traduzir *Le Neveu de Rameau*, uma verdadeira bomba, diz. Hegel inspira-se nesta "bomba" na *Fenomenologia do espírito*, como mais tarde o romântico Friedrich von Schlegel (1772-1829) que se entusiasma por *Jacques le Fataliste*, uma verdadeira "obra de arte".

É verdade que esta imaginação totalmente germânica é acompanhada de reservas: Diderot, partidário do naturalismo, hostil ao academismo como ao maneirismo, não terá concedido demasiadamente à imitação da natureza? perguntará Goethe. A única imitação à qual a arte deve dobrar-se não é a da própria arte e não a da natureza? E a obra de arte

¹¹Denis Diderot, *Essais sur la peinture, Salons*, Paris: Hermann, 1984.

não se basta a si mesma? Será necessária uma teoria estética para encarregar-se dela? Porém, tais censuras póstumas – Diderot morreu em 1784 – intervêm muito tarde: a reflexão estética já se beneficia com o autor dos *Salons*.

Estas poucas linhas consagradas a Diderot não desejam fazer dele o único representante das tendências artísticas e estéticas que despontam na segunda metade do século XVIII. Mas podemos dizer, sem exagero, que sua obra pessoal e esta monumental obra coletiva que defendeu toda a sua vida, a *Encyclopédie*, são testemunhas da guinada monumental dessa época no domínio que nos interessa.

Baumgarten e as “belas ciências”

Este período é o do nascimento não somente da estética como disciplina autônoma, mas dos primeiros sistemas filosóficos que integram a estética em seus desenvolvimentos. Tudo acontece como se a delimitação de um território consagrado à arte e à teoria da arte permitisse ao mesmo tempo perceber melhor os limites doravante dedicados aos outros setores, quer se trate da metafísica, do conhecimento ou da ação.

Porém, há uma questão que se coloca: logo ao nascer, a estética já não estará morta? Não teria ela deixado à posteridade apenas seu nome de batismo? Esta pergunta, em forma de paradoxo, pode parecer provocante, sobretudo após tão longos desdobramentos consagrados à autonomia. Todavia, vamos tentar justificar e explicar por que podemos responder afirmativamente.

Ao termo do processo de desligamento e de autonomização progressiva do discurso sobre a arte e sobre o belo, o vocábulo estética impõe-se para designar uma disciplina particular. Embora suscite reservas – o próprio

Hegel se mostra reticente – a palavra é adotada pelos pensadores, e a estética se inscreve na ordem das disciplinas filosóficas, a mesmo título, por exemplo, que a lógica, a metafísica ou a moral.

Pelo menos, é deste modo que Baumgarten, na origem, concebe a “ciência do belo” (*Kunstwissenschaft*). Fala também das “*schöne Wissenschaften*, literalmente “belas ciências”. Ele sabe que essas “belas ciências” ainda não estão elaboradas em sua época. Deseja, portanto, a constituição de uma “estética” capaz de encarregar-se do domínio da subjetividade ou, em suas próprias palavras, o “belo pensamento” (*schönes Denken*). Ora, a esfera do subjetivo é muito vasta e mal definida. Ela compreende a sensação, a imaginação, o sentimento, o entusiasmo, o gosto, o sublime, as paixões, a memória, etc., em outras palavras, tudo o que os poetas, os filósofos, os artistas se esforçaram por definir com a ajuda de conceitos, sem nunca chegar realmente a noções claras e distintas, gerais, válidas para todos e aplicáveis a todas as possibilidades.

A própria noção de belo possui vários sentidos. Ou, no espírito platônico, considera-se que o belo remeta a uma Idéia, a uma essência, por exemplo a um belo ideal e absoluto que transcenda todas as formas sob as quais este belo aparece: o sublime, o grandioso, o gracioso, o pitoresco, etc., ou então o belo designa um valor comum a todas estas categorias.

Baumgarten não apresenta o problema de tais distinções. Influenciado pelo sistema da harmonia pré-estabelecida de Leibniz e pela psicologia de Christian Wolff,¹² pensa que

¹²Christian Wolff (1674-1754) aluno e discípulo de Leibniz, exerceu uma influência considerável sobre os pensadores de seu tempo, sobretudo sobre os Enciclopedistas, d'Alembert, Diderot e sobre Kant. Filósofo das Luzes, é ele o iniciador da psicologia, no sentido moderno do termo, isto é, de um estudo do

o belo é o que comove. A estética é definida então pelo pensamento que reflete sobre a emoção. O "pensamento belo" nasce da contemplação das belas artes; ele permite entrever a harmonia que reina no mundo e na natureza e, portanto, permite perceber a perfeição divina que preside essa harmonia.

O conceito e a abstração tornam-se assim indispensáveis ao conhecimento, porque ultrapassam o objeto particular e desembocam no universal. É o que acontece em lógica e em matemática, mas não, pelo menos até então, no domínio flutuante da estética. O mérito de Baumgarten consiste justamente nesta vontade de fazer balançar a estética para o lado da filosofia e da subjectividade. Mas será legítimo fazer dela ao mesmo tempo uma espécie de conhecimento inferior, complementar da lógica?

O próprio projeto de uma "ciência do belo", supondo que ele seja realizável – o que é bem incerto – não será contraditório? Não significará isto querer "cientificar" um domínio que, por natureza, é rebelde a qualquer racionalização? Estamos lembrados de que Descartes renunciara ao projeto de medir e de calcular o belo. Em suma, a "ciência do belo" não expressará a nostalgia de um belo ideal de caráter metafísico ao qual os filósofos e os teóricos da arte do início do século XIX não dão mais importância?

Podemos então responder à questão colocada no início: se o termo estética é adotado, nenhuma das teorias da arte posteriores a Baumgarten fará referência ao conteúdo de suas teses. A estética desenvolve-se independentemente do que a define, em sua origem como ciência do belo. Kant interessa-se não pelo belo em si, mas pelo gosto ou, mais

homem, de suas necessidades e de seus direitos. Seus trabalhos contribuíram largamente para elaborar a doutrina dos direitos do homem e do cidadão.

exatamente, pelo julgamento de apreciação aplicado ao belo natural e ao belo artístico. Hegel renuncia a qualquer metafísica da arte em proveito de uma filosofia da arte centrada na obra e na arte como expressão da verdade, da Idéia, que se manifesta concretamente, sob uma forma sensível, na história. Sua concepção de estética, ligada à evolução da arte desde a Antigüidade até a época romântica, nada mais tem a ver com a de Baumgarten nem com a de Kant.

Dedicaremos o último capítulo desta parte, intitulada "A autonomia estética", à exposição das teses de Kant e de Hegel. Mostraremos sua importância no debate estético contemporâneo. De fato, Kant e Hegel são quase onipresentes, implícita ou explicitamente, na reflexão atual sobre a arte moderna e pós-moderna. Tais referências não são simplesmente livrescas, não exprimem apenas uma nostalgia de uma pretensa idade de ouro da estética filosófica. O fato de voltar – ou de recorrer – a Kant e a Hegel, após dois séculos de aventuras artísticas movimentadas, aparece muitas vezes como a maneira de formular adequadamente a questão da sobrevivência da arte na sociedade contemporânea. Questão tanto mais obsessiva por colocar em jogo não somente o tema da morte da arte, muitas vezes anunciada, mas também o do fim da estética, até mesmo da própria filosofia.

Concluiremos com o paradoxo hegeliano, isto é, de que a estética é construída não em 1750, mas sobre os despojos de uma arte que, por volta de 1830, teria definitivamente perdido "sua verdade e sua vida". A estética de Hegel vive da lembrança da arte grega, erigida como modelo inimitável, exatamente no momento em que o neoclassicismo, após Winckelmann, Goethe e sobretudo Louis David (1748-1825) abandona as belas-artes, expulso pelo romantismo e pelo entusiasmo pela Idade Média. Na época em que a reflexão estética torna-se capaz de antecipar as revoluções formais da vanguarda e da modernidade, a idéia de

que a Grécia tenha podido aceder à perfeição assedia o espírito dos poetas e dos pensadores, sobretudo Hölderlin, Hegel, Marx, Nietzsche e Freud. Porém este fantasma, que cada um vive à sua maneira, corresponderá à realidade?

No século XIX, época da revolução industrial, a estética é autónoma. Igualmente a arte; ela não é mais submetida a regras transcendentais; a obra de arte obedece aos seus próprios critérios e a arte só se submete a suas próprias finalidades, fora da religião, da metafísica e da moral. A imitação da natureza não exerce mais sua tirania e as convenções académicas constituem outros tantos desafios a incessantes transgressões.

Mas, neste ponto, esta autonomia também é ambígua: a arte e a estética a reivindicam e a recusam ao mesmo tempo. Elas a reivindicam a fim de poder fixar elas próprias as regras do jogo, sem coerção exterior, ao abrigo da agitação da realidade. Elas a recusam também, pois uma esfera estética plenamente liberta da realidade torna a arte inútil, puramente decorativa, consagrada apenas a uma função recreativa.

Tal ambigüidade será própria do século XIX? Certamente não. A história da criação artística e da estética é também a história de suas heteronomias ou, melhor, a de suas lutas permanentes para escapar de qualquer racionalidade e isto na Grécia do século V a. C. Este tema será o objeto da segunda parte desta obra: "A heteronomia da arte".

IV

DO CRITICISMO AO ROMANTISMO

A autonomia do juízo de gosto segundo Kant

Excutando a notícia do início da Revolução Francesa – ela teria, dizem, levado Kant a inverter o sentido de seu passeio matinal – poucas coisas parecem ter sido de natureza a perturbar a serenidade do eremita de Königsberg. Pelo menos em filosofia. A posteridade transmitiu-nos sobretudo a imagem de um pensador "esclarecido" por uma razão inabalável que enfrentava sem pestanejar as contradições e as mais irredutíveis antinomias alojadas no seio do espírito humano. Contudo, a *Crítica da faculdade de julgar*, sobretudo a primeira parte, "Crítica da faculdade de julgar estética", está construída ao redor de uma coisa filosófica tão estranha que o próprio Kant a declara "surpreendente": o julgamento sobre o belo, próprio de cada um, subjetivo e particular, é ao mesmo tempo um julgamento universal e objetivo.

Esta descoberta não foi feita espontaneamente. Kant

procurou por muito tempo, recusando em primeiro lugar reconhecer este fato, doravante tão evidente. Ele não o esperava: não corre ele o risco de introduzir uma contradição em seu sistema? Contudo, dois anos antes da publicação da *Crítica da faculdade de julgar* (1790), escreve a um amigo: "[...] dedico-me atualmente a uma Crítica do gosto e a propósito desta última descobre-se uma nova espécie de princípio *a priori*. De fato, as faculdades da alma são em número de três: a faculdade de conhecer, o sentimento de prazer e de dor e a faculdade de desejar"¹. Um pouco depois, precisa que a filosofia se divide em três partes, cada uma com seus princípios *a priori*, isto é, a filosofia teórica, a teleologia, a filosofia prática. Kant demonstrara claramente na *Crítica da razão pura* (1787) que a filosofia teórica, domínio do conhecimento e da razão pura, possui seus princípios *a priori*. Se a ciência é possível, se Newton pôde equacionar a lei da gravitação universal é porque tudo o que vem dos sentidos produz sensação ou intuição, consegue alojar-se em formas e categorias preestabelecidas que, quanto a elas, são totalmente independentes da experiência sensível: elas são *a priori*. A sensibilidade nos dá objetos, ela nos fornece intuições, mas somente o entendimento engendra os conceitos.

A *Crítica da razão prática* possui igualmente seus princípios *a priori* em relação à faculdade de desejar. Somente a vontade, agindo sob o controle da razão, pode determinar o desejo de obedecer à lei moral. Assim como as leis da natureza são necessárias e universais, a lei moral é necessária, não dependente das circunstâncias da vida empírica e aplicável a todos os homens, isto é universal. Kant não nega a diversidade dos hábitos tradicionais no tempo e no espa-

¹Citado em Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris: Vrin, 1974, trad. de A. Philonenko, Introduction, p. 7.

ço. O problema ainda não é este. É o princípio de obediência à lei moral em si mesma que é universal. Constitui ele o imperativo categórico. Não se trata de obedecer à lei moral, contando com um benefício qualquer: satisfação do dever cumprido, obtenção de uma "boa consciência", interesse ligado à gratidão alheia, mas unicamente por respeito por esta lei.

Mas onde ficou o sentimento de prazer e de dor, nosso julgamento sobre o que diz respeito aos nossos sentidos? Que significa, por exemplo, decidir sobre o gosto e especialmente sobre o belo? Onde está o *a priori* neste caso, já que, diferentemente do conhecimento e da moral, o que chega em primeiro lugar ao espírito provém de fato da experiência, por intermédio dos sentidos? É, esta, aliás, a razão pela qual este tipo de julgamento é chamado "estético".

Particularidade do juízo de gosto

De fato, a *Crítica da faculdade de julgar* interroga-se sobre dois pontos essenciais que ela trata em relação entre si: o primeiro concerne à natureza do julgamento em geral ou, se preferirmos, ao mecanismo da faculdade de julgar, seu *como*. O segundo concerne ao seu *porquê*, em outras palavras, à sua *finalidade*. A crítica da faculdade estética de julgar está portanto ligada à crítica da faculdade de julgar teleológica, isto é, a uma interrogação sobre o objetivo, sobre a *finalidade* (*telos*, em grego) sobre a significação última de nossos julgamentos.

Ora, os julgamentos são de tipo diferente: há os que se contentam em descrever o que existe na realidade empírica. Por exemplo: eu enuncio que todos os corpos são extensos. Minha contribuição para o conhecimento é mínima, pois a noção de extensão já está contida na noção de corpo. Eu

teria podido deduzi-la, *por análise*, do próprio conceito de corpo. Em compensação, se enuncio que certos corpos são pesados, a análise do conceito "corpo" não permite chegar à idéia de peso. Devo, portanto, ligar, *sintetizar*, duas noções, "corpo" e "peso" e contribuo assim para o conhecimento. É claro que tais julgamentos provêm da experiência, eles são empíricos, *a posteriori*.

Mas existem também julgamentos sintéticos *a priori*. São aqueles que, em matemática e em física, permitem chegar a julgamentos necessários e universais: que $7 + 5 = 12$, ou que todo efeito tem uma causa, não depende, felizmente, da experiência. Naturalmente, posso *verificar* que é de fato assim empiricamente, mas esta verificação irá apenas confirmar a existência de um princípio *a priori*, universal e necessário. Esta primeira distinção entre julgamentos analíticos e julgamentos sintéticos *a priori* é essencial para compreender a natureza do juízo de gosto.

Mas existe uma segunda distinção. Retomemos nossos exemplos: quando digo que $7 + 5 = 12$ ou que todo efeito possui uma causa, coloco estes casos particulares sob regras universais. São exemplificações de leis e de princípios universalmente válidos em lógica matemática ou em física (aqui regra aritmética e princípio de causalidade). Segundo Kant, estes são juízos *determinantes*. "Determinar" significa subsumir, colocar sob uma regra universal.

Imaginemos agora que eu queira, ao contrário, transformar um julgamento particular, numa regra ou numa lei universal, por uma espécie de extrapolação. Eu parto, portanto, de um caso específico para chegar a um conceito universal. Evidentemente, se eu disser: "Esta rosa é bela *para mim*", não chegarei a fazê-lo, pois confesso o caráter plenamente subjetivo de minha escolha. Não é um juízo, mas a confissão imediata de uma preferência que só interessa a mim. Não desejo de forma alguma que meu vizinho tenha

de partilhar minha opinião. Mas se declaro: "Vejo esta rosa e julgo que é bela", o caso é diferente. Implicamente, apresento a hipótese de que outros, até mesmo todo o mundo, possam concordar em reconhecer esta beleza. Este juízo – ao qual voltaremos – é chamado *reflexionante*, pois ele diz respeito, prioritariamente, ao funcionamento do espírito, do sujeito. Sou *eu* quem julga a rosa bela: a beleza não está contida no objeto, eu lha atribuo: "Esta rosa é bela", ou então eu a qualifico: "É uma bela rosa".

O juízo teleológico, o que tem como objeto a finalidade, é igualmente um juízo reflexionante: a finalidade, de fato, não é uma propriedade nem uma qualidade do objeto. Sou realmente *eu*, enquanto sujeito, quem procura determinar o fim de todas as coisas. O domínio do conhecimento, regido pela causalidade e pelo determinismo, não coloca o problema da finalidade. Simplesmente porque num encadamento causal – qualifiquemo-lo como automático ou mecânico – a finalidade não existe. Naturalmente, posso interogar-me sobre a finalidade do próprio mecanismo – para que servem a ciência, a física, a matemática? – mas este é um problema metafísico que me ultrapassa, e que meu entendimento não pode resolver. Além disso, a causalidade é uma categoria *a priori* do entendimento, não a finalidade. No domínio moral o problema da finalidade encontra-se resolvido; a lei moral, de fato, contém ela mesma sua própria finalidade: a finalidade do dever é a de obedecer à lei moral porque ela é exatamente a lei moral.

O problema é muito diferente no caso da natureza, da arte e da liberdade. Voltaire declarava que quanto mais *pensava*, menos podia pensar "que este relógio gire e não tenha relojociro". Existe em Kant – como em cada um de nós, sem dúvida! – uma preocupação idêntica: assim como o corpo humano e a natureza exterior parecem obedecer a um princípio de organização orientado para um fim, eu não

posso deixar de pensar que o conhecimento, a moral, a arte, a natureza possuem um sentido último, mesmo que essa significação não seja conhecível.

Podem-se desde já perceber as razões da "surpresa" de Kant diante do juízo estético. Esquematizemos:

- ⇒ ou o juízo é sintético, *a priori*, determinante e, neste caso, é universal e necessário;
- ⇒ ou é analítico, *a posteriori*, reflexionante, então é particular e contingente.

Em boa lógica, um juízo reflexionante não poderia ser nem *a priori* nem *universal*.

Ora, o paradoxo encontra-se justamente aqui: o juízo de gosto é exatamente um juízo *ao mesmo tempo* reflexionante e universal. É claro que não se trata do simples gosto ligado aos sentidos, em que cada um é livre de conceber se o que sente lhe causa prazer ou dor, se isso é agradável ou não. Esse juízo permanece sempre subjetivo. Kant fala do gosto ligado à reflexão, aquele que determina, por exemplo, o juízo do belo. Este juízo é subjetivo, sem conceito – se houvesse um conceito de belo ele se aplicaria imediatamente a todo mundo – e, contudo, ele é universal: "Se se julgarem e apreciarem os objetos apenas através de conceitos, perder-se-á toda representação da beleza.² Não pode, portanto, existir uma regra através de cujos termos alguém possa ser obrigado a reconhecer algo como belo".

E Kant mostra-se surpreso: "Ora, há aqui algo de muito estranho: enquanto de um lado, quanto ao gosto dos senti-

²Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, Folio essais, trad. Al. J. – L. Delamarre, J. – R. Ladmiral, M. B. de Launay, J. – M. Vaysse, L. Ferry, e H. Wismann, § 8.

dos, não somente a experiência mostra que seu juízo [...] não tem valor universal e que, pelo contrário, cada um é pessoalmente bastante modesto para não atribuir aos outros um tal assentimento universal a seus próprios juízos [...], de outro lado o gosto pela reflexão [...] pode, todavia, julgar possível [...] representar a si mesmo os juízos susceptíveis de exigir tal assentimento universal.³

Observemos sua prudência: o gosto "pode julgar possível" formar juízos "susceptíveis" de etc. No início de sua argumentação, todas as condições de possibilidades dos juízos de gosto ainda não estão estabelecidas. Kant contenta-se em postular a universalidade das vozes em relação à satisfação sem necessidade de conceitos. Pode-se* postular também a *possibilidade* de um julgamento estético poder ser "válido para todos". Tal assentimento universal é, portanto, uma simples Idéia cujo fundamento não é procurado logo.

Aparentemente, as coisas seriam mais simples se existisse um conceito de belo, ligado a uma regra ou a uma lei universais. Para convencer os outros a partilhar meu sentimento, bastar-me-ia demonstrar-lhes racionalmente, por exemplo, que este poema ou este edifício são belos. Caso em que, aliás, não teríamos mais, nem eles nem eu, necessidade de julgar; bastaria curvar-se diante de razões objetivas. Mas justamente, não existe nenhuma prova *a priori* capaz de impor a alguém os juízos de gosto: "Quando alguém me lê um poema de sua composição ou me leva a um espetáculo que, finalmente, não satisfaz meu gosto, apelará em vão para Batteux ou para Lessing ou invocará em vão outros críticos do gosto ainda mais célebres e mais antigos [...]: eu fecharia os ouvidos, não quereria ouvir razões nem argu-

³Ibid.

*N. de T. Em francês "on" (entre aspas), indicando impersonalidade.

mentações etc., preferirira julgar falsas todas as regras dos críticos [...] a deixar que argumentos convincentes *a priori* determinassem meu juízo, visto que se tratará de um juízo de gosto e não do entendimento ou da razão".⁴ De fato, se existisse um conceito de belo, teríamos de nos haver com uma lógica, mas não com uma estética. Sem um conceito de belo uma ciência do belo é impossível, mas, em compensação, pode-se elaborar uma estética do juízo de gosto.

Admitamos, pois, que o belo não tenha conceito e que, portanto, não seja universal, que seja subjetivo – sou eu que acho belas estas tulipas –, que é que me autoriza a pensar que ele possa, ao mesmo tempo e apesar de tudo, pretender a universalidade? É evidente que tais juízos nada contribuem, parece, para o conhecimento, mas desejam ter a adesão de todos, como os juízos sintéticos. O juízo de gosto não se baseia aparentemente num *a priori* vindo da experiência alheia ou de razões demonstrativas e, contudo, tal juízo pressupõe a possibilidade de uma concordância universal, como se esta universalidade desempenhasse o papel de um *a priori*.

Em suma, este juízo subjetivo, particular, tem todas as aparências de um juízo sintético *a priori*. Para que seja de fato um juízo basta-me definir um *a priori*. Ora, este *a priori* existe: reside ele exatamente na hipótese de que todos os homens possuem um "senso comum" estético. Poderei demonstrá-lo? Certamente não, mas nada também me permite pensar que todos os outros homens dele não sejam providos. Este senso comum, "simples norma ideal", explica Kant, "não diz que cada um *admirará* nosso juízo, mas que cada um *deve* admiti-lo." Esta necessidade: o belo é um dever, é naturalmente teórica. Ele não tem o valor do impe-

⁴Ibid. § 33.

rativo categórico em moral. Mas tudo me permite presumir em cada um a existência de um senso comum estético. Eu crio uma probabilidade de poder transmitir a outrem a minha representação do sentimento de prazer resultante do belo.

É preciso que fique claro: eu não comunico meu gosto – meus sentidos pertencem-me como coisa particular. Isto é verdadeiro para o que é agradável: posso julgar bom o vinho das Canárias (exemplo de Kant!) meu vizinho pode perfeitamente achá-lo intragável. Isto vale também para o belo: eu não comunico a outrem meu gosto pelas tulipas consideradas belas. Também não transmito o conceito de belo visto que não existe conceito de belo que possa originar uma demonstração da beleza. Quando digo: "Este poema, este edifício são belos" dirijo-me simplesmente ao senso comum, supondo em cada um a mesma aptidão para representar a si mesmo o que eu sinto: "É exatamente esta a razão pela qual aquele que julga com gosto [...] está autorizado a esperar que cada um sinta a finalidade subjetiva, isto é, a mesma satisfação diante do objeto, e a considerar que seu sentimento é universalmente comunicável e que o seja sem a mediação dos conceitos".⁵

E Kant chega à definição explícita do tão procurado *a priori*, isto é, ao fundamento do assentimento universal que no início não quisera revelar: "O gosto é, portanto, a faculdade de julgar *a priori* a comunicabilidade dos sentimentos ligados a uma dada representação (sem mediação de um conceito).⁶ Portanto, contrariamente às aparências, o juízo de gosto, juízo reflexionante, subjetivo, particular, individual, é também um juízo estético, sintético, *a priori*. É sintético

⁵Ibid. § 39.

⁶Ibid. § 40.

porque do conceito de rosa não posso deduzir sua beleza: é de fato meu juízo de gosto que faz a síntese entre o sujeito (rosa) e o predicado (bela). Ele existe *a priori*, porque está baseado na hipótese de um senso comum, não demonstrável empiricamente.

Beleza artística e beleza natural

Julgamos indispensável situar o juízo de gosto em relação aos outros tipos de juízos. Por demais freqüentemente, as definições kantianas do belo surgem tais quais *dei ex machina* e se impõem com uma tranqüila evidência como palavras capazes de resumir a situação: o belo é um "universal sem conceito", uma "satisfação desinteressada", uma finalidade sem fim". Ora, tais definições são enganadoras: elas nem sempre distinguem entre o que está ligado ao belo e o que se aplica ao juízo do gosto em geral. Esquecem elas a gênese dos raciocínios de Kant. Correm assim o risco de mascarar as implicações da crítica da faculdade de julgar estética, não somente em relação à própria obra mas igualmente diante do conjunto do sistema kantiano.

O juízo de gosto é um juízo sintético *a priori*; o belo é uma universalidade não conceitual: desde que estas proposições estejam compreendidas, os outros temas maiores da estética kantiana, finalidade sem fim, satisfação desinteressada, tornam-se facilmente claras.

O belo traz uma satisfação. Qual é sua finalidade? Suscitar prazer, gozo, alimentar um interesse qualquer? Isto seria ligar o belo a fins subjetivos e não seria, portanto, específico da beleza. O belo concerne ao objeto? Por exemplo: acho bela esta tulipa, porque descubro na organização das pétalas uma finalidade destinada a me agradar. Isto seria ligar a finalidade a um fim específico. Seria mesmo associar

a beleza a um conceito determinado de belo: é belo o que é organizado tendo em vista agradar-me. Ora, isto é impossível, visto que o belo não tem conceito. Quando declaro bela uma tulipa, concebo perfeitamente que tudo isso responde a uma finalidade, mas ignoro qual. Em todos os casos, é-me impossível percebê-la. A única finalidade da satisfação através do belo, portanto, não está ligada nem ao meu interesse nem ao objeto. Assim, quando declaro uma coisa, uma obra "bela", o único sentimento que conta é o *fervor*, e somente uma finalidade importa: aquela que autoriza os outros a sentir uma satisfação idêntica. Há, portanto, uma espécie de simultaneidade: o belo me satisfaz e, *ao mesmo tempo*, represento-me que essa satisfação é susceptível de ser comunicada a outrem, talvez mesmo de chegar a um sentimento universal. Em suma, uma única finalidade: a eventual partilha do fervor sentido, com a exclusão de qualquer outro fim, isto é, de qualquer outro interesse.

Compreende-se melhor, então, porque Kant pode afirmar que "todo interesse corrompe o juízo de gosto" e por que a atração, a emoção ou uma sensação qualquer acrescentadas ao belo o prejudicam. O belo basta-se a si mesmo. Não preciso desejar embelezá-lo.

Kant cita o exemplo da pintura, da escultura, da arquitetura e da arte dos jardins. O que tem a primazia, nestas belas artes, é o *desenho*, a *forma* e não a cor acrescentada, que deleita minhas sensações. Se tolero a atração que elas exercem sobre mim, é porque são limitadas pela forma que, *dixit* Kant, as "enobrece".

O mesmo acontece, diz-nos ele, com os ornamentos: as molduras dos quadros, as roupas das estátuas, as colunatas dos palácios destinados a aumentar minha satisfação: se tais ornamentos (*parerga*) têm em si mesmos uma "bela forma", contribuem para a beleza do objeto, eles são de mesma natureza. Se, pelo contrário, são apenas pretextos decorati-

vos para nos forçar a julgar belo o objeto, tornam-se simples *enfeites*, agradáveis, sem dúvida, aos olhos, mas perturbam a beleza autêntica.⁷

Excetuando o domínio do conhecimento, onde procuramos o verdadeiro que deseja o homem? Sobretudo, o agradável, o belo, o bom. O homem chama *agradável* o que lhe traz prazer, *bom* o que estima ou aprova, *belo* o que lhe agrada. Ora, de todos os tipos de satisfação, somente a do gosto pelo belo é desinteressado e livre: nenhum interesse, nem dos sentidos, nem da razão coage o assentimento.

Admitamos, portanto, todos os parâmetros que, segundo Kant, condicionam o belo: universal sem conceito, satisfação desinteressada, finalidade sem fim. Surge uma questão: existe apenas uma espécie de beleza? Dado o rigor que preside a pureza do juízo de gosto, espera-se uma resposta afirmativa. Contudo, Kant distingue duas espécies de beleza: a beleza livre e a beleza aderente.

Exemplos (kantianos) de belezas *livres*: as flores, "muitos" pássaros: o papagaio, o colibri, a ave do paraíso, uma "multidão" de crustáceos, os desenhos à grega, ornatos de folhagem para enquadramento ou papéis pintados e a música improvisada em geral.

Exemplos de belezas *aderentes*: o homem, a mulher, a criança, o cavalo, uma igreja, um palácio, um arsenal, uma casa de campo.

É claro que esta distinção procede das condições do belo: as belezas livres nada significam, não representam nada, não se referem a nenhum objeto, a nenhum conceito, pelo menos segundo Kant. Não me pergunto se são perfeitos ou não, quando os aprecio, meu juízo de gosto é "puro" e não está maculado por nenhuma idéia de "fim".

⁷Ibid. § 14.

Em compensação, quando aprecio uma criança, um cavalo ou um palácio, faço intervir um conceito de fim, a idéia de que poderiam ser *melhores* em relação a um modelo ideal, uma idéia de perfeição. Por exemplo, esta mulher, este homem, são belos, mas seria ainda melhor para eles se fossem maiores. Meu juízo de gosto está condicionado pela idéia do que deveriam ou devem ser. São belezas aderentes, isto é, ligadas a um fim, a um conceito de perfeição. Este juízo é portanto impuro. Vemos aqui que a perfeição desempenha o papel de um fim, de um conceito, incompatíveis, em teoria, com a beleza: "a beleza nada acrescenta à perfeição", "a perfeição nada acrescenta à beleza".⁸

Kant não extrai conclusões espetaculares desta distinção. No máximo, permite ela saber do que se fala e separar *juízo de gosto puro*, que concerne à beleza livre, e o *juízo de gosto aplicado*, que tem por objeto a beleza aderente. Todavia, a mencionamos porque suas conseqüências sobre os outros aspectos da estética kantiana são importantes, sobretudo no que concerne a uma outra distinção – esta fundamental – entre a beleza natural e a beleza artística. Seus efeitos agem também sobre o conceito de sublime e de gênio.

Os exemplos citados por Kant não trazem nenhuma referência a obras precisas da alçada das belas-artes, antigas ou contemporâneas. Além disso, os conjuntos que ele nos propõe parecem pelo menos disparatados: um colibri, um crustáceo, um ornamento de papel pintado, uma música improvisada, ou então uma mulher, um cavalo, um arsenal. Por pouco não faltaria mais a este bricabraque bastante estrambólico e surrealista do que o guarda-chuva e a má-

⁸Ibid. § 16.

quina de costura colocados fortuitamente sobre a mesa de dissecação!⁹

Já foi observada sua curiosa predileção pelas flores, sobretudo pelas tulipas e as rosas. Porém as restrições são igualmente estranhas: a escolha dos pássaros, ou dos crustáceos ("muitos", mas não todos!). Kant dispõe de outros critérios particulares que orientam o juízo de gosto além dos que eram julgados adquiridos? Ele nada diz. O essencial reside, contudo, no caráter heterogêneo dos conjuntos propostos. Kant de fato justapõe, indistintamente, seres vivos (beleza natural) e realizações humanas (beleza artística). Deveríamos supor que o juízo de gosto se aplica nos dois casos ao idêntico? Pode-se crer que o belo natural e o belo artístico se confundem entre si? Seguramente não, mais é preciso esperar a "Análise do sublime" para percebê-lo claramente.

Na primeira parte da *Crítica*, Kant se pergunta essencialmente como o juízo sobre o belo é possível. Pouco importa o objeto: belas-artes, arte, criação humana. O juízo de gosto não é um juízo sobre um objeto belo, mas sobre o elo entre a *representação* deste objeto e nossas faculdades, entendimento e imaginação. Ele não obedece a uma regra formulável objetivamente, visto que, seu ponto de partida está baseado num sentimento subjetivo. Ele só é possível pela hipótese de uma comunicação universal, que se estenda a todos os sujeitos detentores do senso comum estético. O que eu comunico é um sentimento desinteressado, resultante de uma finalidade sem fim específico.

⁹Alusão à famosa definição de beleza dada por Lautréamont em *Les chants de Maldoror*, que tanto agradara a André Breton: "Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de escrever e de um guarda-chuva."

Em outros termos, ele se interroga sobre a forma do juízo e não sobre seu conteúdo. É por esta razão que seus exemplos não fazem distinção entre as belezas naturais e as belezas artísticas. Mas, quando compara o sentimento do belo e o sentimento do sublime e procura diferenciá-lo, é de fato obrigado a levar em consideração seus pontos de divergências, aos quais ambos se submetem. Caso contrário, seriam confundidos.

A distinção explícita entre a natureza e a arte intervém, portanto, graças a uma reflexão sobre o sublime e tem efetivamente como objeto, de um lado o belo e o sublime relativos à natureza, de outro lado o belo e o sublime artísticos.¹⁰ A superioridade do belo natural sobre o belo artístico em Kant não nos surpreende. A beleza na natureza não responderá melhor aos critérios de juízo de gosto, expressão de uma finalidade sem fim, objeto de uma satisfação desinteressada, imediatamente susceptível de um assentimento universal? Pelo contrário, numa obra de arte posso sempre suspeitar uma finalidade ou um interesse qualquer: não é ela feita *para* me agradar, *para* deleitar minhas sensações, *para* me ser agradável? O artista que cria não procura esta finalidade? Sua própria obra, em sua composição, não visa sempre mais ou menos à perfeição?

O *status* das belas-artes depende diretamente desta superioridade do belo natural. A expressão belas-artes já coloca um problema em si mesmo, e Kant dedica-se a dissipar qualquer mal-entendido: "Não há ciência do belo, mas existe apenas uma crítica e não há bela ciência, mas somente belas-artes".¹¹ O balanço, bastante categórico, visa segu-

¹⁰Ver sobretudo o § 23: "Passagem da faculdade de julgar o belo à faculdade de julgar o sublime".

¹¹Ibid. § 44. "Das belas-artes".

ramente a Baumgarten e aos que persistem em seu caminho, sobretudo J. F. Riedel (1742-1785), autor de uma *Teoria das belas-artes e das belas ciências* (1767), que quase não deixou traços na história da estética.

Mas há algo mais importante: as belas-artes somente são arte se tiverem a aparência da natureza: "Diante de uma produção das belas-artes, devemos tomar consciência de que se trata de arte e não de um produto da natureza; mas, na forma desta produção, a finalidade deve mostrar-se tão livre de qualquer coerção imposta por arbitrariedades, quanto seria, caso se tratasse de um simples produto da natureza".¹²

Em palavras simples, uma bela obra de arte deve parecer ter saído da natureza. Ela deve dissimular tudo o que se aproxima de uma finalidade ou de um interesse e responder às condições do belo natural de que falamos acima. Ela pode satisfazer, causar prazer, mostrar que resulta do livre jogo da imaginação e do entendimento, que seu único fim é a harmonia das faculdades (sem, contudo, destacar esta finalidade), e suscitar um assentimento comunicável e universal, sem todavia basear-se em conceitos. E é quase liricamente que Kant resume esta idéia: "A natureza era bela quando tinha, ao primeiro olhar, a aparência da arte; e a arte somente pode ser dita bela, quando temos consciência de que realmente se trata de arte, mas que toma, para nós, a aparência da natureza".¹³

Todavia, cuidado com o contra-senso! Quer isso dizer que, de fato, o artista deve imitar a natureza e que uma obra bela é aquela que imita mais perfeitamente a natureza? Certamente não. De fato, se a imitação se tornasse uma regra

¹²Ibid. § 45.

¹³Ibid. § 45.

do belo, ela se imporá ao mesmo tempo como conceito e como finalidade. Como conceito, eu poderia demonstrar a outrem que um certo quadro em *trompe l'oeil*,** cópia perfeita da natureza, é necessariamente belo. Ora, não existe conceito de belo. Como finalidade, bastaria que os artistas atribuíssem a si mesmos como finalidade a imitação da natureza para fazerem um belo quadro. O que entraria em contradição com a definição de belo.

Na realidade, se houvesse uma regra – mas sabemos que não pode existir – que pudesse presidir a realização do belo artístico, seria aquela que respeitasse o livre jogo da imaginação e do entendimento e deixasse pressentir que a harmonia entre eles corresponde à imagem da harmonia da natureza. É preciso, portanto, distinguir claramente o princípio de imitação da natureza, como podia concebê-lo ainda um Charles Batteux, por exemplo, e a *aparência* da natureza que deve ser revestida pela arte, levando em consideração a maneira pela qual eu me represento o *livre* jogo das faculdades. Mas quem é então que pode conseguir a façanha de fazer arte dando a aparência da natureza sem imitá-la?

Somente pode ser um artista que responda ele mesmo a todos os parâmetros do belo: ele deve ter um dom inato (natural), um talento que não obedeça a nenhuma regra determinada e não resulte de nenhuma aprendizagem. Sua obra deve ser original (não imitada) e todavia servir de referência às outras (para evitar que o absurdo, capaz ele também de ser original, passe por uma autêntica originalidade). Este criador não deve poder explicar nem descrever como cria (aliás, ele não pode transmitir o que não teve de aprender). Um tal homem tem um nome: o gênio. "As belas-artes

**N de T. Perspectiva enganosa, pintura que dá a ilusão da realidade.

são as artes do gênio", declara Kant.¹⁴ O que significa: através do gênio – inteiramente "natural" – a natureza prescreve suas regras à arte, e somente a ela.

Isto não é válido para a ciência: Newton é um sábio notável, porém aprendeu e, em princípio, todo mundo pode adquirir seu próprio saber. Ele podia transmitir seus conhecimentos, explicá-los a si mesmo e aos outros: Newton não era um gênio. Em compensação, Homero era um gênio porque ninguém, começando por ele mesmo, está em condições de explicar a riqueza de sua criação poética.

Percebe-se melhor o papel do gênio na estética kantiana. Tudo, no gênio, procede da natureza; portanto ele concentra todas as faculdades da alma: imaginação, entendimento, espírito e alma, em uma harmonia ideal. Quando sua imaginação, por demais poderosa, tende a transbordar, o gosto intervém e o concilia com o entendimento: "O gosto é a disciplina do gênio." Além disso, ele salva as belas-artistas do opróbrio que poderia pesar sobre a arte em geral dada sua ligação imediata com a sensibilidade. O gênio permite elevar o belo artístico à dignidade do belo natural.

Enfim, por encarnar a harmonia de todas as faculdades, inclusive a alma, o gênio apresenta Idéias estéticas sem nunca nomeá-las, nem conceptualizá-las: pressentimento de uma harmonia supra-sensível que não posso definir, em que se unem a natureza e a liberdade, a beleza e a moralidade. Nesse sentido, graças ao gênio, as Idéias estéticas juntam-se às Idéias da razão, a arte assimila-se à liberdade, e o belo, inicialmente distinto do bom, torna-se o *símbolo* da moralidade.¹⁵ A interpretação do sublime permite igualmente a Kant conceber um elo possível entre a arte e a liberdade.

¹⁴Ibid. § 46.

¹⁵É claro que o belo não é uma condição do bom, nem o inverso. Não posso dizer: "é belo porque é bom" nem "é bom visto que é belo". O belo é o que agrada absolutamente, o bom é o que satisfaz puramente a lei moral. A relação

Não entraremos aqui nos detalhes das diferentes definições do sublime. É preferível mostrar, neste capítulo consagrado à autonomia, os elementos que concernem ao sentido do empreendimento Kantiano sobre este ponto, e insistir em sua significação atual.

O sublime

Em 1764, Kant publica *Observações sobre o belo e o sublime*. Trata-se, portanto, de uma obra anterior ao seu período crítico. Sem renegar seu texto, ele admite mais tarde que era conveniente passar da observação a considerações mais filosóficas. Sua classificação, é verdade, pode parecer discutível. Que objetos suscitam o sentimento de belo? Prados salpicados de flores – nada de surpreendente! – os meandros de um riacho num vale onde pastam numerosos (!) rebanhos, o cinto de Vênus descrito por Homero. Para o sentimento de sublime: montanhas de cume nevado projetando-se sobre as nuvens, a pintura do inferno pelo poeta inglês John Milton.¹⁶ Kant precisa: carvalhos elevados e sombras solitárias num bosque sagrado são sublimes; leitos de flores (é evidente!), pequenas moitas são belas. Seguem alguns lugares comuns: a noite é sublime, o dia é belo. O sublime comove, belo encanta.¹⁷ No mesmo espírito, a mulher é bela, o homem é sublime! Estremecemos.¹⁸

entre o belo e o bom, entre a arte e a moral, entre o julgamento estético e o julgamento ético, portanto, somente pode ser simbólica.

¹⁶Observar-se-á a ausência de flores. Contudo, Kant teria certamente julgado sublimes certas plantas e flores carnívoras.

¹⁷A frase exata enriquece este pequeno florilégio: "Os espíritos que possuem o sentimento do sublime são levados insensivelmente para os sentimentos elevados da amizade, do desprezo pelo mundo, da eternidade, pela calma e pelo silêncio de uma noite de verão, enquanto a luz trêmula das estrelas atravessa as sombras da noite e a lua solitária aparece no horizonte. O dia brilhante inspira o ardor do trabalho e o sentimento de alegria".

¹⁸Pode-se ser um grande filósofo e partilhar os preconceitos de seu tempo! A

Quando é publicada a *Crítica da faculdade de julgar*, em 1790, Kant já leu e assimilou a obra de Edmund Burke: *Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1757). Acabaram as descrições e inicia-se a crítica das condições que tornam possível o juízo de gosto. Para Burke, o sublime distingue-se do belo pelo fato de provocar perturbações fisiológicas ligadas a uma mistura de prazer e de dor. A satisfação causada pelo sublime resulta de fato da associação entre a imaginação e o entendimento, mas este sentimento é semelhante à sensação de perigo, de algo de terrível e de horrível. Pelo menos, é assim que Kant interpreta Burke.¹⁹

A crítica do juízo de gosto prova facilmente, contra Burke, que o sentimento do sublime não pode ser associado a sensações empíricas tão particulares, individuais. Kant qualifica-as como "egoístas". Como o belo, o sublime deve poder ser objeto de um assentimento universal. Ora, o belo e o sublime têm em comum o fato de "agradarem por si mesmos". Cada um deles pressupõe um juízo reflexionante, portanto particular, que deseja, contudo, ser universal.

As duas formas de sublime que Kant distingue, o sublime matemático e o sublime dinâmico, estão ligadas, ambas, ao conflito de nossas faculdades. Vimos que o prazer provocado pelo belo baseia-se na harmonia de nossas faculdades: imaginação e entendimento. Exprime ele uma espécie de equilíbrio. Poder-se-ia dizer que o belo engendra calma e serenidade. Um espetáculo horrível, angustiante nunca é

frase exata é: "Não compreendam que a mulher seja desprovida de qualidades nobres e o homem de qualquer tipo de beleza. Espera-se, pelo contrário, que cada sexo reúna essas duas qualidades, mas de maneira que na mulher todas as outras vantagens concorram para exaltar o caráter do belo enquanto o sublime deve ser o sinal próprio do homem". cf. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* Paris: Vrin, 1992 p. 38.

¹⁹*Critique de la faculté de juger*, op. cit, p. 113.

julgado belo. Em compensação, mesmo uma paisagem terrificante, abismo, rachas, rochedos montanhosos sem forma, amontoados de forma caótica, mar furioso, podem parecer sublimes. O que prova perfeitamente que o sublime não está no objeto, mas unicamente no espírito daquele que julga. Normalmente, eu não deveria achar sublime um tal espetáculo natural, pois a natureza em si mesma é objetiva, neutra. Se persisto em considerar sublime um espetáculo que em si mesmo não o merece, é que me sinto dependente de um destino que me ultrapassa, pressentimento de uma finalidade supra-sensível: "A natureza é, portanto, sublime em seus fenômenos cuja intuição implica a Idéia de sua infinitude".²⁰

O exemplo de Kant é aqui o do sublime matemático, do "absolutamente grande", não mensurável, diante do qual a imaginação capitula. A razão, de alguma forma, substitui o entendimento: ela julga o sublime apesar da falência da imaginação. É evidente que tomar consciência desta impotência engendra um sentimento de dor, mas, finalmente, a alegria resulta da tomada de consciência da superioridade do intelecto sobre os sentidos. Encontramos a mesma desproporção no jogo das faculdades no sublime dinâmico, aquele em que o poder da natureza nos faz tomar consciência de nossa insignificância. O desencadeamento das forças naturais, o trovão, os relâmpagos, os ciclones, os terremotos etc. suscitam o temor, mas "seu espetáculo torna-se ainda mais atraente quando é assustador, com a única condição de estarmos em segurança; e facilmente damos o nome de sublimes a esses fenômenos, pois eles elevam as forças da alma além de seu nível habitual e nos fazem descobrir em nós a faculdade de resistência de uma espécie totalmente

²⁰*Ibid.* § 26.

diferente que nos dá a coragem de nos compararmos com a onipotência da natureza".²¹

É preciso compreender bem este trecho: o terror, o temor, o medo nada têm de sublimes em si mesmos. Nem a submissão, nem o desânimo provocados pelo sentimento de nossa impotência. Em compensação, julgar a natureza "sublime" nessas circunstâncias, significa tomar consciência de que ela constitui um apelo à força que possuímos de julgá-la mesmo nessa situação. A razão intervém neste ponto: é ela que regula o conflito entre a imaginação e o entendimento. Ela permite descobrir em nosso espírito uma superioridade em relação à natureza, exatamente pela desproporção entre sua onipotência e nossa pequenez, ou melhor, graças a esta desproporção.

De fato, como podemos julgar nossa pequenez, visto que somos "pouca coisa" – louvável modéstia – a não ser por referência implícita a uma grandeza ou a um poder que nos ultrapassa? O sentimento do sublime é testemunha do respeito que sentimos por nosso próprio destino. Este respeito por uma finalidade literalmente "imperceptível", por um mundo transcendente ao qual o conhecimento, a ciência, não têm acesso, apresenta uma analogia com o respeito pela lei moral. Num caso como no outro, o que respeitamos não somos nós mesmos, tomados individualmente, mas a humanidade presente em nós como sujeito.

Kant não dedica nenhum desenvolvimento ao sublime nas artes. Contenta-se em declarar que o sublime na arte é "sempre submetido às condições de um acordo com a natureza". Se lembrarmos sua definição de gênio, aquele através do qual a natureza dita suas regras à arte, poderemos facilmente concluir que as obras de arte suscetíveis de serem

²¹Ibid., § 28.

julgadas sublimes somente podem ser realizadas por gênios (Homero, Milton) tão raras e excepcionais quanto estes homens de exceção.²²

Goethe, poeta do *Sturm und Drang*, pouco sensível à aridez do sistema kantiano e aborrecido com sua terminologia bastante espinhosa, percebeu a importância da *Crítica da faculdade de julgar*. Celebrou com entusiasmo o aparecimento da obra: "O velho Kant prestou um imenso serviço ao mundo, e eu posso contribuir também colocando, em sua *Crítica da faculdade de julgar*, a arte e a natureza lado a lado e dando a ambas o direito de agir de acordo com os grandes princípios sem finalidade particular [...]. A natureza e a arte são por demais grandes para visar a fins particulares. Não é necessário que o façam. Há correlações em toda parte e as correlações são a vida".²³ Se a natureza e a arte não visam a fins particulares, isto quer dizer que diante delas o homem é livre, e que a experiência da arte, por mais subjetiva que seja, é também uma experiência da liberdade. Isto quer dizer que esta experiência é acessível a todos e válida universalmente.

A obra de Kant encerra a seu modo os debates incessantes e insolúveis sobre as modificações do belo e as categorias estéticas dos séculos e dos decênios que o precederam. Precisou ele sintetizar a contribuição das teorias e das doutrinas anteriores e a influência delas é perceptível em sua obra, quer se trate de Hume, de Shaftesbury, de Hutcheson, de Burke e de Home,²⁴ todos representantes do

²²Kant cita igualmente as pirâmides do Egito e a igreja de São Pedro em Roma, já citadas nas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*.

²³Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe. Deux essais*, Paris, Berlin, 1991, trad. Jean Lacoste, p. 102-103.

²⁴Henry Home (1696-1782), autor de *Elements of Criticism* (1762), defendeu a idéia, não partilhada por seus contemporâneos, empiristas e sensualistas, de que o dever autêntico consiste em obedecer incondicionalmente à lei moral.

empirismo, que o libertaram do racionalismo e do dogmatismo. Mas a influência de Du Bos também foi considerável, assim como a de Johann Georg Sulzer (1720-1779), filósofo suíço, para quem o gosto designa a faculdade de reconhecer o belo intuitivamente. Quanto a Moses Mendelssohn (1729-1786), era em termos quase kantianos que definia a faculdade de julgar como a capacidade de aprovar e de apreciar sem desejo, sem finalidade e sem interesse. Não poderíamos contemplar a beleza por si mesma, dizia, e nos satisfazermos com a beleza de um objeto sem possuí-lo e mesmo sem nenhum desejo de possuí-lo?

De todas essas influências, contudo, uma só domina, porque é a menos compreensível e foi, todavia, a mais durável: a de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau, caminhante sem relógio de bolso ou de parede, músico errante, caprichoso, inconstante, sedutor, católico por conversão, antiluzes por convicção, que Kant eleva ao nível de Newton por ter descoberto a natureza profunda do homem e a "lei secreta em virtude da qual a Providência é justificada por suas observações". Sempre Rousseau, diante do qual Kant reconhece sua dívida em termos emocionantes e não habituais: "Houve uma época em que eu pensava realmente que somente o conhecimento e seu adiantamento constituíam a honra da humanidade e em que eu desprezava o homem comum, que nada sabe. Rousseau recolocou-me no caminho certo. Esse preconceito cego desapareceu: aprendi a respeitar os homens".²⁵

Sem dúvida, nunca acabaríamos de assinalar as insuficiências, as contradições e os preconceitos das concepções kantianas. E é quase prodigioso, para um homem de sua cultura, ignorar a esse ponto as obras e os artistas de seu

²⁵Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 31-32.

tempo, esquecer que Königsberg foi, como Dantzig, um centro particularmente ativo da vida artística da Prússia Oriental.

Um juízo de gosto de tipo rigorosamente kantiano sem dúvida nunca foi formulado; da mesma forma, nenhum ato moral de acordo com o imperativo categórico foi provavelmente realizado. Este não é o problema de Kant, preocupado antes de tudo em definir os princípios absolutos, universais, sob os quais poderia ser concebida a liberdade do homem. Leva ele a suas conseqüências extremas a autonomia do sujeito, a de seus pensamentos e de suas produções, e define a maneira pela qual se pode conceber a autonomia estética e a da arte, pelo menos em teoria.

Porém, este mesmo excesso leva a posição kantiana a uma ambigüidade: a autonomia da esfera estética somente é afirmada e garantida para melhor mostrar como a arte, por sua vez, separada do conhecimento e da moral, reage na esfera cognitiva e na esfera ética. De fato, vimos perfeitamente que o belo é o símbolo da moralidade, assim como o sublime nos dá uma idéia do infinito. É claro que este último elo com o conhecimento é indireto, visto que a arte se contenta em realizar, ou melhor, em deixar apreender o que a ciência não pode conhecer, isto é, o mundo das coisas em si, dos númenos.

Todavia, esta relação *negativa* é suficiente para preparar a emergência de um conceito de arte, como porta aberta para o absoluto, a mesmo título que a religião e a filosofia. Os românticos se lembrarão disso.

Questão clássica: que lugar ocupa a estética de Kant na reflexão contemporânea?

A resposta corre o risco de ser extremamente banal: um lugar considerável, sem dúvida nenhuma, mas isto pode ser dito de qualquer filosofia importante das épocas passadas. Parece mais pertinente perguntarmo-nos se a situação atual da arte e da estética corresponde, de um modo ou de

outro, às teses da *Crítica da faculdade de julgar*. A resposta, neste caso, é decepcionante: a atitude contemporânea diante da natureza, da arte e da razão parece, em todos os pontos, diametralmente oposta às exigências e às esperanças de Kant. O conceito de natureza é largamente determinado pelo tratamento a que nossa civilização técnico-científica, poderosamente industrializada, submete a "natureza" exterior e humana. Uma natureza inviolada, originalmente boa, à maneira rousseauiana, alimenta doravante apenas sonhos nostálgicos. A arte, tanto em sua realização quanto em sua recepção, responde a interesses múltiplos: distração, busca hedonística, autocelebração, promoção de uma política cultural e, naturalmente, proveito e rentabilidade; são todos finalidades, muitas vezes não confessadas, que relegam as noções de "satisfação desinteressada" e de "finalidade sem fim" ao nível de utopias ingênuas. Na era das mídias, a comunicação da experiência artística, mesmo quando se apóia no sentimento subjetivo da beleza, não se priva de conceitos, nem de modelos que ela tenta impor universalmente, sem levar em consideração a diversidade cultural. Estamos longe do livre assentimento que repousa sobre o *a priori* de um senso comum estético, presente em cada pessoa. Quanto ao tribunal de uma Razão unitária, é ele cindido, poderíamos dizer, em dois júris: um persiste em crer na relação, contudo altamente improvável, de ideais de justiça, de liberdade e de igualdade. Trata-se, muitas vezes, de *alibis* para ter a consciência limpa. O outro julga os progressos baseado numa razão positivista, organizadora, calculadora e, como dizemos às vezes, instrumentalizada.

Duzentos anos mais tarde, os conceitos kantianos parecem desafiar qualquer referência a conteúdos reais e concretos. Poderíamos julgá-los vazios. Kant trata de fato do prazer e da satisfação outorgados pelos sentidos, mas restringe imediatamente o alcance da experiência sensível tal

como pode ser vivida pelo indivíduo. A satisfação aparece desencarnada como se um tabu (moral, cultural, social?) pesasse *a priori* sobre o desabrochar sensual e o gozo físico, a tal ponto que a estética de Kant parece pregar apenas um "hedonismo emasculado".²⁶

Este julgamento severo, contudo, põe o dedo sobre um dos paradoxos do conceito kantiano: o belo, sem conceito, somente é definido pela satisfação, mas esta satisfação é amputada. Não seria possível pensar que a satisfação seja apenas um elemento entre outros no juízo da beleza? Olhar uma bela obra de arte não obedece a todo tipo de solicitações e de razões, mais ou menos conscientes, parcialmente analisáveis em termos de conceitos, que em nada maculam a autenticidade do juízo?

É verdade que os conceitos kantianos interessam-se pela forma em detrimento do conteúdo. Mas também não são vazios: são ocus, o que é completamente diferente. Sua riqueza reside nessa mesma vacuidade. A crítica do juízo de gosto nada nos ensina. Talvez! Mas nos ensina muito sobre nós mesmos e sobre esta liberdade à qual, de um certo modo, Kant nos condena.

Nada é dito sobre as qualidades intrínsecas que deveria possuir um objeto "belo" ou "sublime". É esta, todavia, uma das grandes preocupações da estética contemporânea.

Em compensação, a experiência kantiana do belo nos incita a perceber lucidamente as motivações de nossos juízos, a distinguir entre as escolhas sinceras e as preferências hipócritas. Ele evita, por exemplo, que confundamos o belo e o deleitável, o juízo estético e o juízo de gosto culinário.²⁷

²⁶Cf. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1996, nouvelle traduction, p. 29: "Bastante paradoxalmente, Kant vê a estética como um hedonismo emasculado; um prazer sem prazer...".

²⁷Adorno reconhece em Kant o mérito de ter "arrancado a arte da ignorância voraz que não cessa de apalpá-la e de saboreá-la". (Ibid. p. 28).

Lembramos a desagradável comparação de Du Bos entre o guisado do cozinheiro e as obras do espírito.

Todavia, a experiência do sublime é mais perturbadora. O belo é apenas o símbolo do bem. Quanto ao sublime, ele nos deixa entrever a idéia de infinito e, portanto, a de liberdade. A liberdade, de fato, é total ou ela não é. O belo está ligado à concordância de nossas faculdades, o sublime a seu conflito. O belo é harmonia, o sublime pode ser disforme, informe, caótico. Prazer para um, dor e prazer para o outro.

Terá Kant percebido, antes de Freud, que sublime é *sublimação* de um sofrimento escondido, recalcado, transfigurado pela consciência (a razão) e que permite que o "inapresentável" se torne momentaneamente "apresentável"? De fato, nada há de mais fugitivo do que o sentimento do sublime... No plano artístico, isto significa que a liberdade de invenção formal é ela também infinita, sem regras, sem prescrições. Somente de nós depende usar essa liberdade e fixar seus limites. Somos, de algum modo, únicos donos do jogo.

O sistema kantiano representa a fase de conclusão das idéias iniciadas pela *Aufklärung*.

"Conclusão" não significa aqui "coroamento", mas antes ultrapassagem da filosofia das Luzes. Em 1804, quando da morte do "Chinês de Königsberg",²⁸ no momento em que se apagam uma por uma as luzes da razão, a "fogueira" do romantismo já arde, nascida das desilusões e do desencanto pós-revolucionário.

²⁸A expressão é de Friedrich Nietzsche. Severo, mas lícido, dizia que o pensamento de Kant era a "história de uma cabeça"; constatava que ele havia "vivido pouco", porque sua maneira de trabalhar tomara-lhe o tempo de viver o que quer que fosse.

Friedrich von Schiller redige suas *Cartas sobre a educação estética do homem* num espírito kantiano. Mas já se anuncia a crítica das teses kantianas e das Luzes em geral. Dá ela um outro sentido à autonomia da estética, conferindo à arte tarefas de vocação moral e política.

Uma outra "grande estética" está em germe, a de Hegel. Ela afirmará a autonomia da estética como disciplina em si mesma, e partilhará, ao mesmo tempo, o equívoco de uma liberdade concebida como um ideal, mas nunca realizada. Ela ainda ignora a sorte que a espera: a de ver seu objeto – a arte – perecer ou pelo menos perder sua "verdade e sua vida".

Autonomia estética e heteronomia da arte

De Kant a Hegel

Kant afirma com vigor a autonomia da esfera estética e a irredutível subjetividade do sentimento de gosto. Diz ele, evidentemente, que o belo está ligado à moralidade, porém é apenas o seu símbolo; é verdade também que o enunciado de um juízo supõe uma possível adesão de todos, mas é claro que o juízo estético, privilégio do sujeito, é livre de qualquer fim subjetivo ou objetivo.

Um tal desinteresse diante da realidade concreta e material coloca em problema: que vantagem pode a estética extrair de uma autonomia que a separa tão radicalmente de todas as outras esferas de atividades humanas, quer se trate da ciência, da moral ou simplesmente da vida quotidiana?

Kant concede uma preferência ao belo natural sobre o belo artístico, excetuando os casos raríssimos em que intervem um gênio criador de uma obra-prima: significa isto que a arte, em geral, e as belas-artes, em particular, desempe-

nham apenas um papel menor na atitude do homem diante do mundo, diante também da sociedade? O lugar quase inexistente que Kant concede à criação artística e às obras de arte, parece, em todos os casos, prová-lo. De fato, a constituição de uma autonomia estética, desempenha um papel primordial nos sucessores de Kant.

Observamos, acima, que a estética, desde seu nascimento como disciplina, desapareceu quase em seguida enquanto "ciência do belo".²⁹ Este argumento permitiu-nos mostrar como essa estética renascia enquanto discurso filosófico específico. Em Kant, este discurso mantém-se a uma distância respeitosa da prática concreta das artes. Um pouco demais, sem dúvida! Mas a estética kantiana apresenta a vantagem de esclarecer de maneira magistral as questões confusas das épocas anteriores. Estamos, pois, em presença de uma remodelagem completa da problemática estética, que diz respeito especialmente às relações entre o sujeito e a realidade, às relações entre a arte e a natureza, ao papel da imitação nas belas-artes, ao papel intermediário da arte entre o conhecimento e a moral.

A importância de Kant não escapa a seus contemporâneos. Em 1801 – três anos antes da morte do filósofo de Königsberg – Friedrich von Schelling (1775-1854) declara: "Antes de Kant, toda doutrina da arte, na Alemanha, era puro produto da Estética de Baumgarten – visto que esta expressão foi usada pela primeira vez por Baumgarten. Para apreciá-la, basta assinalar que ela é, por sua vez, um rebento wolffiano. No período imediatamente anterior a Kant, em que reinavam em filosofia a insípida popularidade e o empirismo, instalaram-se as bem conhecidas teorias das belas artes e das belas ciências, cujos princípios eram as proposi-

²⁹Cf. acima, primeira parte. "Desligamentos e autonomia", cap. III.

ções fundamentais da psicologia dos ingleses e dos franceses."

Aqui também não podemos deixar de nos surpreender com a espantosa distância crítica demonstrada por esses pensadores em relação a seus contemporâneos. Schelling, que nessa época elabora sua própria "filosofia da arte", não hesita em criticar vigorosamente os que explicam o belo pela psicologia empírica e que falam da "maravilha da arte" de maneira tão "iluminadora e escurecedora" quanto os que narram "histórias de fantasmas e outras superstições". Irônico e acerbo, vilipendia as estéticas "culinárias" que compõem "receitas ou livros de cozinha", e querem sopesar os ingredientes necessários, por exemplo, para a tragédia: "muito terror, mas não demasiado; tanta piedade quanto possível, e lágrimas incontáveis"! Da mesma forma, mostra-se feroz com os pseudokantianos, em sua maioria professores e colegas como ele, que aprendem de cor a *Crítica da faculdade de julgar estética* e a transportam a título de estética para suas cátedras e seus escritos.

Em sua opinião, ninguém foi ainda capaz, depois de Kant, de elaborar uma verdadeira ciência filosófica da arte com uma "validade universal e numa forma rigorosa". Ora, esta é a intenção de Friedrich von Schelling: construir um sistema estético levando em consideração a evolução histórica da arte. Tal sistema marcaria a diferença entre a arte antiga e a arte moderna porém consideraria esta oposição como secundária: esta última seria apenas a manifestação de uma Arte unitária original, de um Absoluto. E, naturalmente, cada uma das artes, a pintura, a música, as artes plásticas, e cada uma das obras de arte isoladas, seriam outras tantas manifestações temporárias, particulares, deste Absoluto: "Segundo toda a minha visão da arte, a arte é ela mesma uma expansão do Absoluto [...]. Somente na história da arte se revela a unidade essencial e interior de todas as obras de arte e o fato de que

todos os poemas provêm de um único e mesmo Gênio, o qual na oposição entre arte antiga e arte moderna também somente se mostra sob duas figuras diferentes".

Estes trechos do "Curso de filosofia da arte" de Friedrich von Schelling mostram que os herdeiros diretos de Kant, formados em sua escola, não são adeptos incondicionais de sua filosofia. O contexto histórico desempenha, seguramente, um papel considerável. A época subsequente à Revolução não canta mais o idílio, estabelecido desde Descartes, entre o homem e a razão triunfante. Houve a queda de Robespierre (de Termidor), o Tribunal revolucionário e o Grande Terror de 1794. A própria fé na razão, supostamente considerada guia da humanidade na estrada de um progresso contínuo e infinito em todos os domínios, ciência, moral, direito, política, é abalada.

Schelling, amigo do poeta Hölderlin e de Hegel, tem razão ao indicar a concomitância do acontecimento histórico de 1789 – a "revolução nos fatos" – e da transformação intelectual devida a Kant – a "revolução nas idéias". Mas esta simultaneidade implica também que o refluxo dos ideais revolucionários é acompanhado por um recesso da filosofia Kantiana.

Kant esforçara-se por limitar estritamente os poderes da razão ao mundo dos fenômenos. Ele obstruíra, por assim dizer, a questão do Ser: o Absoluto, a Verdade, as coisas em si, os números, não são da alçada da razão. O conhecimento é possível porque um sujeito, dotado de princípios *a priori*, transcendentais, "informa" a realidade empírica. Uma tal prioridade concedida ao espírito decorre, portanto, de um idealismo, mas de um idealismo transcendental.

Em compensação, Schelling – acabamos de vê-lo –, Fichte e Hegel embaralham as fronteiras estabelecidas por Kant. À razão kantiana e às suas ambições, finalmente modestas, substituem o espírito orgulhoso, ávido por conhecer

o absoluto, capaz de perceber os próprios poderes e pensamentos de Deus. O raciocínio é substituído pela especulação. A razão, segundo Kant, supunha um método exigente, rigoroso, rebelde às fantasias da imaginação, às intuições, ao sentimento. Em Fichte e Schelling, o espírito substitui, se se pode dizê-lo, a razão. Este espírito está a serviço de um eu, de uma subjetividade, de um "gênio" que encarna individualmente todas as faculdades com que a natureza dotou o homem, incluindo os mais contrários aparentemente: a razão e a intuição, o intelecto e a sensibilidade.

Em Fichte (1762-1814) este idealismo é *subjetivo*: repousa ele sobre a unidade do espírito, do eu. Este eu é livre e independente: é ele que coloca o mundo fora de si. Mas, ao mesmo tempo, este eu sente dolorosamente sua impotência em aceder ao conhecimento absoluto das coisas. Sofrimento ambíguo de um eu que se sabe finito, limitado, mas que aspira ao infinito, ao ilimitado e a fundir-se na unidade do mundo, do cosmos. Fichte conserva de Kant a idéia de intersubjetividade, de universalidade, dando-lhes, contudo, um conteúdo concreto. Pensa na constituição de um Estado que regule de forma racional a vida do indivíduo no interior da comunidade, tanto no plano econômico e político quanto no plano moral e cultural.

Schelling representa a vertente objetiva deste idealismo. O espírito não se confunde com o eu. Ele existe também exteriormente, na natureza: objetiva-se nela. Que faz o artista que cria? Objetiva concretamente a idéia que traz em si. A arte é, aliás, o espaço por excelência em que o espírito e a natureza se reconciliam, em que o eu e o mundo se unem e em que se fundem o indivíduo e o universal. Torna-se ele, portanto, manifestação de um Absoluto.

Veremos como Hegel ultrapassa estes dois conceitos idealistas, como a arte, inserida na história, é a revelação, o aparecimento do absoluto sob uma forma sensível.

É claro que estas filosofias pós-kantianas atribuem à arte um status muito diferente do que aquele que possuía na *Crítica da faculdade de julgar* e, com maior razão, nos conceitos anteriores. De todas as atividades humanas, ela representa doravante a que melhor responde a aspirações essenciais, de ordem metafísica ou teológica. As concepções românticas, provenientes da reação antiluzes dos escritores e poetas do *Sturm und Drang*, estão de acordo com essas teses filosóficas.

O movimento pré-romântico *Sturm und Drang* ("tempestade e ímpeto") nasceu antes da Revolução Francesa, por volta de 1770, sob o imperador Frederico II, em pleno período *Aufklärung*. Animado por alguns jovens contestatários hostis ao racionalismo confortável e burguês, ele desaparece em 1780. Não teria deixado traços na história literária se escritores e filósofos célebres, Schiller, Goethe e Herder sobretudo, não o tivessem apoiado.

O *Sturm und Drang*, momento de exaltação, rebelde ao conformismo, é efêmero, mas visto sob o ângulo desses três representantes ilustres, constitui um prelúdio do romantismo. "Romantismo", uma palavra difícil de definir: Friedrich von Schlegel exige duas mil páginas para tentar a operação. É uma forma como outra qualquer de dizer que é impossível. Contentemo-nos com alguns pontos de referência.

Goethe, autor dos *Sofrimentos do jovem Werther* (1774), já é romântico. Schiller, autor de *Os bandidos* – igualmente. Mas esses "pré-românticos" evoluem para o classicismo, sobretudo pelo final do século. Vê-se que a periodização clássico-romântica na Alemanha não corresponde ao classicismo francês do século XVII, nem ao romantismo que a ele sucede no final do século XVIII.

Os autores da geração do *Sturm und Drang* são "clássicos", porque consideram que a arte grega, nascida – segundo as próprias palavras de Goethe – sobre a "terra clás-

sica", representa a "perfeição inacessível", a beleza ideal e intemporal. Este conceito goetheano e schilleriano da arte grega, considerado regressivo por certos contemporâneos, interpenetra-se com a outra fonte importante do romantismo alemão: a Idade Média. O próprio Goethe, antes do Partenon, "descobriu" a catedral de Strasbourg e se entusiasmara pelo estilo gótico. Novalis (1772-1801) celebra a cristandade da Idade Média.

No início do século XIX, aparece então um curioso sincretismo na filosofia, na poesia, nas artes em geral: pode-se ser, ao mesmo tempo, herdeiro das Luzes, progressista e romântico conservador, clássico e romântico, místico e pagão, metafísico e preocupado com a organização do direito e do Estado, universalista e (em breve) nacionalista. Goethe publica *Os Propileus* (1798), verdadeiro manifesto clássico, enquanto no mesmo período Novalis, místico e platônico, escreve na revista dos irmãos Schlegel, o *Athenaeum*, primeiro órgão oficial do romantismo. Ele é mesmo um dos animadores dessa publicação efêmera (1798-1800).

Como explicar esta mistura de fontes e de inspirações diversas e contraditórias a não ser pela existência de uma mesma causa: salvar a Europa graças à cultura, à arte, à poesia. Conscientizar cada pessoa de que ela pode tornar-se "cidadã do mundo" e de que todas as nações vizinhas, então em guerra – França, Itália, Austria, Alemanha, Inglaterra – formam um "corpo artístico ideal" (estas expressões são de Goethe).

Mas a realidade frustra qualquer esperança. A Idéia européia ainda está longe, sem contar aqui os Países Baixos, a Espanha e a Rússia, que acabarão por se coalizar contra a França. O Primeiro cônsul tornou-se consul vitalício (1802). Em 1804, Bonaparte torna-se Napoleão e suas tropas apressam-se em atirar-se sobre a Alemanha: derrotas duramente sofridas (sobretudo em Iena em 1806) pela Prússia

e por uma Alemanha que sonha, sem por demais acreditar, em tornar-se uma nação.

Não poderemos compreender a reação romântica, em arte e em filosofia, se fizermos abstração da perturbação de toda uma geração de intelectuais diante da situação externa perigosa e de uma situação interna de crises econômicas, sociais, políticas e ideológicas particularmente preocupantes.

A reabilitação da Idade Média, a volta à Antiguidade grega e latina contribuem para a restauração cultural de um país que procura preservar-se do caos. Pouco antes da invasão das tropas francesas, Novalis define perfeitamente o estado de espírito da época: "Na Alemanha, já se podem discernir, com certeza absoluta, os pródromos de um mundo novo. A Alemanha precede, em marcha lenta, mas segura, todos os outros países europeus. Enquanto estes últimos estão ocupados com guerras, com especulações e assuntos de partido, a Alemanha dedica todo seu esforço a tornar-se digna de participar de uma época de cultura superior e esse adiantamento deve assegurar-lhe, com o tempo, uma grande preponderância sobre todos os outros".³⁰

Seja qual for o papel da Idade Média, do sentimento religioso, do cristianismo no pensamento romântico, tanto alemão quanto francês (Chateaubriand e Victor Hugo), a Grécia antiga, mais ainda do que a Itália, assedia o espírito dos filósofos e dos poetas.

Mas podemos desde já precisar o que dizíamos acima: a Grécia romântica não é a do século clássico nem a dos escolásticos da Idade Média. Também não é mais a de Winckelmann, apaixonado pela "nobre simplicidade e pela grandeza serena" das estátuas gregas. A Grécia doravante entra novamente na história graças às escavações arqueoló-

³⁰Friedrich Novalis, *Petits écrits*, Paris: Aubier 1947, trad. G. Bianquis, p. 16/seg.

gicas e, ao mesmo tempo, instala a arte em sua própria história. Ela revela o ponto de vista a partir do qual se pode contemplar a civilização ocidental desde suas origens e compreender a cultura como processo, evolução, vida e, portanto, morte.

Mais ainda: o modelo grego permite pensar a modernidade nascente e antecipar, como em Baudelaire, mas já em Hegel, o caráter efêmero de uma arte que tenta romper com a beleza eterna. E o paradoxo da segunda metade do século XIX é realmente o fato de a arte grega continuar mostrando-se como um modelo exatamente no momento em que os modelos desabam.

Resumindo: no início do século XIX, no próprio quadro da autonomia da estética, o papel e o *status* da arte, são modificados. Duas tendências aparecem. Há os filósofos (Schelling) ou poetas (Hölderlin) que lhe conferem uma vocação metafísica ou teológica: a arte dá acesso ao Absoluto, à Verdade, ao Ser, a Deus. Pode-se falar de uma *sacralização* da arte. Mas há também os que lhe atribuem tarefas temporais, pedagógicas sociais e políticas. Trata-se, neste caso, de uma *secularização* da arte.

Sacralização e secularização nem sempre são antagonistas e podem existir no seio de uma mesma estética, por exemplo, em Schiller ou em Nietzsche. Mas o importante reside sobretudo no seguinte fato: a estética conquistou sua autonomia tendo por base uma libertação progressiva da arte em relação às tutelas metafísica, teológica, religiosa e moral; tais desligamentos são acompanhados de uma emancipação em relação às coações sociais e institucionais: reconhecimento do status de artista, questionamento das convenções acadêmicas.

A estética kantiana representa o momento em que a autonomia da estética coincide com a autonomia da arte. De forma abstrata, todavia: a posição formalista de Kant

condena a arte à impotência e à inutilidade. Em compensação, no momento em que a arte é encarada concretamente em sua relação com a sociedade como prática efetiva, criadora de obras, as ligações reaparecem.

Surge então a pergunta: não será a autonomia estética que permite pensar que a arte, em todos os tempos, nunca foi autônoma?

Os elos entre a arte e a religião, a metafísica, as mitologias, os diversos sistemas de representação do mundo, sempre existiram, seja na Grécia, na Idade Média ou no século XVIII. Em todas as épocas, filósofos, pensadores ou os próprios artistas tentaram atribuir-lhe um papel na sociedade e restringi-la a tarefas pedagógicas, por exemplo. Mas tais elos não eram pensados dentro de um discurso específico. Somente a constituição da estética como domínio autônomo permite assumir, no plano teórico, esta *heteronomia*.

Talvez, para chegar à constatação de que tal heteronomia nunca foi total e de que a criação artística sempre se rebelou contra as ordens que lhe eram impostas.³¹ De fato, a arte sempre esteve onde as doutrinas e os sistemas convencionais não a esperavam: na Cidade ateniense do século V a.C., ela escarnece das admoestações de Platão; na Renascença, usa a astúcia com as convenções da perspectiva; no início do século XIX desafia as normas da representação pictórica e as leis da harmonia tradicional. As doutrinas, os sistemas, as teorias da arte intervêm com atraso: a arte, em sua evolução, até agora sempre os precedeu ou os desmentiu rapidamente.

Mesmo a sacralização da arte afirmada pelos filósofos pós-kantianos e os poetas românticos, de Schiller a Hegel, não escapa a esta sorte. Novalis, Friedrich von Schlegel,

³¹Cf. mais adiante, segunda parte: "A heteronomia da arte".

Schelling, Hölderlin consideram que a Arte se torna rival da filosofia e da religião: ela é revelação do Ser. Este conceito teológico-metafísico atinge seu apogeu na filosofia da arte de Hegel. Mas a "teoria especulativa da arte"³² desenvolve-se no contexto de uma arte que ainda não conhece as revoluções formais. Ela representa, provavelmente com Hegel, a última tentativa para pensar a Arte em sua ligação maior com o Absoluto, antes que as artes entrem na fase "absolutamente moderna" das vanguardas. (Ver a terceira parte: "As rupturas"). Terminaremos, portanto, este grande capítulo consagrado à autonomia da arte pela estética de Hegel.

Esta obra considerável representa uma síntese das concepções pós-kantianas, idealistas e românticas do primeiro terço do século XIX. Além disso, ela constitui, com a de Kant, uma das referências obrigatórias da estética moderna e contemporânea. Explicaremos por quê.

Mas uma história da estética é obrigada também a fazer justiça a concepções mais modestas, todavia características das tensões, até mesmo das crises atravessadas por esse período: tensões e crises que o sistema hegeliano procura, precisamente, superar.

A educação estética segundo Schiller

Friedrich von Schiller teve consciência, sem dúvida antes de quem quer que seja, do perigo de abstração na estética

³²Nome dado por Jean-Marie Schaeffer à tradição romântica, ocidental, nascida na Alemanha após as Luzes, que afirma revelar a natureza da Arte, como teoria do Ser. A Arte sacralizada em excesso, transforma-se em saber "estático" e substitui a religião. A influência do sistema especulativo estender-se-ia, segundo Jean-Marie Schaeffer, até às teorias e às práticas da arte moderna e contemporânea. Cf. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII à nos jours*. Paris, Galimard 1982.

kantiana. Menos otimista do que Kant, constata ele em 1795 que o "curso dos acontecimentos" não permite mais satisfazer-se com a arte idealista. A época está entregue ao utilitarismo, ao crescimento do mercado – inclusive do mercado de arte – e o progresso científico e técnico avança a passos largos. A ciência alarga seus limites, diz Schiller, e estreita os da arte.

Mas os acontecimentos são também os conflitos políticos e a ameaça de uma guerra que põe em perigo o destino da humanidade. Observemos a clarividência de Schiller: "[...] é a necessidade que reina totalmente, agora, e que verga a humanidade decaída sob seu jugo tirânico. A utilidade é o grande ídolo da época; ela exige que todas as forças lhe sejam submetidas e que todos os talentos lhe prestem homenagem",³⁵ que peso pode ter o mérito espiritual da arte, atividade irrisória em meio à "querresse ruidosa do século?"

Porém, constatar o papel mínimo da arte já significa subentender que ela poderia, sob certas condições, desempenhar funções mais essenciais. E as vinte e sete *Cartas sobre a educação estética do homem* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*) publicadas por Schiller entre setembro de 1794 e junho de 1795 têm exatamente a finalidade de definir tais funções. É neste ponto que ele modifica consideravelmente a teoria de Kant.

Evidentemente, as *Cartas*, Schiller o confessa, têm inspiração kantiana. É preciso lembrar que Kant, mesmo afirmando a independência da estética em relação à moral, mantinha contudo um elo simbólico entre o belo e a moralidade. Schiller adere plenamente a esta concepção,

³⁵Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, édition Montaigne, 1943, traduzidas e prefaciadas por Robert Leroux, segunda carta, p. 73.

mas procura dar-lhe um sentido concreto. Artista, escritor, autor dramático e poeta, defende a idéia de que sua arte e a arte em geral não são inúteis. Elas podem servir aos desígnios da humanidade, isto é, uma vida harmoniosa e livre, de acordo, ao mesmo tempo, com a natureza e com a virtude. Este ideal satisfaz tanto ao interesse do indivíduo quanto ao do homem, no sentido genérico do termo. Reconhecer este interesse, de alguma forma superior, em nada afeta a idéia de satisfação ou de gozo desinteressados. Trata-se simplesmente de desintelectualizar a estética de Kant e de deslocar as exigências kantianas do indivíduo para a coletividade. Por exemplo, de consignar ao Estado político as mesmas finalidades – ou melhor, as mesmas ausências de finalidades – da subjetividade.

Schiller dissipa o equívoco mantido por Kant no coração de sua doutrina: o belo, na opinião deste último, depende exclusivamente da maneira pela qual o sujeito se representa a forma do objeto e o sentimento experimentado é ligado à harmonia de nossas faculdades, entendimento e imaginação. De um lado, Kant reconhece que nossas faculdades são solicitadas pelo objeto considerado belo (uma rosa, uma tulipa) mas de outro lado o sujeito deve, por assim dizer, "esquecer" esta solicitação para somente se interessar pela forma do julgamento puro. Há aqui um enigma que podemos simplificar: o belo me traz prazer mas eu não devo ter consciência deste prazer, caso contrário o belo não é belo.

Não seria mais simples reconhecer que o belo produz em mim um efeito que em nada macula a pureza de meu juízo? Um efeito moral, perfeitamente respeitável se este objeto representar qualidades intrínsecas nas quais reconheço um produto da natureza e da liberdade: a regularidade de um objeto, de uma obra, e a harmonia entre as partes que as compõem dão a impressão de que eles obedecem ape-

nas a suas próprias leis e isto lhes confere uma espécie de "naturalidade". Eles traduzem uma perfeita adequação da forma à matéria como se a forma fosse produzida livremente por essa mesma matéria, sem coação nem artifício.

Estamos próximos da definição kantiana das belas-artistas que devem "revestir a aparência da natureza", embora tenhamos consciência de que se trata de arte. Da mesma forma, reconhecemos a idéia kantiana segundo a qual o gênio é aquele graças ao qual a natureza prescreve suas regras à arte. Mas Schiller, ao contrário de Kant, não se contenta em precisar que o objeto belo deve possuir certas qualidades. Resta determinar a natureza do efeito que tal objeto suscita em nós e por que razão o objeto belo, singular, harmonioso, encontra eco na própria natureza do homem. Kant falava de faculdades, de entendimento, de imaginação e de razão. Quanto a Schiller, exprime-se ele em termos de instintos próprios da natureza humana: por que a beleza, a harmonia da forma e da matéria agrada? Porque engendra a harmonia dos dois aspectos da natureza humana, a razão e a sensibilidade. Porque ela é um apelo à conciliação entre o instinto formal (*Formtrieb*) e o instinto sensível (*sinnlicher Trieb*).

Na realidade, a tradução comumente aceita da palavra alemã *Trieb* como instinto é inadequada. Seria melhor falar de pulsão, de impulso dinâmico em lugar de instinto (*Instinkt*), tendência inata, imperativa. Schiller, aliás, define tais pulsões como energias. O instinto não é perfectível, em compensação as pulsões podem ser orientadas sob a influência da educação. Para um herdeiro das Luzes como Schiller, não há projeto educativo sem a crença num progresso do indivíduo e da humanidade. Se um tal progresso é possível é porque a natureza humana não se reduz ao antagonismo entre a pulsão sensível e a pulsão formal, entre as sensações e a razão. A seus olhos, a concepção sensualista – a de

Burke, por exemplo – e a teoria intelectualista – a de Kant – cometem o erro de privilegiar um dos aspectos da natureza humana em detrimento do outro. De fato, o homem só se realiza pela mente e só desabrocha na harmonia destas pulsões, em outras palavras, quando as limita a ambas graças à intervenção de uma terceira pulsão, à qual Schiller dá o nome de pulsão de jogo (*Spieltrieb*). Entregue à pulsão sensível, o homem é prisioneiro de sua natureza, de suas necessidades físicas; colocado sob o jugo exclusivo da pulsão formal, é ele coagido por sua razão, vítima de seu poder legislador, abstrato e desencarnado. Somente o jogo das faculdades – entre razão e sensibilidade – permite-lhe escapar a estes dois tipos de servidão. Ora, que outra atividade além da arte – ação recíproca da forma e da matéria – representa melhor esta liberdade que reina no Estado estético?

Assim, a educação pela beleza permite ultrapassar o Estado sensível, aceder ao Estado estético graças ao domínio "racional" das pulsões, e chegar ao Estado político, garantia da autonomia assim adquirida. Nesta passagem de um Estado a outro, a experiência do belo é fundamental: o belo enobrece moralmente e este progresso da moralidade significa um progresso da razão. Ao termo do processo, isto é, da educação estética do homem, projeta-se o Estado ideal no qual o Estado da razão, o Estado moral e o Estado estético se confundem.

É digno de nota que Schiller queira assim, sem traí-la, ultrapassar a estética kantiana, transpondo-a na ordem dos fenômenos, no plano da realidade empírica, social, econômica e política. A autonomia estética desempenha, portanto, um papel essencial. Graças a ela, torna-se possível conceber um Estado em que a liberdade, reconhecida a princípio no domínio da arte, pudesse estender-se a todos os outros domínios, o das relações sociais e das relações morais.

Schiller sabe muito bem que é impossível atingir nova-

mente a Grécia antiga, assim como é evidente que não se pode aceder à perfeição absoluta. Mas, se admiramos a arte grega na época do apogeu de Atenas, é porque imaginamos que os gregos tenham podido aproximar-se dessa perfeição. A iniciação às artes, à música, à pintura, à poesia favorece o desabrochar do indivíduo. O papel do Estado moderno é o de desenvolver as condições que permitam a todos beneficiar-se do mesmo privilégio.

Mas Schiller, no final do século XVIII, não se entrega a ilusões: o desenvolvimento da sociedade, sob o efeito conjugado da ciência e da técnica, não é favorável à emergência do Estado estético. Sua crítica do Estado moderno parece-nos hoje estranhamente familiar: "O homem que em sua atividade profissional está ligado somente a um pequeno fragmento isolado do Todo, adquire apenas uma formação fragmentária; tendo eternamente nos ouvidos só o ruído monótono da roda que faz girar, nunca desenvolve a harmonia de seu ser, e em lugar de imprimir em sua natureza a marca da humanidade, ele é somente um reflexo de sua profissão, de sua ciência".³⁴

Não é mais apenas o utilitarismo da época que ele denuncia aqui, mas o mecanismo frio de uma organização social que submete os indivíduos a um princípio de rendimento econômico, com as suas conseqüências: atividade fragmentada, lutas dos grupos de interesses, vida mutilada, ressentimento dos excluídos da cultura em relação à elite. Ora, somente a beleza, da qual podemos gozar ao mesmo tempo "enquanto indivíduo e enquanto espécie", tem o poder de abolir os privilégios da ditadura: "No Estado estético, todo mundo, mesmo um servente, que é apenas um instru-

³⁴*Ibid.*; sexta carta, p. 108-109.

mento, é um cidadão livre cujos direitos são iguais aos de maior nobreza."

Observávamos, acima, que sacralização e secularização da arte não são termos contraditórios; perguntávamos igualmente se a constituição de uma autonomia estética não é uma condição necessária para perceber que a arte nunca é autônoma e que ela está sempre em relação com a realidade empírica. As *Cartas sobre a educação estética do homem* nos parecem ilustrar perfeitamente estas duas idéias.

Terá a arte um papel a desempenhar na evolução do homem e da humanidade? Deverá a estética assumir uma função política? Kant respondia negativamente a estas duas perguntas, de acordo com os próprios princípios de sua filosofia. Schiller responde resolutamente de forma positiva. Considera ele, de maneira muito moderna, que a criação artística autônoma é também um fator de transformação da sociedade.

Paradoxalmente, as teses de Schiller não ocupam na reflexão estética contemporânea o lugar que lhes pertence. Todavia, sua concepção das pulsões energéticas, sensíveis, formais e lúdicas não deixa de apresentar alguma semelhança com a oposição nietzscheana entre o apolíneo e o dionísio. Da mesma forma, a sublimação estética das pulsões libidinais inconscientes, à qual Sigmund Freud atribui o poder de estruturar "formalmente" a obra de arte para permitir seu reconhecimento social, lembra, em vários pontos, a teoria schilleriana da beleza.

Entre os contemporâneos, o filósofo Herbert Marcuse é um dos raros a ter atraído a atenção para o caráter explosivo das *Cartas*. Em sua obra *Eros e civilização* (1955), considera que a teoria de Schiller antecipa as formas modernas de contestação dirigidas contra o princípio de rendimento e a tirania da razão que reinam nas sociedades pós-industriais.

Atualizar uma teoria historicamente datada e transpô-la

para a sociedade moderna é certamente uma operação ariscada. Seria fácil objectar a Marcuse que Schiller não antecipava nada, que ele pertence perfeitamente ao seu tempo e de maneira nenhuma, ao nosso. Porém, é verdade que a "crise" da estética e a questão das relações entre a arte e a política assim como são vistas por Schiller não podem ainda hoje nos deixar indiferentes.

A iniciação à estética segundo Jean-Paul

Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), chamado Jean – Paul, não se beneficia, à semelhança de Schiller, do lugar que deveria caber-lhe em estética. Nietzsche considera-o, todavia, com razão, como um dos homens "mais característicos de sua época". Esta homenagem não nos parece exagerada. Contudo, não falaremos detalhadamente do *Curso preparatório de estética* que publica em 1804.³⁵ De resto, uma tal obra desafia uma exposição sistemática: repleto de exemplos e de referências eruditas, alusivo em cada linha, alternando o sério, o cômico, a ironia, o humor e às vezes o grotesco, ele é mais uma obra de um romancista do que de um teórico.

Jean-Paul felicita-se por não ter escrito um tratado científico sobre o belo nem um sério discurso sobre a arte. Não se trata então, mais de uma *poética*, de que uma *estética*? Esta censura já lhe foi dirigida. Ele a toma às avessas: "ela não é nem mesmo isso"! E confessa tê-la escrito na qualidade de "brincadeira paródica". Os momentos de autocritica são aliás bastante surpreendentes: Jean Paul justifica o título "curso preparatório" (*Vorschule*) por analogia com as pri-

³⁵Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Age d'Homme, trad. A.-M. Lang e J.-L. Nancy, 1979.

meiras classes do ensino primário, em que as crianças se reúnem no pátio coberto para aprender suas lições.

Quanto à estética propriamente dita, não tem ele outra ambição além da de enunciar seus rudimentos: "A verdadeira estética, escreve, somente será escrita, portanto, por um homem capaz de ser ao mesmo tempo poeta e filósofo". Ora, Jean Paul se sabe poeta, não filósofo. Observa, ironicamente. "Da presente estética nada tenho a dizer a não ser que ela pelo menos foi feita por mim mais do que por outros e que ela é minha na medida em que, na era do impresso, quando a escrivantina está tão próxima da biblioteca, alguém pode afirmar ser "seu" um pensamento." Esta estética terá alguma qualidade? Sim, responde ele num excesso de modéstia, se a avaliarmos pelo número de dias consumidos para redigi-la, isto é, dez mil!

Se a estética ainda precisa ser escrita, isto significa que nenhum de seus predecessores e poucos de seus contemporâneos conseguiram fazê-lo. Alguns franceses merecem atenção. Fontenelle, Voltaire (!), alguns ingleses, como Henry Home, pouquíssimos alemães, nem mesmo Schiller. Quanto aos "modernos estetas transcendentistas" os que juntam sua teoria pelo "padrão" kantiano – como se fala do padrão – modelo de uma costureira – é preferível não dizer nada!

Por que esta estética excessiva, exuberante, romântica sem o ser realmente, suscita nosso interesse? As razões são múltiplas.

O *Curso preparatório de estética*, já o dissemos, não é um tratado, mas um conjunto de parágrafos: das grandes divisões que compreendem uma oito, a outra quinze programas. Os temas são de uma extrema diversidade: o cômico, o humor, o grotesco, o burlesco, o dito espirituoso (*Witz*), a alegria, a epopéia, o drama, o romance, a ode, a elegia, a fábula, o epigrama, a pintura de paisagem, a musicalidade da prosa, etc.

Jean-Paul não inventa um estilo nem um modo de expressão. Faz muito mais: põe em prática o gênero literário promovido pelo grupo do *Athenaeum*: uma sucessão de parágrafos, de aforismos mais ou menos longos, "fragmentos" no espírito de Friedrich von Schlegel e de Novalis. No primeiro número da revista, em 1798, Schlegel publica mais de cem fragmentos atribuídos a Novalis com o título *Grãos de pólen*. Restam ainda mais de três mil a serem editados! Este estilo convém a Jean-Paul.

Porém, esta escritura fragmentária não é simplesmente problema de estilo, nem para os românticos, nem para Jean-Paul; o fragmento é um desafio ao pensamento sistemático, ao imperialismo da razão dedutiva e organizadora. O fragmento é efetivamente como um grão de pólen encarregado de semear a verdade. Poderíamos dizer, paradoxalmente, que o fragmento não é fragmentário: é um microcosmo perfeito em si mesmo: "Semelhante a uma pequena obra de arte, um fragmento deve ser totalmente separado do mundo circunvizinho e fechado sobre si mesmo como um ouriço", declara Schlegel no *Athenaeum*. Para Jean-Paul, receptivo às crises de sua época doente e sobretudo à profunda crise cultural da qual o romantismo é o sintoma flagrante, o fragmento, em sua forma mutilada, constitui a escritura adequada a esses tempos febris.

Mas o fragmento, graças à sua concisão, é também a forma de expressão ideal do *Witz*, do dito espirituoso. A brincadeira humorística não é apta, como o mostrará Freud, a conjurar o mal-estar, a neurose e, ao mesmo tempo, a revelá-los? Sendo um condensado de humor e de ironia, o *Witz*, em sua fulgurância irônica, não traduz o desencanto, até mesmo o niilismo que povoam esse período?

Como Schelling, Jean-Paul sente intensamente a separação dolorosa entre a aspiração do eu ao Absoluto e a impossibilidade de aceder a ele. Rememorar a Grécia anti-

ga, modelo imorredouro de delicadeza artística e ética, apresenta então o único remédio. Um dos mais longos fragmentos do Curso é um hino aos gregos, à "fresca juventude do mundo", em resposta à aridez da existência naquele início do século XIX: "Que viva e delicada luz este sol e essa lua de Homero, a *Iliada* e a *Odisséia!*"

Jean-Paul vê a Grécia com os olhos de Winckelmann: o sonho torna-se fantasma: "Os gregos dão aos deuses a felicidade, aos homens a virtude [...]. A filosofia não era o aprendizado de um ganha-pão, mas da vida, e o discípulo envelhecia nos jardins do mestre [...]. A arte e a poesia não eram aprisionadas, enterradas atrás dos muros de uma capital, pelo contrário, elas planavam e flutuavam sobre a Grécia inteira", etc.

"Nada pulula mais em nossa época do que os estetas, observa em 1804. Mas ele é um dos primeiros a beneficiar-se da autonomia estética. Aproveita o fato para criar uma linguagem inédita, um discurso específico, único em seu gênero, que será lembrado mais tarde por Schopenhauer e Nietzsche e, no século XX, por Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Mas entre Jean-Paul e os que aprenderão as lições de seu *Curso preparatório de estética* há Hegel: um pensamento sistemático, coerente, uma das mais espantosas sínteses das diversas doutrinas e teorias sobre a arte. Entre a extravagância poética de Jean-Paul e o sistema filosófico hegeliano aparentemente não há denominador comum, a não ser a Grécia, esse espelho antigo diante do qual, por alguns decênios, a modernidade permanecerá presa, fascinada pelos traços de sua própria perfeição.

Hegel e a filosofia da arte

É possível ensinar na universidade uma disciplina que não existe? Já em 1805 G. W. F. Hegel coloca esta pergunta. A universidade considerada é uma das mais prestigiosas da Alemanha: Heidelberg. Nela, Hegel só se tornará professor em 1816. A disciplina que não existe – ela não se beneficia de nenhuma cátedra acadêmica com este nome – é a estética! Hegel a ensinará episodicamente a partir de 1818, na universidade de Berlim, depois, de maneira contínua, entre 1827 e 1830.

Não é possível resumir mil e duzentas páginas de um curso de estética, reconstituído com bastante fidelidade a partir de notas de estudantes. É preferível acentuar aqui os principais interesses deste monumental empreendimento. Precisemos, em primeiro lugar, em que a estética de Hegel difere totalmente da estética kantiana.

Ao contrário do filósofo de Königsberg, Hegel dedica uma verdadeira paixão a todas as artes. No seminário protestante de Tübingen (1788-1793), onde faz amizade com Hölderlin e Schelling, lê os trágicos gregos, Shakespeare e os poetas alemães contemporâneos. Em Heidelberg, depois em Berlim, frequenta os teatros e os concertos, visita as exposições, admira Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Rossini. Como crítico, mostra-se severo, até mesmo injusto, para com os pintores e os músicos contemporâneos: nem uma palavra sobre Beethoven nem sobre Gaspar David Friedrich. Ignora o escultor Christian Rauch e a escola de Berlim. Rietschel, autor das estátuas de Gluck, Mozart, Goethe e Schiller, não é mencionado. Estranha indiferença para com o que está em voga que contrasta com seu interesse pela arte do passado: a pintura holandesa, sobretudo Van Eyck, Memling, Rembrandt; os vitrais das catedrais, Colônia, Bruelas; as cidades, Viena, Paris! Kant, sedentário, se apaixo-

nara pelas belezas da natureza, Hegel, nômade na Europa do início do século XIX, somente tem olhos para o belo artístico.

Evocamos, precedentemente, as reservas de Hegel sobre o emprego da palavra "estética". Se a adota, é por não ter outra melhor e porque o termo já entrou em uso. A expressão "filosofia da arte", em sua opinião, é de fato mais adequada.

O belo: "um gênio amigável"

Já na introdução à *Estética*, Hegel precisa sua intenção: trata-se de mostrar que a filosofia da arte "forma um elo necessário no conjunto da filosofia". Não se trata, portanto, de elaborar uma metafísica qualquer da arte, mas de partir do "reino do belo", do "domínio da arte". E convém incluir esta filosofia do belo no conjunto no sistema filosófico.

De que se fala? Das diversas belezas próprias das diferentes artes, específicas das obras particulares? Mas diante de uma tal diversidade, seria impossível constituir uma ciência com alguma validade universal. É preciso, portanto, partir da Idéia de belo. É dela que se deduzem as belezas particulares que se deduz o conceito. Hegel aprova Aristóteles: somente existe ciência do geral!

Curiosamente, invoca Platão e cita seu diálogo *Hípias maior*: "Devem-se considerar, não os objetos particulares, qualificados como belos, mas o Belo". É esta, todavia, uma das raríssimas concessões ao platonismo. Platão não hesitava em criticar a arte e seu caráter ilusório, aparente, reles cópia de um mundo ideal. Para Hegel também, a arte é aparência, mas esta "aparência" é real. Ela é a manifestação sensível, perceptível, do que os homens, os povos, as civilizações conceberam graças a seus espíritos e exprimiram gra-

ças à criação de obras de arte concretas. O belo existe em toda parte ao redor de nós. Ele intervém, diz Hegel, "em todas as circunstâncias de vida" como neste "gênio amigo que encontramos em toda parte".

E – isto não deve nos espantar – o único belo que interessa é o belo artístico, o das produções humanas, com a exclusão do belo natural. Por quê? Simplesmente porque o belo artístico é sempre superior ao belo da natureza. É uma produção do espírito e "sendo (o espírito) superior à natureza, sua superioridade comunica-se igualmente a seus produtos e, por conseguinte, à arte".³⁶

Difícilmente Hegel pode ser mais claro do que quando declara: "A pior idéia que atravessa o espírito de um homem é melhor e mais elevada do que a maior produção da natureza e isto acontece justamente porque ela participa do espírito e porque o espiritual é superior ao natural".³⁷

Uma das conseqüências desta superioridade incontestável do espírito é que a arte não poderia ter como finalidade a imitação da natureza. Hegel aqui opõe-se radicalmente à tradição aristotélica em vigor na arte ocidental: "Ao afirmar que a imitação constitui a finalidade da arte, que a arte consiste, por conseguinte, numa fiel imitação do que já existe, coloca-se, em suma, a recordação na base da produção artística. Isto significa privar a arte de sua liberdade, de seu poder de expressar o belo".³⁸ Ora, a finalidade da arte não é a de satisfazer a recordação, mas a de satisfazer a alma, o espírito.

Basta remontar o curso do tempo para perceber que o "gênio amigo" manteve sempre relações privilegiadas com a

³⁶G. W. F. Hegel, *Esthétique* op. cit. t. 1, p. 8.

³⁷Ibid.

³⁸Ibid. t. I p. 34.

religião e com a filosofia. A arte sempre simbolizou, representou, figurou o sentimento religioso do homem ou sua aspiração à sabedoria. É graças aos vestígios artísticos das civilizações e das culturas antigas, às estátuas, aos monumentos, aos mosaicos, etc., que podemos reconstituir o que foram, então, as idéias e as crenças que animavam os homens das épocas anteriores. Se a arte interessa Hegel até este ponto é porque exprime a vida do espírito e permite que esta vida seja sentida, percebida graças às obras.

A idéia de belo e o Espírito absoluto

Ora, existe em Hegel esta inquebrantável certeza – ou esta "crença" – de que o espírito humano é ele mesmo uma parcela de um espírito que o ultrapassa: um Espírito absoluto rege o conjunto do pensamento e da atividade humanas e se desdobra ao longo da história. Este Espírito absoluto impele para a realização da Verdade e da Liberdade, sejam quais forem os obstáculos e as vicissitudes que contrariam a ação dos homens.

Naturalmente, com um pouco de pragmatismo, poder-se-ia objetar-lhe que a história está repleta de exemplos que desmentem este "otimismo". A história não é feita de uma sucessão de guerras, de injustiças, de devastações causadas pela loucura dos homens, todas elas desastres que conduzem ao aniquilamento total das mais ricas civilizações, consideradas imortais.

Esta objeção não tem valor. O sistema hegeliano, por sua coerência, supera as contradições e sobretudo os acontecimentos que parecem contrários à realização do espírito objetivo. Não se trata, nele, de otimismo, mas de convicção. Já a linguagem e, em seu mais alto nível, o Conceito, são os sinais do Absoluto: o simples fato de eu poder nomear –

"dar nome" – ao Espírito, à Idéia, à Alma, a Deus é o indício de uma existência que não posso negar, mesmo que eu não possa representar-me esta existência. Em outras palavras, sejam quais forem as contradições no mundo ou no indivíduo, entre o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, a justiça e a injustiça, a forma e a matéria, o sensível e o espiritual, a liberdade e a necessidade, o subjetivo e o objetivo, nada me proíbe pensar que o Espírito conseguirá superá-los ou falando com Hegel, *ultrapassá-los* dialeticamente.

E sejam quais forem as contingências materiais, os acidentes da história, terei de me defrontar, *no fim das contas*, com três formas de absoluto: a arte, a religião e a filosofia. Evidentemente, encontrarei tais formas sob diversos aspectos e diferentes estágios de evolução, segundo as culturas, na Índia, no Oriente, no Ocidente, no Egito ou na Grécia antiga, mas deverei sempre considerá-las como expressões ou manifestações do Espírito absoluto, indícios dessa busca infinita da Liberdade que se confunde com a busca de Deus.

Percebe-se melhor, mesmo além da preferência de Hegel pelo belo artístico, o que o separa de Kant. Este último limita o poder da Razão ao conhecimento dos fenômenos. A Razão, o espírito humano não têm acesso às coisas em si, ao Absoluto. Para Hegel, pelo contrário, o Espírito, o Absoluto encarnam-se, de algum modo, nas próprias coisas. Nada há na realidade que não seja, em diferentes graus, a manifestação do Espírito absoluto, e nada, por conseguinte, que o espírito humano, pelo menos em teoria, não possa conhecer: tudo o que é real é, portanto, racional e acessível à razão. A recíproca também é verdadeira: tudo o que é racional é susceptível de concretizar-se na realidade.

Para Hegel, é evidente que a tomada de consciência das manifestações do Espírito absoluto é um processo histórico. Nem sempre foi assim; este processo teve um início,

pode, portanto, ter um fim. Veremos que este ponto tem uma importância capital para o futuro da estética. A filosofia da história hegeliana afirma que a história tem um sentido, uma significação precisa: a do progresso do Espírito que chega ao conhecimento de si, do que é realmente, enquanto Espírito.

A arte está incluída nesta história: ela exprime, como a religião e a filosofia, a maneira pela qual o espírito consegue superar a oposição ou a contradição entre a matéria e a forma, entre o sensível e o espiritual. Ela é assim a manifestação concreta do Espírito, da Verdade na história da humanidade. "Se quisermos dar à arte um objetivo final, este somente poderá ser o de revelar a verdade, de representar de forma concreta e figurada o que se agita na alma humana. Este objetivo é comum com a história, a religião, etc."³⁹

Percebe-se claramente, outra vez, quanto a Idéia hegeliana do belo difere da Idéia Platônica. Para Platão, a idéia do Belo, como a da Verdade e do Bem, é abstrata, intemporal, aistórica. Em Hegel, o belo é a própria realidade concreta, apreendida em seu desdobramento histórico. Quando esta realidade toma a forma sensível do belo artístico, ela determina o *Ideal* do belo artístico. E este ideal do belo aparece na história sob três formas fundamentais: a arte simbólica, a arte clássica e a arte romântica.

O sistema das artes

Contentar-nos-emos em lembrar as grandes linhas da classificação das artes proposta por Hegel, insistindo sobretudo nas implicações no domínio da filosofia da arte. Se a *Estética* é de longe sua obra de mais fácil acesso, esta clas-

³⁹Ibid. p. 77.

sificação e o sistema no qual ela desemboca apresentam algumas dificuldades que não se devem unicamente a uma falha na compreensão do leitor.

Acabamos de precisar que o Ideal do belo designa a maneira pela qual a Idéia do belo se realiza historicamente em formas particulares da arte. Cada uma destas formas corresponde assim a um período determinado da história.

- ⇒ A arte simbólica: como a arte hindu, para Hegel, é uma forma rudimentar de arte simbólica, o exemplo mais perfeito é a arte egípcia.
- ⇒ A arte clássica: a arte grega.
- ⇒ A arte romântica: a arte do Ocidente cristão da Idade Média ao século XIX.

Cada uma destas artes traduz a maneira pela qual a imaginação procura escapar à natureza, dar forma a um conteúdo. O grau de adequação forma conteúdo, é, portanto, diferente para cada pessoa. Ele está ligado à maneira pela qual os homens pensam poder traduzir a religião, suas crenças ou sua fé na arte.

Na arte simbólica, egípcia, a Idéia – o conteúdo – ainda não encontrou sua verdadeira expressão. Ela é prisioneira da natureza exterior e da natureza humana. Trata-se aqui de uma forma ‘pré-artística’ que não se separou da intuição sensível e cujo modo de expressão repousa em símbolos enigmáticos. Hegel escreve a respeito dos egípcios: “[...] suas obras de arte permanecem misteriosas e mudas, sem eco e imóveis, pois o espírito ainda não encontrou sua encarnação verdadeira e ainda não conhece a língua clara e límpida do espírito”.⁴⁰

⁴⁰Ibid. t II p. 65.

Não há nada de espantoso no fato de as pirâmides oferecerem assim – segundo Hegel – o quadro da própria arte simbólica. A descrição que faz delas é quase ingênua; “Os subterrâneos são cheios de labirintos, de profundas escavações, de passagens longas que exigem meia hora de caminhada, o conjunto apresentando um trabalho cuidado e acabado”.⁴¹ O simbolismo egípcio torna-se total na representação dos deuses – Osíris e Ísis ou a esfinge, enigma absoluto – onde sentimos perfeitamente que o espiritual ainda não atingiu sua plena e inteira liberdade.

Em compensação, a arte grega representa a perfeita adequação da forma e do conteúdo. É nela, diz Hegel, que é preciso “procurar a realização histórica do ideal clássico”. Os artistas não se esgotam querendo figurar de maneira simbólica, freqüentemente enigmática, aspirações mais ou menos confusas ao divino. Basta-lhes extrair livremente o conteúdo de suas obras nas crenças populares já estabelecidas ou na mitologia. Por exemplo, o escultor Fídias (490-431) “tomou seu Zeus de Homero”. Enquanto a arte simbólica é “balançada entre mil formas”, a arte grega “determina livremente sua forma” em função da idéia, do conceito, das intenções que animam o artista. A técnica é tão perfeita que domina plenamente a matéria sensível e a submete às ordens do Criador.

Este equilíbrio entre a forma e o conteúdo é contudo frágil. Hegel explica que, a partir do final do século IV, quando a demagogia sucede à democracia ateniense e a negociata e as intrigas pervertem a cidade, a harmonia entre o natural e o espiritual se degrada. Abre-se um abismo entre as antigas aspirações à virtude, o respeito para com as divindades e a realidade exterior: a partir da época de Platão e de

⁴¹Ibid p. 67.

Xenofonte começa a dissolução da arte clássica antes que renasçam, mais tarde, outras aspirações à espiritualidade.

É na arte romântica – a última forma particular da arte – que a espiritualidade atinge seu apogeu. A arte romântica é uma arte da interioridade absoluta e da subjetividade consciente de sua autonomia e de sua liberdade. A representação do divino, do "reino de Deus" abandona qualquer referência à natureza, à realidade sensível. A arte clássica grega tomava seu conteúdo aos deuses; a arte romântica encontra-o na história do Cristo, da Redenção, da Virgem, dos discípulos; ela exprime assim a universalidade em seu mais alto grau.

Esta arte "romântica" – Hegel confere um sentido particular à palavra – cobre o período mais longo da história conhecida, visto que parte dos inícios da cristandade para culminar na época de Hegel, naquela em que a significação filosófica ultrapassa o conflito entre a forma e o conteúdo. Esta arte romântica produz obras poderosas em pintura, em música, sobretudo no domínio da criação literária e poética: Dante, Cervantes, Shakespeare, até Goethe e Schiller.

"Modestamente" Hegel considera que a espiritualidade atinge seu apogeu com sua própria filosofia. Seu sistema, no qual se expressa em seu mais alto grau a significação filosófica por excelência, coincide com o final da arte romântica.

Veremos, mais tarde, a propósito do tema do fim da arte, quais as conseqüências que devemos extrair dela. Mas assinalemos logo algumas anomalias na classificação de Hegel.

As dificuldades do sistema

Há duas observações a serem feitas nessa periodização:

- ⇒ e todas as artes estão, com toda a evidência, presentes simultaneamente em qualquer época, cada momento possui sua arte privilegiada: arquitetura (arte simbólica), escultura (arte clássica) pintura, música, poesia (arte romântica);
- ⇒ cronologicamente, todas estas *formas particulares* traduzem uma espiritualização progressiva: no ponto de partida, a forma bruta, a matéria (arquitetura); no ponto de chegada, o espírito puro, interiorizado, e a dominação absoluta da matéria (poesia).

Pergunta: estas cinco artes, arquitetura, escultura, pintura, música, poesia – formas individuais⁴² e diferenciadas do Ideal que se realiza em cada obra – estarão submetidas ao mesmo progresso do espírito sobre a matéria? Certamente: "Assim como as formas de arte particulares, consideradas como uma totalidade, apresentam uma progressão, uma evolução do simbólico para o clássico e o romântico, cada arte, tomada separadamente, apresenta uma evolução análoga, pois é às artes particulares que as formas de arte devem sua existência".

Uma primeira dificuldade concerne à organização da *Estética*; qualquer leitor da obra pôde percebê-la. De fato, o estudo das formas individuais, isto é, das cinco artes que constituem o "mundo real da arte", intervém na primeira

⁴²Não confundir as formas *particulares* que correspondem às épocas simbólica, clássica e romântica, e as formas *individuais*, que designam as cinco artes, arquitetura, escultura, pintura, música, poesia.

parte do terceiro e último tomo do curso. Mas cada arte está presente a título de exemplo no tomo II, consagrado às formas particulares. Para saber o que Hegel diz realmente a respeito de uma arte específica, por exemplo, sobre a arquitetura ou a poesia, será necessário "navegar" de um tomo a outro para reconstituir a totalidade do assunto.

Uma segunda dificuldade salta aos olhos: ela consiste em querer estabelecer uma correspondência entre três épocas e cinco artes, três das quais somente para a época romântica. A questão parece secundária. Porém uma tal imbricação perturba um pouco a noção de arte privilegiada, representativa de cada época.

Por exemplo: a escultura grega encarna o ideal clássico em seu mais alto grau. Constitui ela um modelo inimitável e inigualável. Entre os escultores gregos pode-se contar Fídias. Porém é ao mesmo Fídias, assistido por Ictinos e Calícrates, que Atenas confiou os planos do Partenon, um monumento arquitetônico. Ora, a arquitetura, sobretudo a pirâmide, é a arte representativa da arte simbólica. Fídias, escultor genial, seria um arquiteto medíocre? Evidentemente, não é o que Hegel quer dizer. De resto, a arquitetura, arte simbólica por excelência, atinge seu ponto culminantemente, segundo Hegel, provavelmente sensível neste ponto à admiração de Goethe, na catedral gótica. Vê-se, pois, que a evolução de cada arte para uma maior espiritualidade ultrapassa o limite temporal inicial.

A última dificuldade que evocaremos concerne à poesia e à música.

Lembremos o princípio do sistema das artes: arquitetura = matéria inerte, opaca; escultura = matéria e forma, aparência da vida orgânica; pintura = aparência visual em duas dimensões; música = interioridade subjetiva, ligada ao tempo, efêmera; poesia = subjetividade exteriorizada nas palavras.

Nesta "hierarquia espiritual", a poesia ocupa o mais alto grau. Não se poderia objetar que ela conserva, contudo, um elo tenaz com a matéria da linguagem, com as palavras, com o trabalho da língua, muito maior do que a música, arte temporal, fugidia, mais próxima dos "anjos", do divino?

Mas a coerência de um sistema baseado na necessidade, para a Idéia, de chegar ao Conceito, ao Universal, obriga a conceder um privilégio à arte que supera sua subjetividade para exteriorizar-se no mundo: o que explica a escolha, muito romântica, da poesia. Para Hegel, é a poesia que não tem pátria, e não a música. Este status atribuído à poesia não deixa, contudo, de ser equívoco. E é muito significativo que ele hesite sobre ela, ao ponto de contradizer-se.

Havia-se julgado compreender que a poesia fosse, após a pintura e música, a terceira arte romântica. "Terceira", no sentido da dialética hegeliana, significa que a poesia é a síntese das artes plásticas (tese) e da música (antítese) ou, se preferirmos, a síntese entre a objetividade e a subjetividade. "Pode-se caracterizar a poesia de uma forma mais precisa dizendo que ela constitui, após a pintura e a música, a terceira arte romântica".⁴⁵ Mas algumas páginas adiante declara que a poesia é a "arte em geral". Ela não está mais ligada a uma forma de arte particular (arte romântica), ela diz respeito a todas: "Além disso, ela não se liga a nenhuma forma de arte, com a exclusão das outras, mas é uma arte *geral*, capaz de criar e de exprimir sob qualquer forma qualquer conteúdo susceptível de ter acesso à imaginação."⁴⁶

Assim, a poesia seria uma forma de arte ideal, universal, presente em todas as épocas, transistóricas, se pudermos nos expressar assim, na medida em que ela se impõe

⁴⁵ *Esthétique op. cit.*, t. III 2ª parte, p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15-16.

com a mesma força através das três formas particulares, simbólica, clássica, romântica. Hegel abstém-se de resolver esta contradição.

Porém trata-se realmente de uma contradição? Não se tratará para Hegel, amigo de Goethe, de Hölderlin e de Schiller, de mostrar que mesmo a arte pela qual tem a maior admiração, a poesia, é também capaz de desaparecer? Como qualquer arte, ela nasce, desenvolve-se e declina. E como ela encarna, ao mesmo tempo, a arte romântica e a arte universal, isto significa que a arte romântica, que contribuirá para a dissolução da arte clássica, está ela mesma condenada a perecer. Mas esta é também a sorte que espera a arte em geral.

O fim da arte

O trecho da *Estética* dedicado ao fim da arte romântica é, de longe, o mais inesperado, mesmo se a "Introdução" nos alertara um pouco. Este tema intervém já no tomo II, na conclusão do estudo das formas particulares, simbólica, clássica, romântica, no momento em que se espera de Hegel uma celebração do período contemporâneo.

Hegel acaba de lembrar que o mundo romântico teve de realizar apenas "uma única obra absoluta": a propagação do cristianismo. Mas, no início do século XIX esta tarefa está acabada: "Nenhum Homero, nenhum Sófocles, nenhum Dante, nenhum Ariosto, nenhum Shakespeare podem ser produzidos por nossa época; o que foi cantado tão magnificamente, o que foi expresso tão livremente quanto o fizeram esses grandes poetas foi feito uma vez por todas".⁴⁵

⁴⁵Ibid. t II p. 340.

O mundo mudou e a elevação dos sentimentos pregada pelo romantismo degenera em formas insípidas. O romanesco, o humor, a falta de seriedade no tratamento dos temas correspondem à irrupção de uma subjetividade às vezes brilhante, mas que doravante se preocupa exclusivamente consigo mesma e não mais com o mundo exterior. A arte, segundo Hegel, "cai sob o domínio do capricho e do humor".

É bastante estranho constatar, neste ponto da *Estética*, que Hegel toma como alvo um contemporâneo direto. De fato, o representante típico desta degenerescência do espírito romântico não é outro senão Jean-Paul, o autor do *Curso preparatório de estética*, cuja obra é rica desses "ditos espirituosos, desses rasgos e gracejos" que acabam, por fim, por "cansar o leitor".

A declaração de dissolução da arte romântica intervém algumas linhas adiante: "Chegamos ao termo da arte romântica, à *soleira da arte moderna* cuja tendência geral podemos definir com o fato de a subjetividade do artista cessar de ser dominada pelas condições dadas por tal ou tal conteúdo ou por tal ou tal forma; ao contrário, ela domina a ambas e *conserva toda a sua liberdade de escolha e de produção*".⁴⁶ Para bem compreender o sentido desta reflexão, freqüentemente objeto de mal-entendidos, é preciso situá-la no projeto de conjunto entre a estética e a filosofia hegelianas.

O emprego de termos pejorativos para caracterizar a situação da época não deve nos enganar sobre a intenção do filósofo. Hegel fala efetivamente de "decadência", de "degenerescência" e de "dissolução" da arte de sua época. Uma certa nostalgia é, pois, inegável. Mas este não é o sentimento dominante. Ele precisa, de fato: "Somente o presen-

⁴⁶Hegel, *Ibid.*, p. 335. O grifo é nosso.

te existe em todo o seu frescor, o resto está murcho e sem viço".

Na realidade, Hegel nos conduz para onde queria levar-nos desde a "Introdução": o fim da arte romântica coincide com o fim da arte e só é possível apreender o sentido desses desaparecimentos, voltando ao famoso tema enunciado já nas primeiras páginas, o da "morte" da arte. Que diz ele exatamente? Nada além disto:

"Na hierarquia dos meios que servem para expressar o absoluto, a religião e a cultura provinda da razão ocupam o grau mais elevado, bem superior ao da arte.

"A obra de arte é portanto incapaz de satisfazer nossa última necessidade de Absoluto. Em nossos dias, não se venera mais uma obra de arte, e nossa atitude para com criações da arte é muito mais fria e ponderada [...]. Nós respeitamos a arte, nós a admiramos; apenas, não vemos mais nela alguma coisa que não possa ser ultrapassada, a manifestação íntima do Absoluto; nós a submetemos à análise de nosso pensamento e isto, não na intenção de provocar a criação de obras de arte novas, mas, antes, com a finalidade de reconhecer a função da arte e seu lugar no conjunto de nossa vida.

"Os dias felizes da arte grega e a época de ouro da baixa Idade Média acabaram. As condições gerais do tempo presente não são favoráveis à arte [...]. Seja qual for nosso ponto de vista, a arte permanece para nós, quanto a seu supremo destino, uma coisa do passado. Com isso, perdeu ela para nós tudo o que possuía de autenticamente verdadeiro e vivo, sua realidade e sua necessidade de outrora, e está doravante relegada à nossa representação. O que uma obra de arte suscita hoje em nós é, juntamente com um prazer direto, um julgamento tanto sobre o conteúdo quanto sobre os meios de expressão e sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo".

Autorizamos-nos, de forma não habitual, esta longa citação – ainda hoje a mais comentada – a fim de dissipar qualquer risco de interpretação errônea, fantasiosa e às vezes francamente caricatural.

Várias observações se impõem.

1) Hegel lembra que a arte serve para exprimir o absoluto. Mas o conhecimento que nos dá é, de longe, inferior ao da religião e da filosofia. Quando atinge seu grau supremo de espiritualização e de subjetivização – na arte romântica sobretudo – ela desaparece enquanto arte, criadora de obras, para ceder o lugar à filosofia. Esta filosofia (da arte) tem como tarefa refletir sobre o papel que a arte desempenha doravante em nossa vida cotidiana e na sociedade. Hegel não diz que a arte está morta nem que os artistas tenham desaparecido, mas que ela cessou de representar o que significava para as civilizações anteriores. É preciso ler deste modo: a arte permanece para nós – na imagem que dela nos transmitiram os gregos, por exemplo – alguma coisa do passado.

2) Observar-se-ão as "condições gerais do tempo presente", o mundo "agitado", alusões ao contexto político, social e econômico, pouco favorável a um clima cultural e artístico sereno, tanto fora da Alemanha quanto dentro do Estado prussiano, autoritário e burocrático. Essa época é crepuscular, opaca, marcada pela industrialização, pelo nascimento da economia capitalista, pela sujeição do indivíduo às instituições. O próprio sujeito não é mais do que um indivíduo dilacerado pela divisão do trabalho, submetido à pauperização e à mecanização das tarefas. As descrições do universo desumanizado – que citamos aqui a partir de outras obras – são ainda mais realistas e sinistras do que as de Schiller.

3) O fim da arte e a dissolução da arte romântica coincidem com a conclusão do sistema filosófico hegeliano que

seu autor assimila à própria filosofia. Tudo o que se diz sobre a estética e que figura no curso diz respeito à arte do passado, a exemplo da filosofia que se encontra toda, desde suas origens até o século XIX, contida na filosofia hegeliana. Porém, considerar somente esta ambição desmedida de Hegel, muitas vezes denunciada, é um contra-senso. O verdadeiro sentido da filosofia e da estética hegelianas é conhecido na dialética que se encontra no próprio âmago de seu sistema.

O nascimento da estética moderna

A maioria dos malentendidos a respeito de Hegel resultam de uma leitura incompleta e parcial de seus escritos.

É preciso ler o prefácio dos *Princípios da filosofia do direito* (1821): "Para dizer ainda uma palavra sobre esta maneira de dar receitas indicando como o mundo deve ser, a filosofia, em todo caso, chega sempre tarde demais. Pensamento do mundo, ela só aparece quando a realidade tiver acabado o processo de sua formação e se tiver aperfeiçoado [...]. Quando a filosofia pinta cinza sobre cinza, uma forma da vida envelheceu e não se deixa rejuvenescer com cinza sobre cinza; ela somente se deixa conhecer; a coruja de Minerva só levanta vôo ao cair da tarde". Sua filosofia acaba ao ultrapassar-se. Uma forma de filosofia e de vida envelheceu: uma outra começa, e o Espírito tem ainda muito a fazer...

Poderíamos transpor quase palavra por palavra este trecho dos *Princípios da filosofia do direito* à *Estética*. Também a estética chega tarde demais: o sonho grego murchou e perdeu o viço, mas permanece o frescor do presente; a arte romântica não mais existe, mas a arte moderna desponha e com ela a liberdade infinita de escolher segundo a pró-

pria subjetividade e de fazer tábula rasa do passado: "O apego a um conteúdo particular e a um modo de expressão em relação a esse conteúdo tornou-se para o artista moderno uma coisa do passado, e a própria arte tornou-se um instrumento livre que ele pode aplicar, na medida de seus dons técnicos, a qualquer conteúdo seja de que natureza for."⁴⁷

A ambição de Hegel reside em sua vontade de ter desejado encerrar em um sistema – o do Saber absoluto – toda ação e todo pensamento humanos. Sua modéstia, de acordo com os próprios princípios de seu pensamento, reside no fato de ter mantido o horizonte aberto, suspeitando que a filosofia, ao atingir sua coerência já pertencesse ao passado.

Hegel ignora o que acontecerá com a arte moderna; ele só esboça uma "tendência", a de uma crescente afirmação da liberdade do artista e, portanto, da autonomia da estética: "É assim que todo assunto e toda forma estão hoje à disposição do artista que soube, graças a seu talento e a seu gênio, libertar-se da fixação de uma forma de arte determinada à qual ele fora condenado até então".⁴⁸

Esta autonomia é incondicional. A arte cumpriu uma função metafísica e religiosa. Sacralizada, ela foi uma das formas de expressão mais elevadas da verdade. Pelo menos, diz Hegel, "pensara-se assim durante muito tempo e ainda se pensa", provável referência aos poetas e aos filósofos do primeiro romantismo alemão e aos que seguem as pegadas de Novalis e de Friedrich von Schlegel. Porém, esta forma indefinida talvez se refira também o próprio Hegel, em sua juventude, logo após a Revolução Francesa, quando aluno interno em Tübingen, lia Homero e Platão na companhia de Hölderlin e Schelling.

⁴⁷ *Ibid.*, t. II p. 338.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

Como foram estranhos essa volta do platonismo em pleno racionalismo "esclarecido" e essa crença numa revelação do Ser graças à beleza da arte! Todavia, isto é um "erro" declara Hegel uns trinta anos mais tarde. Ele não é, portanto, o fiel herdeiro dos conceitos românticos que atribuem à arte uma função ontológica, teológica e metafísica. Ele também não é o responsável oficial de uma religião da arte que iria afetar a arte moderna e contemporânea. Ele é ainda menos aquele que, por volta de 1830, teria privilegiado o discurso teórico sobre a arte, a estética reflexiva e abstrata, em detrimento do prazer sensível e sensual que traz o contato com as obras.

A partir dessa data até os dias de hoje, a arte e os artistas aproveitaram largamente e às vezes abusaram dessa liberdade entrevista por Hegel. Partidários das rupturas, os artistas de vanguarda libertaram-se das formas e dos conteúdos tradicionais. Separaram-se do princípio mimético, não hesitando em quebrar convenções seculares; arriscaram-se a utilizar os mais diversos materiais, a deslocar as formas habituais, chegando às vezes ao ponto de dissolver o próprio objeto de arte para reduzi-lo ao puro conceito. Em duas palavras, fizeram, como diz Hegel, tábula rasa do passado na esperança de que a arte pudesse novamente estar de acordo com o curso do mundo, para o melhor e para o pior.

O mérito de Hegel foi o de ter pensado que o fim da arte romântica marcava, em sua época, a soleira da arte e da estética modernas. A reflexão hegeliana sobre a arte é certamente a que teve e tem sempre a maior ressonância na estética contemporânea. Mais ainda do que a de Kant, na medida em que ela prova a paixão de Hegel pelas obras particulares e um conhecimento notável de cada arte em particular. A afirmação da historicidade do belo, contra o platonismo, e a crítica da imitação da natureza, contra

Aristóteles constituem, além disso, pontos sem volta para toda reflexão estética ulterior.

Deste ponto de vista, ele é um dos precursores do nominalismo na arte. Nominalismo, em estética, significa interessar-se por cada obra, independentemente dos gêneros, das regras, das formas e das convenções que a determinam. A obra é então analisada ou julgada em função de seus próprios critérios e segundo o momento em que aparece na história. Neste ponto, Hegel aceita a lição dos românticos alemães, sobretudo de Friedrich von Schlegel, para quem a obra de arte, sobretudo a poesia, iria ser objeto de uma crítica estética específica, centrada em sua forma e não em seu conteúdo.

Hegel estende esta crítica às obras ligadas a todas as artes. É assim que em música explica claramente por que razão, por exemplo, a música de *A flauta mágica* de Mozart o arrebatava apesar do aparente absurdo do libreto de Schikaneder. Da mesma forma, analisa ele, quase como um técnico da música, as óperas de Rossini e de Gluck.

A posteridade considera como "hegeliano" todo procedimento estético que se interessa de maneira privilegiada pela idéia, pelo conteúdo expressos pela obra e lhes dá prioridade sobre a forma. Ela é assim oposta à estética de Kant para a qual – estamos lembrados – a forma, o desenho, são preponderantes porque causam, ao contrário da cor, um prazer desinteressado.

Esta oposição entre forma e conteúdo, entre kantismo e hegelianismo permaneceu por muito tempo um dos lugares comuns da reflexão estética. No início do século XX, alguns estetas "marxistas", preocupados em mostrar que a arte era o reflexo da realidade social e política, não hesitaram em mostrar-se mais hegelianos do que Hegel para justificar suas condenações às revoluções formais na arte moderna ou vanguardista. Mas não é necessário ser hegeliano

ortodoxo ou dogmático para estabelecer relações entre a ordem social e ideológica e as convenções que regem a arte num dado momento de sua história. O historiador da arte Pierre Francastel, não marxista, adota um procedimento de tipo hegeliano quando mostra, em *Pintura e sociedade* que o sistema da perspectiva adotado na Renascença resulta das transformações sociais, políticas, econômicas e ideológicas que marcam o período do quattrociento.

De fato, este antagonismo entre forma e conteúdo efetua-se ao preço de uma simplificação e de uma esquematização abusivas dos conceitos de Kant e de Hegel. A reflexão estética sobre a arte moderna e, com maior razão, sobre a arte contemporânea desinteressava-se totalmente por este problema. Ela aprendeu, com Theodor Adorno, que a forma artística tem valor de conteúdo, que quebrar ou deslocar estruturas formais exprime uma idéia pelo menos tão forte e plena quanto uma representação figurativa, mimética no sentido tradicional.

Esta idéia não é assimilável à Idéia nem ao Espírito, mas antes a um conteúdo social e histórico. Quanto à forma, ela não é mais determinada por um ideal de beleza, de regularidade, de harmonia, de simetria, mas depende da diversidade dos materiais, dos procedimentos técnicos entregues à livre escolha do artista.

O aspecto mais atual da teoria hegeliana reside certamente em sua maneira de conceber o futuro da estética e a autonomia do discurso sobre a arte. De fato, a ação crescente da reflexão ou – como diz Hegel – do “pensamento, das representações abstratas e gerais”, tornou-se um traço característico da modernidade artística e cultural.

Hoje também temos a impressão de que as dificuldades da vida se agravaram. Parece-nos igualmente que este agravamento resulta da “maior complexidade de nossa vida social e política” e interrogar-se sobre a “função da arte e do

seu lugar no conjunto de nossa vida” é uma das questões no programa da reflexão estética contemporânea.

São estas semelhanças que levam às vezes a prolongar o paralelo entre o início do século XIX e nossa época e a ver em Hegel um precursor, quase visionário, da era contemporânea. Porém, não devemos esquecer que ele esboça seu retrato da modernidade no plano de fundo de uma imagem mítica: a de uma Grécia ideal que continua a obcecar os filósofos e os pensadores, mesmo estando perfeitamente conscientes de que esses tempos pertencem ao passado.

Em suma, somos tentados a dizer que à idade de ouro da arte sucede a idade de ouro da estética. Sem dúvida. Porém, é também possível ver as coisas de uma forma um pouco diferente. Dizíamos, acima, que o paradoxo da segunda metade do século XIX reside no fato de a arte grega continuar a aparecer como um modelo exatamente no momento em que os modelos desmoronam.

Precisemos: este desmoronamento não é brutal; o declínio é progressivo. A reflexão de Hegel marca uma guinada, porque, pela primeira vez, desde que se constituiu como disciplina, a estética autônoma começa a lançar um olhar crítico sobre a arte do passado. Este olhar, todavia, está ainda turvo. Ele não rasga o véu que preserva o modelo grego, a harmonia antiga “inimitável” e insuperável. Também não percebe o status sempre ambíguo da criação artística. Celebrada, incensada, a arte suscita também desconfiança. Platão honra os poetas, mas exige seu exílio para fora de Atenas. Dir-se-á que o opróbio só atinge a poesia. Mas somente porque é a menos dócil, a mais sutil e a mais espiritual, teria dito Hegel: é difícil, neste caso, conferir-lhe um lugar, um espaço, uma função, como é possível fazer para as outras artes, arquitetura, pintura, poesia e mesmo a música. Potencialmente, a arte representa um perigo visto que tenta escapar à influência do discurso filosófico e científico

que lhe confere um lugar determinado na Cidade e se opõe à ordem de *logos*, que é verdade e razão confundidas.

Na "soleira da arte moderna", por volta de 1830, Hegel pressente a próxima rebelião da arte contra a mimese, contra as ilusões naturalistas em pintura e em música. Mas apenas um pressentimento, não mais do que uma suspeita. A guinada está apenas esboçada. Quanto mais o mito grego se afasta, mais fascina. E os românticos alemães, entre os quais Hegel, sofreram o encantamento. Mas vem um momento em que a distância é grande demais. A estética perceberá realmente os interesses da modernidade artística quando qualquer vestígio de fascínio tiver desaparecido. Quando o olhar dos artistas e dos filósofos tiver renunciado a escutar o passado e se tiver voltado, enfim, resolutamente para o futuro.

Segunda Parte

A HETERONOMIA DA ARTE

I

A HETERONOMIA E SUAS AMBIGÜIDADES

No início do século XIX, a estética filosófica apresenta um balanço bastante honroso em relação às antigas teorias da arte que se sucederam desde a Renascença: declínio do princípio de imitação, historicidade do belo, afirmação da subjetividade, reconhecimento do gênio e do sublime, *status* da obra de arte, papel predominante da crítica, questionamento do dogmatismo e do academismo e desligamentos em relação às antigas tutelas, metafísica e teológica.

Evidentemente, todas estas aquisições não derivam unicamente da recente disciplina chamada estética. Ela mesma é o resultado de um longo processo de autonomização ligado às transformações econômicas, políticas, e ideológicas que preludiam o que chamamos a modernidade.

Todavia, o que foi criado na metade do século XVIII é – como dizíamos ao falar de Baumgarten – muito mais do que um vocábulo. É um olhar para a arte do passado, mas também para a arte presente e para a arte futura. A estética hegeliana permanece, neste ponto, um dos exemplos mais convincentes de discurso sobre a arte que tenta legitimar na história o status filosófico da criação artística.

Mas a estética autônoma terá por objeto uma arte autônoma?

Insistimos, várias vezes, na ambigüidade da noção de autonomia estética: a estética constitui-se em esfera particular, separada dos outros domínios do conhecimento, mas, ao mesmo tempo, "autonomia" significa também tomada de consciência das relações que ligam a estética às outras disciplinas.

Da mesma forma, convém distinguir a arte como atividade portadora de uma autonomia específica penosamente adquirida pelos artistas desde a Renascença e a arte como fenômeno ligado à história econômica, política e ideológica de uma sociedade. A estética tem, portanto, como objeto uma criação artística ao mesmo tempo livre e irremediavelmente implicada na vida dos indivíduos e das espécies.

Diderot, Schiller, Jean-Paul e Hegel, – para citar apenas estes – traduzem em seus escritos uma espantosa percepção dos interesses do discurso sobre a arte e a própria arte. Diderot sabe que a crítica dos salões participa da sensibilização do público pela coisa artística. Schiller inscreve sua educação estética num projeto ao mesmo tempo moral e político. Jean-Paul concebe seu *Curso preparatório de estética* como uma resposta a uma época "doente". Quanto a Hegel, reconhece ele implicitamente que a arte doravante não pode mais "abstrair-se do mundo que se agita ao seu redor e das condições nas quais se acha engajado."

Neste sentido, podemos dizer que a autonomia da estética permite pensar a heteronomia da arte, isto é, refletir sobre o que representa, ou representava no passado, o fenômeno "arte". Por ser autônoma, a estética pode analisar as relações que a arte mantém com outros aspectos da cultura própria de uma determinada sociedade em um dado momento de sua história.

Independentemente dos critérios de excelência e de

perfeição ligados à arte grega, esta última assume, sobretudo segundo Platão, um papel político e pedagógico eminente na civilização ateniense. Aristóteles confere à imitação e à catarse poética uma função de educação crítica. É evidente que suas considerações "estéticas" dependem de uma teoria da verdade e do absoluto, mas seria totalmente insuficiente expor o conceito platônico de belo ou a teoria aristotélica da mimese unicamente do ponto de vista filosófico ou metafísico. Isto seria fazer pouco caso da influência considerável que estes princípios, estéticos e artísticos, nascidos na Grécia antiga, exerceram sobre o conceito de arte no Ocidente, do pensamento medieval até as revoluções industrial, científica e técnica da segunda metade do século XIX.

Também neste ponto, Hegel marca uma guinada. Sua estética apreende um momento-chave da consciência histórica que se volta para o passado, respeita uma tradição, mas ela já se prepara para traí-la, para até mesmo rejeitá-la para uma total inatualidade. Ele se abstém de ir tão longe. Mas Nietzsche (1844-1900) filólogo tão apaixonado quanto Hegel pela civilização e pela cultura gregas, toma a decisão: sua filosofia estética, contemporânea das primeiras rupturas vanguardistas, é também uma ruptura radical com uma herança antiga, de mais de dois milênios e um cristianismo de quase dois mil anos.

Quando subsistem fragmentos de tal herança, em Marx (1818-1883), por exemplo, ou em Freud (1856-1939), eles engendram curiosas distorções no pensamento de tais autores, entre a modernidade de seus conceitos científicos e sua ingenuidade ou sua cegueira diante da arte de seu tempo.

Marx, filósofo e teórico do capital, e Freud, fundador da psicanálise não são estetas profissionais. Seus lugares numa história da estética decorrem de pelo menos duas razões de natureza muito diferente, até mesmo contraditória; de um lado encarnam ambos uma forma estranha de

incompreensão diante das rupturas artísticas e da modernidade; de outro lado, aspectos inteiros da reflexão estética do século XX permanecem incompreensíveis se não se fizer referência a suas teorias.

Para resumir: a heteronomia da arte – seu papel social ou político – é ambígua. A criação artística rebela-se constantemente contra as ordens vindas do exterior. Em todos os tempos, a arte teve de resistir contra as tentativas que visavam a ditar-lhe leis, a impor-lhe convenções, regras, critérios, cânones, e a conferir-lhe finalidades. Esta resistência manifesta-se tanto na Grécia quanto em todas as outras “épocas” da arte.

Todavia, a história tende a esquecer esta resistência da arte e a minimizar sua capacidade de revolta. De fato, cada época gosta de transfigurar o passado numa espécie de época de ouro, mesmo se, paradoxalmente, ela considere estar *em progresso* em relação aos períodos precedentes. Assim, o modelo grego, visto através de seus vestígios, foi ligado, na consciência ocidental, a filosofias tão eminentes e criadores quanto as de Platão e Aristóteles. A teoria do Belo, associada ao Bem e à Verdade, e o princípio de imitação puderam então erigir-se como verdadeiras tradições e impor-se durante séculos.

Porém, é preciso saber que estes sistemas dissimulam, na realidade, uma fratura profunda: de um lado, valorizam excessivamente a beleza e sua função ontológica (o belo dá acesso ao Ser e emana dele); de outro lado, desvalorizam a arte ao mesmo tempo como prática e como fenômeno. A estética de Platão e a de Aristóteles repousam sobre este divórcio entre uma doutrina metafísica do belo e uma teoria das artes. Elas não conseguem realmente apagar a fronteira entre o mundo inteligível e o mundo sensível, entre a Razão, o conhecimento, o Logos de um lado, e a sensibilidade, o prazer, o gozo, de outro.

Neste sentido, são filosofias da “separação” que procuram todos os caminhos possíveis de uma reconciliação. Mas, quando o conseguem, é sempre em proveito do mundo inteligível e em detrimento do mundo sensível: os valores do espírito, da inteligência, da razão dominam os valores sensíveis.

Sem exagerar, poderíamos dizer que toda a estética ocidental, da antiguidade até a modernidade, não cessa de contar a história desta separação. Sem dúvida ela conserva ainda hoje suas seqüelas.

Temos, portanto, de voltar momentaneamente ao local de nascimento da filosofia. Esta volta é necessária para compreender as rupturas e as mutações que acompanham a tomada de consciência da modernidade no século XIX. Hegel contenta-se em anotar a dissolução de épocas passadas. Baudelaire vai mais longe: rejeita o culto da beleza platônica, eterna, abstrata e indefinível, a fim de promover a beleza efêmera, fugaz da vida moderna. Quanto a Nietzsche, não hesita ele em instruir o processo de toda a história anterior da cultura, de Sócrates até os princípios de um niilismo que sua filosofia anuncia para os dois séculos seguintes.

Para todos, trata-se de fato de ver-se livres da filosofia da separação platônica ou aristotélica, mas também de renunciar à herança transmitida pela tradição. Mais ainda: a modernidade não reconhece mais o conceito metafísico do belo. Na época das revoluções artística, cultural, social, política e industrial, ela cessa de privilegiar o status ontológico da arte. Insiste na implicação concreta da atividade artística e da experiência estética do indivíduo na história e na sociedade.

Por conseguinte, o olhar que a estética da modernidade dirige para o passado não é mais o mesmo. O véu mítico rasga-se. Atrás da máscara da estatuária antiga, vestida em “sua nobre simplicidade e sua calma grandeza”, há esta luta

permanente da criação artística para preservar sua liberdade.

Platão: a arte na Cidade

Que teriam sido a filosofia e a estética ocidentais se Platão não tivesse existido? Uma tal pergunta seguramente não tem nenhuma pertinência filosófica. Sem grande risco, poderíamos responder: certamente alguma coisa muito diferente. Esta falsa interrogação tem a única finalidade de insistir na considerável influência do fundador da Academia em todo o pensamento ocidental. Influência tão grande que pode ser encontrada, muito mais tarde, mesmo naqueles que se defendem de qualquer platonismo: há Platão em Descartes, em Kant, em Hegel e até mesmo – pelo menos negativamente – em Nietzsche.

Porém, de que Platão estamos falando? Trata-se do poeta e do músico que em sua juventude compõe ditirambos e tragédias para dedicar-se em seguida à filosofia, ou então do “legislador” sensato que em *As Leis* – obra que permaneceu inacabada – acabou por tolerar as artes e seus benefícios? Fala-se do chante do erotismo e do amor absoluto, celebrado com paixão e fervor no *Banquete* ou do pitagórico, geômetra e matemático do *Timeu*? Do teórico das Idéias que confunde a trindade da Verdade, do Belo e do Bem em um único conjunto de essências imutáveis e eternas, ou do teórico de *A República* que cobre de opróbrio os artistas em geral e expulsa os poetas para fora da Cidade?

A diversidade e as aparentes contradições de uma obra e de um pensamento que Platão desenvolve durante sua longa vida (427/28-347/46) colocam de fato um problema, sobretudo em nosso domínio. Não é espantoso que tantos teóricos da arte, artistas, poetas e estetas tenham aderido

com tanto zelo e devoção a uma filosofia tão desconfiada, até mesmo tão desdenhosa em relação à arte?

Como se tivesse sido necessário conceder – uma vez por todas – a esse primeiro grande sistema do pensamento ocidental que a arte precisasse submeter-se para sempre à filosofia e ao político! Como se tivessem sido definitivamente aceitos a decadência do mundo sensível e a depreciação de todos os prazeres e de todos os gozos sensuais que se encontram na terra!

Deixaremos de expor, pela enésima vez, a famosa teoria das Idéias e não indicaremos aqui todos os trechos sobre a beleza e o amor nos diálogos de Platão; também não acrescentaremos um capítulo suplementar à lista muito longa e certamente inesgotável das interpretações da filosofia platônica. Sugeriremos simplesmente algumas pistas de leitura a fim de melhor compreender por que o século XIX inaugura decênios de crises artísticas que não mais estão ligadas ao horizonte platônico.

Todavia, e para dizê-lo sumariamente, Platão também vive uma época de crise política e cultural intensa. O projeto de uma Cidade ideal exposto em *A República* é concebido para trazer uma resposta à decadência da democracia ateniense. Trata-se de uma utopia ou de um plano de reforma aplicável à sociedade do século IV? Ninguém o sabe, realmente. Em compensação, conhecemos as preocupações dominantes de um filósofo de uns quarenta anos que decide assumir, no plano teórico, os problemas da Cidade: a educação e a política, a *paideia* – pedagogia através da arte e da cultura – e a *politéia* – constituição ou governo da Cidade, da *polis*. Mais precisamente, trata-se de saber que papel deve-se conferir à formação artística para permitir que todos os cidadãos vivam harmoniosamente num Estado livre da tirania, da oligarquia e de uma democracia sempre ameaçada pela corrupção.

Assim, paralelamente à teoria da idéia de belo – ela mesma elemento da teoria das Idéias – existe em Platão uma prática do belo, para uso pedagógico e político, através das artes e das obras que supostamente encarnam a beleza. E neste ponto, o sucesso – termo fraco – obtido pelas concepções de Platão, decorre da maneira pela qual este último formula as questões essenciais relativas às definições da beleza e à prática artística. São formulações tão importantes e decisivas que podemos nos perguntar se toda a história da teoria da arte e da estética até Nietzsche incluído não consiste numa série interminável de variações sobre um tema platônico.

Malogro de uma definição do belo

Hípias maior, um dos primeiros diálogos "socráticos", é um testemunho desta arte do essencial: a pergunta "o que é o belo", é colocada sem rodeios. Através de um hábil estratagem, Sócrates inventa um duplo de si mesmo, um segundo Sócrates esmiuçador e impertinente, encarregado de confessar o pretensioso Hípias. É preferível, graças a tal intermediário, poder dizer sua verdade, indiretamente, sem temer sua cólera se por acaso esse vaidoso tomasse consciência de sua própria tolice e ao mesmo tempo se mostrasse desconfiado com o fato. A armadilha funciona. Das oito definições do belo que Sócrates extorque sem dificuldade de Hípias, nenhuma é conveniente. Não, a beleza não é uma bela virgem. Por que não, neste caso, uma bela égua ou uma bela panela? Não é nem o ouro, nem a riqueza, nem o que convém, nem a utilidade, nem o prazer da vista e do ouvido, nem o vantajoso, nem o bem.

Que é então o belo? O diálogo não o diz. Sócrates confessa-se ignorante sobre o belo a ponto de não saber o

que é o belo em si mesmo. E conclui com um provérbio em forma de reviravolta: "As belas coisas são difíceis".¹

A discussão encerra-se, portanto, com uma constatação de malogro, como a maioria dos diálogos à procura de definições, quer se trate da coragem, da piedade, (Eutífrone), da sabedoria (Cármides). Todavia, o balanço não é inteiramente negativo. Os falsos problemas são eliminados e as soluções errôneas são refutadas: o belo não é o simples atributo de um objeto que eu possa assinalar na realidade, ainda que passasse em revista todas as coisas existentes no mundo.

De fato, a fingida humildade de Sócrates – que não é outra senão a de Platão – já antecipa a única resposta verdadeira. Ela surge na sutileza de uma réplica: "Existe um belo em si queorna todas as outras coisas e as faz parecer belas quando essa forma a elas foi acrescentada".² A palavra usada por Platão para forma é *eidos*, a idéia, que na frase não é outra coisa senão o belo em si.

Em que consiste esta "idéia"? Visto que nenhuma coisa existente é bela de maneira satisfatória, trata-se da abstração do belo? Neste caso, somente a idéia de belo é real. Mas, se esta idéia é a única verdade, isto significa dizer que ela é viva. Se ela não depende da diversidade dos objetos concretos e não é relativa, isto significa dizer que é absoluta. E já que ela sobrevive a todas as coisas perecíveis, isto significa dizer que é eterna.

Hípias maior anuncia, portanto, muito timidamente é verdade, e como em filigrana, a teoria das Idéias que *A República* expõe detalhadamente na alegoria da Caverna. Prepara ele, assim, esta apoteose da união da beleza e do

¹Platão, *Hípias maior*, 304 e.

²Ibid., 289 d.

amor celebrada em *O Banquete*. Neste diálogo, um dos mais célebres de Platão, Sócrates tem a última palavra, como sempre. Mas desta vez fala em nome de uma estrangeira de Mantinéia,³ Diotima. Esta sacerdotisa de Zeus comunica a solução para a questão que permaneceu em suspenso em *Hípias maior*: como reconhecer e conhecer este belo cuja realidade somente comunica fragmentos ou frágeis indícios? Como perceber esta beleza que "existe em si mesma e por si mesma, simples e eterna, da qual participam todas as outras belas coisas, de tal maneira que seu nascimento ou sua morte não lhe traga nem aumento nem diminuição nem qualquer tipo de alteração".⁴

Durante os ágapes masculinos do *Banquete*, anunciadores de seqüências orgíacas, nunca se fala de poesia nem de arte em geral. A conversa tem como objeto a maneira de chegar ao reconhecimento do elo indissociável entre a beleza, o amor e o saber; "Quando nos elevamos das coisas sensíveis através de um amor bem compreendido dos jovens até esta beleza e quando começamos a percebê-la, estamos perto de alcançar o objetivo; pois o verdadeiro caminho do amor [...] é o de partir de belezas sensíveis e subir continuamente para esta beleza sobrenatural passando, como por etapas, de um belo corpo a dois, de dois a todos, em seguida dos belos corpos às belas ações, depois das belas ações às belas ciências, para chegar a esta ciência que não é outra coisa senão a ciência da verdade absoluta e para conhecer, enfim, o belo tal como é em si mesmo".⁵

O Banquete não contém qualquer teoria da arte, nem a menor concepção da beleza aplicada às obras, visto que se

considera que o belo não é deduzido de nenhuma coisa existente. Porém, indiretamente, é possível perceber os elementos de uma teoria da arte para a qual *A República* procura encontrar uma aplicação concreta.

O discurso de Diotima, pela boca de Sócrates, parece enunciar, desde o início, um paradoxo: para subir os degraus que conduzem à beleza absoluta é preciso partir, diz ela, da beleza sensível. Mas como posso saber que esta beleza sensível é uma beleza, visto que ainda não conheço a beleza absoluta de que ela participa? Há aqui um enigma. Sua solução encontra-se no *Fedro*, um outro diálogo contemporâneo do *Banquete* e da *República*.⁶

Fedro é provavelmente o texto mais magnífico e mais fascinante de Platão, sobretudo por sua profundidade alegórica. Dá ele a chave da teoria da reminiscência e da participação nas Idéias. É preciso saber, em primeiro lugar, que as almas possuem asas que lhes permitem acompanhar o cortejo dos deuses no céu. Lá, elas contemplam o mundo das Idéias, as essências de todas as coisas, por exemplo, a Verdade, o bem o belo ou então as virtudes: a justiça, a sabedoria, a temperança. Todas estão ávidas por elevar-se assim para gozar da vista do absoluto. Mas nem todas o conseguem. Algumas são como iludidas por suas paixões carnis, seus desejos ou seus vícios; amolecidas por este peso, elas caem então novamente na terra. Todavia, conservam a lembrança das Idéias vislumbradas de forma fugidia, uma lembrança reavivada pelas pálidas imagens das Idéias reencontradas na Terra. Evidentemente, precisa Sócrates, "não

³Cidade da Arcádia, no centro do Peloponeso.

⁴Platão, *O Banquete*, 211 b.

⁵Ibid.

⁶Não discutiremos aqui a cronologia, muito controversa, dos *Diálogos* de Platão. Alguns colocam *O Banquete* depois de *A República*, outros antes. A mesma coisa para *Fedro*. O entrecruzamento dos temas tratados por Platão num e noutro e sua coerência permitem, todavia, pensar que tenham sido redigidos ao longo de um mesmo período. (385-370).

é igualmente fácil para todas as almas lembrar-se novamente das coisas do céu ao ver as coisas da terra": contemplação por demais rápida das essências, ou falta de vivacidade para algumas. Uma idéia todavia brilha mais do que as outras, como uma estrela resplandecente: a beleza; somente ela "goza do privilégio de ser a mais visível e a mais encantadora".

Eis por que o homem a reconhece tão facilmente nas coisas terrestres. Quando percebe seu reflexo nos objetos ou nos seres, ele rememora o esplendor da Idéia vislumbrada outrora e por ela se apaixona. Naturalmente, não se trata, para ele, de lançar-se de forma bestial sobre sua presa. Tornado cego por seu desejo e sua paixão frenética, perderia toda possibilidade de ver a beleza absoluta que se esconde atrás da beleza sensível. Isto acontece, infelizmente, com aqueles cuja iniciação é por demais antiga. Sócrates descreve, não sem vigor, o que acontece em tal caso: "[...] longe de sentir respeito ao vê-la, ele cede ao agulhão do prazer e, como um animal, procura cobri-la e lançar-lhe seu sêmen, e no frenesi de sua aproximação não teme perseguir uma volúpia contra a natureza nem se envergonha por fazê-lo". Eis por que, segundo a Diotima do *Banquete*, o acesso à beleza eterna e ao amor absoluto se efetua gradualmente, como por uma espécie de sublimação progressiva do desejo inicial.

Qualquer périplo no mundo das Idéias é uma viagem arriscada e acontece que isto se faça à custa das almas. No *Fedro*, Sócrates expõe uma outra situação possível, relativa à navegação das almas. Pode haver acidentes pelo caminho. Seguem-se conseqüências diretamente ligadas ao papel e o status pouco gloriosos que Platão atribui à arte e aos artistas na Cidade. Imaginemos a pressa das almas em querer subir aos céus: empurrões, tumulto, precipitação, asas quebradas ou arrancadas! Resultado: a queda. Algumas saem bem e sem danos. Se, além disso, tiverem tido tempo e a

sorte de perceber o maior número de verdades, podem sem dificuldade ocupar e animar um corpo. Elas ocupam a primeira posição. O homem que produzem só terá então paixão pela sabedoria, pela beleza, pelo amor e pelas musas. Para as outras, divididas em oito ordens, a situação vai-se degradando. A segunda ordem dá um rei justo ou um chefe guerreiro; a terceira, um político, um ecônomo ou um financista; a quarta, um ginasta ou um médico; a quinta, um adivinho ou um iniciado.

Depois, as coisas se deterioram: a sexta ordem engendra um poeta ou algum artista imitador; a sétima, um artesão ou um agricultor; a oitava, um sofista ou um demagogo; enfim, a nona, um tirano, isto é, o contrário absoluto de um filósofo, ou melhor, de um rei-filósofo.

Se algum dia se procurasse uma relação entre a teoria das Idéias e uma teoria da arte, aqui está ela claramente exposta. O poeta e o artista imitador ocupam o degrau mais baixo ou quase da escala social, um pouco acima do operário ou do camponês, mas muito abaixo do filósofo.

A crítica da imitação

Platão atribui à arte um papel pedagógico primordial no interior da Cidade ideal. Porém, em razão de sua extrema desconfiança diante da arte e dos artistas em geral, seus critérios de seleção são extremamente rigorosos. Este rigor, em si, é legítimo. Platão elabora um projeto de Estado harmonioso; é perfeitamente legítimo que ele fixe suas exigências em função do que julga ser benéfico para todos os cidadãos de uma "Cidade" justa e virtuosa. O único problema é que todos os critérios caminham no mesmo sentido e estão ligados mais a exigências morais do que artísticas ou estéticas.

As artes, como a música, que se constituem a partir de

relações aritméticas e se baseiam numa harmonia definível com ajuda de relações numéricas, merecem todas as honras. Platão invoca Pitágoras: os pitagóricos não afirmam que as orelhas foram formadas para o movimento harmônico como o foram os olhos para a astronomia? Em compensação, o ridículo golpeia os músicos que se empenham em criar novas harmonias, que fragmentam ou multiplicam os intervalos, "importunam e torturam" as cordas de seus instrumentos, dão rabecadas na esperança de extrair sons inéditos. Pobres músicos, na opinião de Platão, que preferem o ouvido ao espírito!

Para a poesia, os critérios de escolha são claros: somente são admitidos os hinos em honra dos deuses e os elogios de pessoas de bem, mas todos aqueles que cantam a voluptuosidade, o prazer e a dor devem ser excluídos da Cidade.

A intransigência de Platão diz respeito sobretudo às artes que se entregam à imitação, em outras palavras, as artes da aparência. A primeira arte visada é a poesia. Sua condenação intervém já no livro III de *A República*. Em nome da educação das crianças, dos futuros homens que deverão "honrar os deuses e seus pais", e que se tornarão os guardiães da Cidade, Platão pede simplesmente que suas leituras sejam censuradas. E qual leitura em particular? A de Homero, culpado por usar palavras assustadoras ("habitantes dos infernos" "espectros", "Estige"), por mostrar deuses chorosos, em lamentações ou então francamente covardes. Apagamos estes versos, pede Platão, e substituímos os termos negativos por expressões positivas.

Esta poesia propõe-se imitar comportamentos humanos, paixões, emoções. Se se contentasse em imitar as qualidades e as virtudes como a coragem, a temperança, a santidade, ainda passa! Mas a imitação torna-se um hábito que impele a imitar tudo, inclusive os defeitos e os vícios.

A forma dramática da tragédia e da comédia supõe a imitação dos heróis por personagens, tentados eles também a copiá-los fielmente, até em suas excentricidades. É preciso, portanto, excluir a forma dramática e substituí-la pela forma narrativa pura.

Esta condenação da poesia imitativa, debilitante e desmoralizante, aplica-se também, naturalmente, e pelos mesmos motivos, à música. Nada de melodias lamentosas, de cantos chorosos, de harmonias voluptuosas e de ritmos frouxos ou por demais variados que levam à embriaguês ou à indolência. Nada de instrumentos de cordas por demais numerosas que multiplicam as possibilidades harmônicas. Sobretudo, nada de flauta, instrumento perigoso que emite demasiados sons, mas somente a lira e a cítara. Se a música deve mimar alguma coisa é a virilidade dos valorosos guerreiros ou então a serenidade da vida campestre.

Ao longo da obra, a crítica da imitação se precisa e endurece. No livro X ela recebe sua justificação filosófica. Até então, a imitação tinha um sentido bastante vago e geral. Ela extraía sua significação na arte do mimo, do simulador. A arte do simulador consiste em produzir aparências enganosas, simulacros que desviam a atenção tanto da realidade concreta quanto das essências que são, de fato, a única realidade.

Doravante, Platão aprofunda estas distinções e hierarquiza os graus da mimese. Tomemos o exemplo de uma cama. Deus produz a essência da cama. Esta essência é, como seria previsto em Platão, a única realidade. Chega um marceneiro: ele fabrica uma cama, mais exatamente uma forma de cama inspirada na Forma criada por Deus. Ele copia. Chega um pintor: ele pinta a cama do marceneiro. Portanto, copia uma cópia. Imitação de uma imitação de imitação, a pintura é assim a forma mais degradada da mimese; cópia da verdade em "terceiro grau", ela é a apa-

rência, até mesmo a fraude menos admissível que possa existir.

A poesia, sobretudo a de Homero, não vale muito mais. Não somente propõe ele às crianças o espetáculo das torpezas que suavizam a estada dos deuses no Olimpo; não somente cria fantasmas e não realidades, mas nada fez para ajudar os homens a serem virtuosos. Sua vida de poeta nômade, vagando de cidade em cidade, recitando versos, incapaz de atrair discípulos ao seu redor, prova perfeitamente a ausência de virtude educativa de sua poesia e de seu ensino.

Observar-se-á como estamos longe – paradoxalmente – da louca e inextinguível paixão de Hölderlin por Homero e Hesíodo; e a que ponto a severidade de Platão contrasta com a admiração de Hegel pelo autor da *Iliada* e da *Odisseia*. Decididamente, ninguém é profeta em sua terra. Nem mesmo Homero na Grécia de Platão ...

Podemos julgar excessivas a condenação da imitação e exclusão dos poetas – mesmo coroados de louros – para fora da Cidade, assim como a severidade para com Homero. A intenção de Platão aparece claramente: trata-se de submeter a arte à autoridade da filosofia ou, mais exatamente, à competência e à vigilância do filósofo. Somente ele é responsável pela Cidade justa e harmoniosa; somente ele sabe o que é bom e bem para os cidadãos; somente ele, enfim, conhece os meios que previnem a decadência da maioria dos governos. Do ponto de vista de um tal projeto o rigor do sistema educativo preconizado por Platão é coerente. De fato, não poderíamos esquecer o contexto histórico e político dentro do qual Platão compõe *A República*.

Vejamos as datas: Platão nasce em 428/427, dois anos após o início da guerra do Peloponeso, que opõe Atenas e Esparta. Uma guerra longa, de quase trinta anos, que termina com a derrota de Atenas. O nascimento do filósofo co-

incide com a morte de Péricles (429). O desaparecimento do estrategista significa o fim da idade de ouro, da era da paz, do domínio de Atenas na terra e no mar, do desenvolvimento artístico e cultural de um povo que se identifica com seu arauto, Homero. À harmonia sucede o caos. A ambição e as intrigas pessoais aceleram a decadência da democracia e a degradação dos costumes políticos. Logo que é restaurada, em 403, a democracia condena Sócrates à morte (399). Este "suicídio" imposto é um choque para Platão. Afetivamente, em primeiro lugar, mas também simbolicamente: é a encarnação da sabedoria que desaparece. Do ponto de vista filosófico, esta morte significa também a vitória dos sofistas, inimigos irreductíveis. Política e institucionalmente, é uma catástrofe que não pressagia nada de bom para o futuro de uma Cidade que naufraga na demagogia.

A República – o título grego é *Politéia* – é, pois, uma obra de filosofia política cuja vontade de repor em ordem e de restaurar a justiça se inscreve no programa da Academia. Este programa é de espírito pitagórico. Privilegia ele a aprendizagem da matemática, da aritmética, da geometria e da astronomia, a fim de lutar contra a atração do sensível e de suas mentiras. Eis por que a educação artística deve acompanhar a educação "musculada" pela ginástica acompanhada pelo ritmo de música "militar". O preço pago pela arte neste combate contra a corrupção e o imoralismo parece-nos exorbitante: censura, comissão de seleção das obras de arte, controle, regulamentação e, em caso de necessidade, exclusão.

Em suma, a teoria das Idéias, da prioridade do inteligível sobre o sensível, possui sua vertente pragmática e bastante "realista", conformista, antimoderna e – confessemos-lo – bastante reacionária. Este conservantismo obstinado, muitas vezes censurado em Platão, não nos interessa realmente aqui; séculos de interpretação e de comentários de fato de-

turparam um pouco, o que na verdade estava em causa na época. Na própria *República*, Sócrates hesita em precisar seu programa. Ele é o primeiro a duvidar que possa ser realizado!

É sem dúvida mais frutífero para a reflexão contemporânea ler Platão de outra maneira e homenagear uma perspicácia que seus sucessores e seus exegetas não terão.

Para Platão, filosofia e arte são campos separados. A atividade "poética" em geral está ligada ao sensível e ao que a ele se prende, os sentidos, a sensualidade, as paixões, as emoções, os afetos. A filosofia tem relação com o inteligível, o conhecimento, o espírito. A relação entre as duas é necessariamente uma relação de sujeição: a arte está o serviço da filosofia e, na medida em que a filosofia se identifica com o político, a arte também é submetida à organização do Estado. Trata-se realmente de libertar a razão, o *logos*, do universo do sensível, e de assegurar assim a liberdade do indivíduo ao preço, é verdade, de uma ascese coercitiva.

Invertamos, agora, o sentido tradicional das leituras de Platão. Perguntemo-nos se não é ele um dos primeiros a dizer a verdade da arte. Ele descreve em detalhes todas as perversões a que leva a atividade artística. Arrola as formas de sedução que ela suscita e os vícios que engendra, mostrando de que modo age sobre a alma. Para condenar o mal, é preciso descrever seus sintomas e seus efeitos. É exatamente o que faz Platão. Ele diagnostica a energia erótica corrosiva, subversiva, perturbadora, contida potencialmente na arte, na *poiesis*, como dizem os gregos. Julga prevenir-nos; de fato, chama nossa atenção para o essencial, isto é, para a capacidade de ruptura da criação. Melhor do que ninguém, e já em sua época, sabe onde a arte faz mal e o que fere: a ausência de harmonia, as dissonâncias, os sons novos, as coreografias lascivas, a poesia voluptuosa, a ginástica por demais sensual ou por demais acrobática, a pin-

tura virtuosa, colorida ou irisada, as esculturas de formas instáveis.

É verdade que a teoria das Idéias, das Formas imutáveis, eternas e fixas, obriga a recusar a evolução das formas artísticas e o dinamismo da inovação. Mas, negativamente, Platão poderia, sem o saber, ser visto como o apologista mais convincente da arte moderna e anticonformista. Não somente estabelece ele o catálogo dos poetas e artistas proibidos: Homero, Aristófanes, todos os músicos discípulos do sátiro Mársias,⁷ etc; porém estabelece cuidadosamente a lista dos prazeres que se podem extrair de sua convivência.

Para falar de maneira anacrônica, poder-se-ia dizer que Platão desenvolve, paralelamente a uma estética idealista, uma estética da recepção, do efeito, e que sua reflexão sobre a arte está ligada ao mesmo tempo à sociologia e à psicologia da arte. Ao lado do mundo da beleza ideal, que aspira à transcendência e ao divino, existe o mundo da experiência concreta da arte, vivida pelo indivíduo e pela sociedade. De um lado, a perfeição absoluta, uma esfera do sublime, de outro lado, o mundo sensível, imperfeito, mas perfectível graças à filosofia.

Platão respeita a beleza, mas desconfia da arte; de fato, esta desconfiança, por razões morais e políticas, está à altura da importância que ele reconhece nela: a arte longe está de ser uma questão menor. Ela se torna mesmo uma questão maior quando é assumida pela filosofia.

Estes dois aspectos determinam a ambigüidade da heteronomia artística. Tomando as expressões da famosa alegoria da Caverna, poderíamos opor a face solar, luminosa, do belo, à face oculta, tenebrosa, do desejo que anima a arte.

⁷Na mitologia, Mársias, hábil tocador de flauta, ousou desafiar Apolo. Nunca o tivesse feito! Perdeu e pereceu estolado vivo.

Esta face oculta do platonismo não é o que a posteridade julgou ter de valorizar no autor de *A República*. A tradição ocidental constituiu-se sobre esta base de desconfiança platônica em relação ao eros contido – reprimido segundo Freud – no coração da criação artística. Serão necessários vinte e três séculos para que Nietzsche, o anti-Platão, inverta os parâmetros, denuncie o caráter ilusório das Idéias e assimile a arte à única realidade e à vida.

A tradição aristotélica

A história da reflexão sobre a arte no Ocidente apresenta-se, até o romantismo do século XIX, como um longo comentário contraditório e controverso das teorias platônicas e como uma interpretação constantemente renovada da teoria do belo e da mimese. Vimos como a autonomia estética somente se impôs por uma libertação progressiva em relação aos conceitos metafísicos ligados à idéia do belo ideal ou à submissão da beleza à moral e à filosofia. Os desligamentos que se manifestam a partir da Renascença são reações à desvalorização das artes da aparência, sobretudo da pintura; reações igualmente à depreciação da atividade artística em geral e à subestimação do status do artista em particular.

Em boa lógica, uma teoria como a de Aristóteles (384-322), aluno rebelde de Platão, que toma a direção oposta à da teoria das Idéias e se pronuncia resolutamente em favor da imitação, teria podido impor-se, ao longo da tradição, como um feliz contrapeso ao rigor ascético da doutrina platônica. Aristóteles não somente recusa a separação entre o mundo inteligível e o mundo sensível, mas associa o prazer à imitação artística da natureza. Longe de submeter a arte à autoridade da filosofia e do político, ele não deseja excluir

da Cidade os artistas inconvenientes; pelo contrário, devolve às artes suas cartas de nobreza e atribui à poesia, à música, à pintura e à escultura virtudes benéficas tanto para o indivíduo quanto para a sociedade.

Estaria ele assim em situação de pensar a autonomia da arte? É evidente que não. Veremos, pelo contrário, como a arte permanece, em Aristóteles, ligada de múltiplas maneiras, ao projeto de organização política, num sentido totalmente diferente, é verdade, de Platão. Mas interrogar-nos-emos também sobre a influência que ele igualmente exerceu durante séculos. Apesar das notáveis diferenças que o opõem a Platão, suas concepções contribuíram largamente, pelo menos tanto quanto as de seus mestres, para a desvalorização secular da criação artística e da minoração do papel social do artista.

Precisemos rapidamente nosso ponto de vista: longe de nós a idéia de tornar Platão e Aristóteles responsáveis por seja o que for; sobretudo não o são das transformações que as épocas ulteriores, desde o pensamento medieval até a época clássica e a época romântica, fizeram sofrer às suas teorias. Platão e Aristóteles engendraram uma multidão de exegetas e de intérpretes que impuseram cada um sua visão "neo", platônica ou aristotélica. Alguns devem ser levados a sério, como Plínio o Velho (23-79), Filóstrato, o Velho (170-245), Plotino (205-270), Santo Agostinho (354-430) ou mais tarde Marsilio Ficino, cuja influência sobre o pensamento medieval já assinalamos. Mas outras leituras, menos escrupulosas, são efetuadas mais em nome de um respeito global pela filosofia e pela cultura antiga do que em virtude do que dizem de fato os textos, pelo menos aqueles que chegaram até nós. Esta observação vale sobretudo para a *Poética*.

Aristóteles torna-se uma referência maior nos séculos XVI e XVII, mas apela-se sobretudo para o princípio de autoridade escolástica para impor concepções particulares às

vezes muito afastadas do pensamento do filósofo. Por exemplo: Corneille e Racine apóiam-se ambos em Aristóteles para legitimar regras dramáticas que não se encontram todas na obra do filósofo e, além disso, favorecem escolhas estéticas e poéticas muito diferentes. A famosa regra das três unidades, tempo, lugar, ação, não é enunciada em parte alguma por Aristóteles sob a forma de um imperativo absoluto. Para ele, só importa a unidade de ação. A verossimilhança, à qual Boileau dá tanta importância em sua *Art poétique*, é importante, mas ela não é uma regra predominante.

Paradoxalmente, Aristóteles torna-se o responsável por uma doutrina clássica já solidamente constituída, quando surgem, de um lado, as *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, do padre Rapin (1674) e, de outro lado, a tradução francesa da *Poética* por André Dacier (1692).

Este paradoxo é facilmente explicável. A tradição platônica é contínua; a de Aristóteles é tardia e esporádica. As notas recolhidas por Teofrasto (372-327), seu sucessor à frente do Liceu,⁸ da escola peripatética, somente deram origem a uma edição completa das obras no século I d. C., mais de três séculos após a morte de Aristóteles. Platão seduz o Ocidente judeu – cristão para quem a concepção da imortalidade da alma e da reminiscência mostra-se compatível com seu próprio dogma. Santo Agostinho, no século V, tenta uma das mais prodigiosas sínteses entre uma filosofia pagã e sua própria teologia. Aristóteles não é ignorado, mas seu pensamento não levanta discussões. O primeiro comentário conhecido da *Poética*, texto mutilado, lacunar, inacabado, data do século XII. Deve-se ele ao filósofo árabe Averróis (1126-1198) que dedica sua vida ao conjunto dos textos

⁸Discípulo de Aristóteles, Teofrasto escreveu os *Caracteres*, obra traduzida por Boileau e na qual se inspirou para seu próprio livro.

aristotélicos. Começa então, no século XIII, uma era aristotélica, com Alberto, o Grande, e Santo Tomás de Aquino; prolonga-se ela até o início da Renascença, para declinar com o cartesianismo. Mas isso não impede Lessing, August Wilhelm von Schlegel e Goethe de efetuarem, por sua vez, uma leitura crítica da *Poética*.

O destino da *Poética* é um pouco singular. Sua versão latina data somente do final do século XV; ela somente é difundida no século XVI, na Itália. Seu sucesso é imenso. Mas, que aconteceu entre os séculos XII e XVI? Verossimilmente, a perda do livro II, consagrado à comédia. O livro I só trata da tragédia e da epopéia.

Conhecemos o benefício que o escritor e filósofo contemporâneo Umberto Eco extraiu deste desaparecimento do livro II, consagrado ao riso, em *O nome da rosa*. A incerteza que plana sobre a leitura que dele possam ter feito as pessoas da Idade Média constitui efetivamente um enigma perturbador. Porém, o maior enigma reside seguramente na influência que este texto, curto e incompleto, exerce durante quase quatro séculos.

A defesa da imitação

A obra de Charles Batteux *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) é, como vimos, uma das últimas homenagens a Aristóteles e à doutrina da imitação. Batteux diz ter ficado impressionado pela perspicácia do filósofo grego. Ele vai mesmo mais longe: não somente a pintura é uma poesia muda, mas o mesmo princípio se aplica à música e à arte do gesto. Se Batteux permanece sob a dependência da tradição, ele se mantém afastado da ortodoxia clássica: imitar a natureza não significa copiá-la servilmente, significa imitar a natureza transfigurada pelo gênio.

Homenagem em forma de adeus, numa época em que Montesquieu, no *Essai sur le goût* (1757) vilipendia com uma espantosa virulência a filosofia antiga, um "verdadeiro flagelo" [...] estes diálogos em que Platão apresenta o raciocínio de Sócrates, estes diálogos tão admirados pelos antigos, são hoje insustentáveis, porque estão baseados numa filosofia falsa: pois todos estes raciocínios sobre o bom, o belo, o perfeito, o sábio, o louco, o duro, o mole, o seco, o úmido, tratados como coisas positivas nada mais significam". É urgente, para Montesquieu, rasgar de uma vez por todas este "tecido de sofismas" e pôr de lado o idealismo platônico, a física e a metafísica de Aristóteles; sem dúvida também, mesmo se ele não o precise, a *Poética*.

A irritação de Montesquieu, um pouco exagerada, tem pelo menos o mérito de mostrar a influência exorbitante dos dois filósofos gregos e a focalização de todos os debates, durante séculos, ao redor de suas teorias. Não se dizia, no século XVII, que, se a razão reina, Aristóteles governa? Aristóteles nem mesmo é mais o nome de um filósofo nascido em Estagira, cidade da Macedônia, em 384 a. C., ele é pura e simplesmente uma regra.

A observação de Montesquieu é, contudo, injusta pelo menos em dois pontos: de um lado ela imputa a Aristóteles o que certamente deve ser atribuído aos múltiplos exegetas, comentaristas e intérpretes mais ou menos confiáveis de sua obra; de outro lado, ela nada diz sobre as razões que permitiram que esta filosofia se impusesse de forma tão durável. Sem dúvida, há outros interesses, que não os poéticos e estéticos, e motivos mais políticos e ideológicos para explicar a sobrevivência do sacrossanto princípio de autoridade e a submissão a uma ordem considerada estabelecida há vários lustros. O debate estético secular sobre noções de imitação e de catarse dissimularia então um outro interesse: o do desafio que a arte lança permanentemente às diversas

tutelas que tentam dominá-la a fim de poder fundar sua própria ordem, liberta da religião, da metafísica, da moral e da política.

Estamos lembrados de que Platão condena a imitação em nome de princípios ontológicos, morais e políticos: a imitação em segundo ou em terceiro grau, afasta da Forma, da Idéia; é um simulacro enganador utilizado para seduzir e corromper, cujos efeitos são nefastos sobre a educação; não há lugar para os poetas, músicos, pintores, dramaturgos imitadores na Cidade ideal.

Ora, tais princípios desempenham igualmente um papel essencial na defesa da imitação feita por Aristóteles, mas num sentido diametralmente oposto. Ele não admite a separação entre o mundo das Idéias e o mundo sensível. Se a Idéia existe num universo ao qual não temos acesso, ele é desconhecível e, por conseguinte, nós ignoramos até mesmo que ela é uma Idéia. Evidentemente, Platão admite a possibilidade de uma "participação" ao mundo ideal graças à reminiscência. Porém, apreender as essências supõe que nos afastemos do mundo sensível, pálida cópia do mundo inteligível, que renunciemos às paixões e que recusemos os prazeres terrenos.

Para Aristóteles, as Idéias não estão no além, elas existem na realidade. Admite ele, como Platão, a necessidade de aceder à verdade, ao belo e ao justo, mas a partir de uma realidade sensível que está no poder do homem conhecer graças à ciência, ao discurso, ao *logos*. Em outras palavras, o Ser existe, mas em lugar de refugiar-se num mundo dificilmente acessível, de brilhar, de algum modo, por sua ausência, ele está presente de diferentes maneiras no indivíduo e na natureza. O "Ser se diz de múltiplas maneiras", segundo a expressão de Aristóteles. As Idéias não são, portanto, a única realidade; o mundo sensível é igualmente real e o indivíduo é a primeira e a mais alta realidade ou substância.

Aristóteles julga severamente o conceito das Idéias imutáveis e exemplares que não explicam a diversidade e a mobilidade do real. Platão, diz ele, contenta-se com palavras vazias e se compraz em metáforas poéticas. Sua doutrina é arbitrária, contrária à experiência concreta. É certo que a crítica da teoria das Idéias solapa os fundamentos filosóficos da concenação platônica da imitação. Imitar, copiar, representar não constituem degradações de um mundo ideal visto que, segundo Aristóteles, este mundo não existe.

Porém, os tabus morais que desacreditavam ou proibiam esta imitação caem igualmente: a ação do homem cessa de ser orientada pela aspiração ao conhecimento de verdades eternas, pela aspiração a conformar-se ao modelo do bem. A felicidade e o prazer são reabilitados na terra, no mundo sensível, visto que procurar ser feliz faz parte da natureza do homem. O papel do filósofo não é, pois, o de fazer reluzir diante do homem um bem supremo que ele nunca irá atingir; a educação consiste em indicar alguns preceitos tendo em vista a busca da felicidade, do "soberano bem", uma felicidade de qualquer modo diferente para cada um. E a maneira mais segura de conhecer a felicidade é adotar uma vida submetida à razão. A vida racional, à diferença da vida vegetativa ou animal, é específica do ser humano. Ela responde ao mesmo tempo à sua função e à sua natureza de homem. Por pouco que o homem aplique seu pensamento à forma mais nobre da vida racional, ele notará logo que a felicidade reside no equilíbrio das paixões e das emoções. Perceberá também os méritos da temperança, da prudência e do meio termo que definem a conduta virtuosa.

As concepções políticas de Aristóteles estão estreitamente ligadas, como em Platão, às suas posições filosóficas e morais, mas elas chegam a resultados sensivelmente diferentes. Adivinha-se facilmente que a crítica do platonismo

estende-se à organização da Cidade, tal como seu predecessor a imaginara em *A República*. Realmente, na *Política*, Aristóteles mostra-se severo para com a constituição da *Calípolis*, da Cidade ideal concebida por Platão. Vimos que poucos regimes políticos agradam a este último e, sobretudo, não lhe agrada a democracia, sempre ameaçada pela corrupção e pela demagogia. Se ele propõe uma forma de vida comunitária – um "comunismo" baseado na comunidade das mulheres, das crianças e dos bens –, não é realmente bom viver nesta Cidade. Não esqueçamos que reina uma censura "cultural" vigilante; os artistas são perseguidos, os espetáculos, os concertos, o teatro e a música são selecionados pelo filósofo-rei em função de suas virtudes educativas.

Aristóteles concebe uma outra organização social. Parte ele do princípio de que o homem é por natureza um animal político e sociável. Aspira fundamentalmente viver em família, numa aldeia e numa sociedade civil. Estas diferentes comunidades permitem que sua natureza se realize, que exista não somente potencialmente, mas em ato. Que importa o regime político propriamente dito! A aristocracia, a monarquia, a oligarquia, a democracia em si mesmas não são nem boas nem más. São apenas o que fazem delas os governantes: ou seja, ditaduras, tiranias, demagogias, sistemas liberais. Como todas trazem em si germes de perversão, o essencial reside na observância das leis desejadas pelos cidadãos. Estas leis, baseadas na moderação e no equilíbrio, devem permitir que cada um segundo sua natureza possa agir segundo a virtude e aceder à felicidade.

Esse desvio pela filosofia de Aristóteles – evocada em suas grandes linhas, – é indispensável para compreender sua "estética". Ele permite apreender como a crítica de Platão, a refutação das Idéias imutáveis, a defesa da imitação, formam um conjunto coerente, ligado às posições morais e políticas de Aristóteles. Defesa da imitação, apologia da

mimese, a *Poética* é também sua ilustração. É um tratado incluído provavelmente no programa de ensino destinado à formação intelectual de Alexandre, o Grande.⁹

Imitar é logo definido como um ato legítimo, é uma tendência natural: "parece realmente que a poesia deve, em geral, sua origem a duas causas e duas causas naturais. Imitar é natural nos homens e manifesta-se já na infância (o homem difere dos outros animais por ser capaz de imitação e é através dela que adquire seus primeiros conhecimentos) e, em segundo lugar, todos os homens gostam das imitações.¹⁰

Observemos que a poesia designa aqui também a música que acompanha os poemas. A importância da imitação é apreciada em dois pontos: de um lado, no plano do artista criador, ela assume desde a infância uma função de conhecimento; graças a ela aprendemos, precisa Aristóteles. De outro lado, ela traz prazer tanto àquele que imita quanto ao público.

A imitação concerne a qualquer objeto: belas ações ou atos vulgares. Aristóteles constata simplesmente que os gêneros, como a tragédia ou a epopéia, desenvolvem-se e se tornam, pouco a pouco, conformes à sua própria natureza: assim, Sófocles, sobretudo, seu *Édipo*, melhora a tragédia em relação a Ésquilo: na *Iliada* e na *Odisséia*, Homero levou a epopéia à perfeição.

A oposição a Platão é flagrante. Em primeiro lugar, imitar, tendência natural, concerne a coisas ou ações concretas e não mais a idéias abstratas. O prazer que dela deriva é

⁹Em 342, Aristóteles parte para a Macedônia, a convite de Felipe II, na qualidade de preceptor de seu filho Alexandre. Somente volta a Atenas em 335. Supõe-se que a *Poética* tenha sido redigida em grande parte durante esse período.

¹⁰Aristóteles, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, trad. J. Hardy, prefácio de Philippe Beck, 1448 b.

uma das primeiras etapas em direção à felicidade; ele pode ser vil ou nobre, segundo sua natureza. Em seguida, Aristóteles admite uma evolução possível das formas artísticas: elas cessam de obedecer a uma forma de beleza imutável e eterna. Enfim, a poesia em geral, tragédia ou comédia, é reconhecida como um gênero maior; ela é mais "filosófica" do que a história, pois a imitação é enriquecida pela imaginação do criador. Este último não pinta as coisas como são; ele as imita tais como deveriam ser. Não somente Sófocles – um dos raros dramaturgos tolerados por Platão – mas os outros trágicos ou autores de narrativas épicas, como Homero, encontram novamente seu lugar na Cidade.

Uma vez reabilitada a mimese, a única questão realmente importante é a de saber qual é a forma poética mais elevada: a tragédia, a poesia dramática ou a epopéia, a narrativa, a poesia épica? A questão de Aristóteles é direta: "qual é a melhor, a imitação épica ou a trágica, é uma questão que pode ser colocada".¹¹

De fato, é uma questão de nuance. Pois a tragédia e a epopéia apresentam eminentes qualidades idênticas. A tragédia, todavia, tem uma leve vantagem, pois se desenvolve em menor tempo do que o da leitura. "Prefere-se o que é mais comprimido ao que é disperso durante um longo tempo; suponhamos, por exemplo, que se transponha o *Édipo* de Sófocles em tantos versos quantos há na *Iliada*!" Sobre tudo, ela se beneficia da música e do espetáculo, precisa Aristóteles, isto é, de "meios muito seguros de produzir prazer".

"Prazer"! A palavra decisiva. Mas que tipo de prazer?

¹¹*Ibid.*, 146/b.

A "purgação das paixões"

O prazer causado pela tragédia é específico. Aristóteles o define como: "[...] a tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de certa extensão, numa linguagem marcada por tipos especiais de atrativos, segundo as diferentes partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa, e que suscitando piedade e medo, opera a purgação própria a tais emoções".¹²

Os atrativos da linguagem designam a proporção variável de cantos e de versos. A essência da tragédia reside na ação, não na narrativa, ação representada dentro de um tempo limitado. O prazer resulta das emoções sentidas: medo e piedade. Tudo isto é claro. Aristóteles menciona a causa e os efeitos.

Porém, sobre o mecanismo da operação há poucos detalhes! Há um só termo bastante inesperado: "purgação", *catarse*. Pode-se dizer também "purificação". Esta palavra motivou grande número de comentários. Na própria obra de Aristóteles, ela é objeto de várias interpretações. Julgamos compreender que há uma relação entre a imitação, a mimese e a purgação, a *catarse*: diante de um espetáculo que representa ações dolorosas, tenho tendência a sentir a mesma emoção que se procura provocar em mim. A representação de sentimentos violentos ou opressivos, por exemplo o terror, o medo ou a piedade, embora mimados e, portanto, fictícios, desencadeia no público, na realidade, sentimentos análogos.

Esta reação é banal na vida corrente; demasiados acontecimentos reais, assustadores ou aflitivos, suscitam emoções correspondentes, por exemplo, compaixão pelas víti-

¹²*Ibid.*, 1449 b.

mas. Mas este problema é mais surpreendente quando se trata de um espetáculo criado totalmente imaginado. Ele supõe uma identificação com um personagem e não mais com uma pessoa. Evidentemente, esta identificação tem seus limites, pois não se trata de imitar, de copiar nem de transpor para a vida real as ações que se desenvolvem no palco. E temos dificuldade em imaginar um jovem que influenciado pelo *Édipo* de Sófocles, decide matar seu pai, cometer incesto com sua mãe e vaziar os próprios olhos!

Esta transferência da ficção para a realidade será, todavia, tão inconcebível? Para nós, infelizmente, não. Mas, para Aristóteles, certamente, sim. Experimentando sentimentos análogos aos que a tragédia provoca em mim, liberto-me do peso destes estados afetivos *durante e após* o espetáculo. Dele saio como que purgado, purificado, apaziguado. Tais emoções preexistiam em mim em estado latente e o espetáculo contentou-se em despertá-las? Ou então, tê-las-á totalmente provocado? Estará o espectador predisposto, por sua própria natureza, a reagir em função de uma representação especialmente concebida para perturbá-lo em pontos sensíveis de sua personalidade? Aristóteles não o diz.

A *Poética* não corresponde realmente à expectativa da *Política*. Aqui, também, Aristóteles evocara a *catarse*, mas unicamente no que dizia respeito à música: "Dizemos que se deve estudar música, tendo em vista não uma única vantagem, mas várias (tendo em vista a educação e a 'purgação' – sobre o que entendemos por 'purgação', termo usado em geral, falaremos mais claramente num tratado sobre a poética – e, em terceiro lugar, tendo em vista o divertimento, a calma e o descanso após a tensão do esforço)". Evidentemente, ele falará outra vez no assunto, mas tão pouco!

Em compensação, a *Política* fornece algumas precisões que não encontramos na *Poética*: ao medo e à piedade acres-

centa-se o "entusiasmo". A respeito deste estado de exaltação, Aristóteles faz referência explícita ao sentido terapêutico do termo: "[...] certos indivíduos possuem uma receptividade particular para este tipo de emoções [o entusiasmo], e vemos tais pessoas, sob o efeito dos cantos sagrados, recuperarem a calma como sob a ação de uma "cura médica" ou de uma purgação".

Será para ele uma forma de reencontrar o lugar comum segundo o qual "a música suaviza os costumes"? Sem dúvida, há um pouco disto, mas é preciso ir mais longe na interpretação.

Na *Política*, o próprio Aristóteles sugere que a catarse diz respeito igualmente à tragédia, isto é, à vista e não somente à escuta do que ele chama cantos éticos, dinâmicos, ou exaltantes. Isto não deve surpreender, visto que a tragédia, na época, realiza uma certa forma de "arte total", harmonizando o texto, os coros e a dança. Mas, além disso, ela consiste em pôr em cena uma ação, uma intriga em que os personagens reais imitam heróis submetidos a um destino angustiante ou patético. Pensemos, em Édipo. Ora, a música, sozinha, não é um figurante; ela não representa nada; ela deixa aos ouvintes o tempo de imaginar livremente, segundo seus estados de alma, assim como a leitura de uma narrativa. Em compensação, a tragédia impõe um personagem, uma máscara com traços definidos. Ela força de algum modo a identificação do espectador convidado a tornar-se, momentaneamente, um "ator secreto"¹³ na peça. Mimese de ação e de sentimentos reais, a tragédia concentra a realidade no tempo e no espaço; ela exagera, impele as paixões a seu paroxismo a fim de esclarecer o público sobre as eventuais consequências de seus atos: vejam o que acontecerá,

¹³A expressão é de Bossuet.

se por acaso tivéssemos vontade de imitar realmente essas infelizes vítimas da fatalidade!

O remédio não será pior do que o mal? Um espetáculo brando não seria mais propício à serenidade, à volta ao equilíbrio? Aristóteles não coloca a questão. Sua "cura médica" é homeopática: trata-se o mal através do mal, as paixões excessivas através do excesso de emoções.

Esta interpretação não é realmente abusiva. O texto de Aristóteles a sugere; ela foi, particularmente, a de todo o classicismo francês, preocupado em dar ao teatro uma função moral, até mesmo moralizadora.

Porém, do ético ao político, às vezes há somente um passo. A *Política* de Aristóteles baseia-se na filosofia da temperança, da moderação, do meio termo. Sua vontade de restaurar a tragédia em declínio, de reatar com a tradição dos grandes espetáculos que contribuíram para a glória de Atenas no século V, sem dúvida não está isenta de intenções políticas e sociais: permitir que a Cidade viva em paz e assegurar ao cidadão a felicidade de uma vida virtuosa, de acordo com a razão. Um tal programa de educação cívica e cultural não poderia convir ao futuro rei da Macedônia?

Multiplicar os espetáculos trágicos, atrair a multidão ao teatro, significa permitir que a catarse opere não somente no indivíduo, mas coletivamente. Significa também distrair os cidadãos, desviar sua atenção dos problemas do momento – as guerras incessantes – e permitir a expulsão de uma má consciência que começa a assediá-los um povo em decadência. Trata-se aqui de uma explicação quase psicanalítica no sentido atual do termo: o espetáculo acalma as paixões porque permite viver de forma fictícia, de maneira inocente e inofensiva para a pessoa e para a sociedade, paixões que, se fossem reais, as colocariam em perigo. A catarse autorizaria então uma espécie de desreque e desempenharia um papel de exatário.

Fala-se de desrecale. Não é um acaso o fato de ter Freud escolhido o termo *catarse* para designar a finalidade do tratamento psicanalítico: a volta das pulsões recalçadas à consciência, sobretudo nos casos das neuroses. Nada há de mais prejudicial ao equilíbrio do indivíduo e da sociedade do que comprazer-se no mal-estar e no sofrimento de paixões e de pulsões condenadas ao mutismo, repelidas para o âmago do inconsciente.

Esta interpretação estabelece um elo entre a *Poética* e a *Política*. Num plano mais geral, ela revela as implicações políticas – no sentido largo do termo – e o discurso sobre a arte. Ora, também não foi um acaso o fato de este tipo de interpretação ter sido sistematicamente omitido pela tradição que segue Aristóteles. Aliás, a mesma coisa poderia ser dita a respeito de Platão. No século XVII, já o dissemos, há sobretudo a preocupação do alcance moral do teatro. Somente se dá importância às regras da arte, aos procedimentos técnicos que permitem chegar ao efeito procurado. No final do século XVIII, Lessing denuncia a assimilação aristotélica entre a poesia e a pintura em sua crítica do *ut pictura poesis*. A função catártica através da encenação do terror não lhe agrada. Prefere a piedade e considera que a tragédia deve sobretudo suscitar compaixão. Quanto a Goethe, pouco sensível ao efeito de purgação e de purificação da *catarse*, fala ele somente da volta ao equilíbrio. Em seu período antiquizante e clássico e no quadro de uma estética idealista, privilegia a harmonia que nasce da contemplação da beleza ideal própria da obra de arte bem sucedida. Sobretudo quando esta obra de arte pertence à poesia dramática.

Mais recentemente, Bertold Brecht (1898-1956) baseou sua teoria e sua prática teatral neste elo entre estética e política: "O que nos parece ter o maior interesse social é a finalidade que Aristóteles confere à tragédia: a *catarse*, a purgação do espectador do temor e da piedade através da

imitação de ações que suscitem o temor e a piedade. Essa purgação repousa sobre um ato psicológico muito particular: a identificação do espectador com os personagens imitados pelos comediantes".¹¹

Brecht critica com virulência a *catarse* e seus efeitos anestezizantes em relação à realidade pouco agradável do mundo atual. Mas é menos Aristóteles que ele denuncia do que a "dramaturgia aristotélica", a tradição do teatro clássico e "carunchado". Censura-o também por insistir na identificação entre o espectador e os personagens a fim de engendrar um prazer ilusório que desvia o público da realidade concreta. A esta demasiada proximidade que visa, em sua opinião, mistificar o espectador, ele opõe o *distanciamento*. Este último tem como efeito instaurar precisamente uma distância crítica. Ela permite que o público tome consciência dos interesses políticos e ideológicos da ação fictícia representada em cena. A grande dificuldade deste teatro didático e épico, que respousa numa concepção marxista da história e da sociedade, consiste evidentemente em conciliar, no interesse do espectador, didatismo e divertimento, pedagogia política e magia do espetáculo.

Aristóteles deixa em suspenso o problema da *catarse*, como aliás todos os seus intérpretes e comentadores. Podemos lamentar a perda do livro II da *Poética*; todavia não é certo que ele tivesse podido resolver definitivamente o problema. Devemos ou não mostrar um espetáculo representando ações e heróis de forte carga emocional? Produz ele um efeito benéfico ou nefasto no público? Nós ainda não o sabemos. Basta pensar nos debates atuais, quase insolúveis, sobre a legitimidade da representação da violência fic-

¹¹Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, 1, Paris, L'Arche, 1972, "Critique de la Poétique d'Aristote", p. 237 s.

tícia nas mídias modernas, cinema ou televisão. Efeito catártico ou incitação à imitação e passagem aos atos reais? O problema da catarse terá ainda um grande futuro.

O "modelo grego"

A atitude de Brecht, autor dramático do século XX, diante de Aristóteles e do aristotelismo, ilustra bastante bem a questão que nos colocamos acima: a da influência tenaz, milenar, da tradição antiga sobre as artes. Aristóteles não contribuiu, direta ou indiretamente, pelo menos tanto, senão mais do que Platão, para uma depreciação da atividade artística e do *status* do artista? Esta desvalorização não explicará em parte a emergência tardia, no século XVIII, da autonomia estética?

Procuramos responder.

É claro que Aristóteles revoga a proibição platônica que pesava sobre a imitação. Esta libertação da mimese é aliás mais rica de conseqüências do que se pensará durante séculos: a imitação da natureza – natureza do homem, natureza exterior – não é uma reprodução ou uma cópia servil. Como o mostra a catarse, imitar é mais do que imitar: há um elemento misterioso que é acrescentado na relação da arte com os espectadores. A poesia, em sentido largo, é filosófica. Os artistas obtêm literalmente direito de cidadania e não são mais vítimas do ostracismo platônico.

Porém, durante séculos, a imitação se transforma em um dogma coercitivo. Ela se torna mesmo um princípio acadêmico que impõe, até o século XIX, uma verdadeira ideologia da representação baseada no reconhecimento, sobretudo nas artes plásticas: somente valem as obras "figurativas", aquelas nas quais se reconhecem o objeto ou o sujeito representado de maneira "natural" ou "realista".

A poesia é filosófica, mas a arte em geral é antes de tudo uma técnica. Ela entra na categoria das atividades ditas "poiéticas", inferiores às atividades *teóricas*, como a filosofia, e às atividades *práticas*, como a política ou a moral. A filosofia tem como finalidade a visão ou a contemplação da verdade; a poiética e a moral fixam regras para a ação concreta e a direção dos indivíduos; a poiética designa a fabricação de um objeto e remete tanto à produção de uma obra de arte quanto à arte do sapateiro. Basta lembrar o exemplo do marceneiro, fabricante de camas, em Platão.

É curioso, aliás, observar desde a Antiguidade a distorção entre a reputação de que gozam, ainda em vida, certos artistas de renome e o desdém no qual se continua a manter o ofício de artista em geral. As coisas terão realmente mudado em nossos dias?

Em suma, Aristóteles, assim como seu mestre, instaura de forma duradoura o preconceito desfavorável em relação à atividade artística. Além disso, anuncia ele a temível distinção entre as artes mecânicas e as artes liberais, entre a prática artesanal e a arte considerada como uma atividade intelectual. Vimos como os pintores e os humanistas da Renascença militavam vigorosamente em favor de uma intelectualização e de uma cientificação de suas práticas artísticas associando-as ao saber matemático e filosófico.

É este mesmo privilégio concedido à inteligência, ao espírito, à alma, por oposição ao corpo, à matéria, que determina – podemos lembrá-lo – a classificação hierárquica das artes em Hegel. Mas, ao mesmo tempo, a filosofia hegeliana se desfaz, de um lado, do modelo grego, de outro lado, da tradição antiga tal como se perpetuou da Idade Média ao Romantismo. Segundo seus próprios termos, Hegel situa-se "na soleira da arte moderna", abrindo-se para um futuro incerto que sua própria filosofia, por demais tardia, não consegue esboçar.

Entre a morte de Hegel e as primeiras rupturas que transformam o mundo da arte, há somente uma geração. Vinte anos, durante os quais os "modernos", admirativos, mas resolutos, aprendem a renegar o mito grego, doravante por demais inacessível, entre as coisas do passado. Vinte anos, durante os quais a arte aprende a não permanecer indiferente diante das transformações do mundo, sobretudo quando elas tomam a forma de revoluções, começando pela revolução industrial.

Mas não basta reservar a arte e o pensamento antigos ao estudo arqueológico e filológico. A modernidade tenta liquidar cinco séculos de tradição aos quais, apesar de tudo, ela deve seu nascimento. Nada há de espantoso, neste caso, em constatar que a história do século XIX balbucie; uma história ainda prisioneira de sua nostalgia por uma passada idade de ouro e já levada pelo turbilhão da modernidade. As rupturas são vividas em primeiro lugar como um dilaceramento.

Dizíamos, acima, que Diderot, Schiller, Jean-Paul e Hegel – para retomar nossos exemplos, – traduziam em seus escritos, uma espantosa tomada de consciência dos interesses da arte e da estética de sua época. Pensam no contexto de um discurso autônomo sobre a arte e, ao mesmo tempo, estão em condições de perceber as relações que ligam a arte e a metafísica à religião, à sociedade e ao político. Deduzimos deste fato que a autonomia estética permitia pensar na heteronomia da arte.

Ao voltar à Grécia antiga, constatamos curiosamente que os filósofos gregos já manifestavam a mesma lucidez. É evidente que a arte está sob a dependência da metafísica, da ontologia e da filosofia, mas tais ligações longe estão de serem incompatíveis com uma interrogação muito concreta sobre o papel que a arte deve assumir no campo político e no interior da Cidade.

No final das contas, Aristóteles partilha a mesma desconfiança de Platão diante das obras de arte que desafiam os limites do razoável, da razão e tendem a se afastar da verdade. Daí seu interesse pela poesia épica de Homero, já velha de vários séculos e pela tragédia, já antiga, de Sófocles; daí também suas reservas diante das obras de sua época, raramente citadas.

A tradição não se apaixonou por este aspecto "engajado" da filosofia da arte dos antigos. Ela, o mais das vezes, ignorou esta implicação da arte na vida concreta dos indivíduos. Preferiu promover e legar à posteridade os aspectos mais lisonjeiros do mito grego: a "calma grandeza e a nobre simplicidade" da arte assim como a grande elevação espiritual das filosofias platônica e aristotélica, levemente afetadas por séculos de interpretações se não duvidosas, pelo menos sempre interesseiras.

Quem venceu, diante deste ideal mítico? Qual é o sentido destas rupturas provocadas pelo que chamamos a "modernidade"? Os fatores são numerosos, ligados às condições políticas, sociais e econômicas que convergem, na metade do século XIX, para a dissolução de um mundo antigo. Evocaremos ulteriormente, no próximo capítulo, a natureza das transformações no plano da arte e da reflexão estética; mostraremos igualmente as razões pelas quais estas rupturas merecem seus nomes, e veremos por que diferem por sua radicalidade, das mutações anteriores, tanto na Renascença quanto no século das Luzes.

Mas o termo modernidade longe está de ser simples e unívoco. Ele se define tanto pela recusa do passado, pela rejeição de uma tradição que continua a assediar os espíritos quanto por sua abertura em direção ao futuro. É esta ambivalência que atrai nossa atenção nas obras de Marx, de Nietzsche e de Freud.

II

ENTRE NOSTALGIA E MODERNIDADE

Não existem escritos teóricos em filosofia e em estética que não comportem, ainda hoje, uma referência explícita ou implícita a Marx, a Nietzsche ou a Freud. Este não é o único ponto comum entre o "teórico do capital e da luta de classes", o "profeta da morte de Deus" e o "pai da psicanálise", para usar os clichês habituais.

Os três se encontram entre os que poderíamos chamar os artesãos conceptuais da modernidade no século XX. Pensadores do século XIX, ligados a uma época ainda prisioneira do passado e da tradição, conferem eles um *conceito* aos verdadeiros sismos que já sacodem a velha Europa; é assim que eles dão um nome a revolução proletária, ao nihilismo, ao declínio do ocidente e ao inconsciente. Embora suas obras não sejam rigorosamente contemporâneas, eles marcam, os três, em intervalos próximos, o fim do humanismo herdado da Renascença e da razão clássica. E, o que é ainda mais importante, solapam, de forma irremediável, as certezas ligadas à concepção do homem como dono e possuidor da natureza.

A ciência triunfa, mas este triunfo é também o das cri-

ses políticas, econômicas, sociais e artísticas que a atividade científica divulga, imaginando poder resolvê-las ou pelo menos analisá-las.

A Renascença instalava literalmente uma perspectiva que tornava representáveis o homem, a natureza, o universo, até mesmo o próprio Deus, dentro de um espaço e um tempo contínuos e homogêneos, um espaço euclidiano. O século XIX é obrigado a crer no progresso dentro de um espaço-tempo descontínuo, heterogêneo, relativo, não euclidiano, sacudido pelas descobertas de Lobatchevski e de Riemann, precursores de Einstein. Não somente o mundo não é mais representável com as antigas fórmulas, mas não é certo que as revoluções e as guerras, as catástrofes anunciadas já na metade do século, o tornem ainda apresentável.

Todavia, se Marx, Nietzsche e Freud nos interessam aqui, não enquanto pregadores do futuro mal-estar da cultura ocidental, mas porque cada um conserva a seu modo uma certa nostalgia da Antigüidade.

Esta contradição encontra-se no âmago de suas concepções estéticas. Ela nos leva a perguntar por que estes promotores da modernidade em política, em metafísica ou em psicologia ignoraram ou recusaram a modernidade artística. Este paradoxo pesa consideravelmente sobre as interpretações e sobre as utilizações ulteriores de sua teoria.

Este mesmo paradoxo revela, de um modo geral, um outro fato importante: o da defasagem entre o aparecimento das obras de arte e a reflexão estética que tenta interpretá-las. Já observamos, em nosso prefácio, este atraso da estética em relação à criação. Ele verifica o diagnóstico formulado por Hegel a respeito da filosofia: na soleira da modernidade, numa época em que o artista não é mais obrigado a obedecer a normas preexistentes e em que ele é livre de escolher a forma e o conteúdo de suas realizações, a estética só pode vir depois. É de fato este o desafio ao

qual ela se expõe, desde então, permanentemente, acompanhado por uma outra exigência: a de não vir tarde demais.

Marx ou a infância da arte

Em 1857, Karl Marx (1818-1883) redige uma *Introdução à crítica da economia política*. Conscientiosamente, estabelece um plano comportando oito pontos importantes que não devem ser esquecidos num desenvolvimento ulterior. Anota, por exemplo, a idéia de que a guerra é sempre anterior à paz: que as relações econômicas, o maquinismo e o assalariado apareceram no exército e no estado de guerra mais cedo do que no resto da sociedade burguesa ou então que a história universal é uma noção recente, etc.

Há algo que ele considera particularmente importante neste projeto de economia política: recusar o idealismo, cessar de crer que a filosofia, o direito, a moral, a atividade intelectual descem milagrosamente desse céu estrelado que fascinava Immanuel Kant, e que eles se imprimem de maneira mágica na consciência dos homens. Para Marx, de fato, todas as nossas representações repousam sobre uma base econômica determinada pela produção e pelo comércio material dos homens. O mesmo acontece com a arte e a cultura: elas não são emanações de um poder supra-sensível ou de uma faculdade transcendente, ainda menos de uma vontade divina; são os produtos de uma sociedade organizada e estruturada pelos intercâmbios econômicos, ao mesmo título que a política, as leis, a religião, a metafísica e a ética.

Neste sentido, a atividade artística e as concepções estéticas de um povo não são mais autônomas, mas heterônomas. Elas dependem de parâmetros sobre os quais não têm nenhum poder. Estão incluídas na *ideologia*, isto é, nas representações forjadas por uma sociedade num dado mo-

mento de sua história, segundo o estágio de desenvolvimento material e econômico que tiver atingido. Marx e Engels, – muitas vezes co-autores – o dizem claramente: “[...] a moral, a religião, a metafísica e todo o resto da ideologia, assim como as formas de consciência que a elas correspondem, perdem logo qualquer aparência de autonomia”. O gênio que se concentra em alguns artistas de exceção não é, portanto, um dom da natureza nem o efeito de um furor divino, mas um produto da divisão social do trabalho.

Todavia, Marx e Engels não cessam de pedir cautela contra uma interpretação mecanicista e materialista de suas teorias. A economia somente age *em última instância* sobre a produção intelectual, isto é, ela abre caminho entre uma série de ações e de reações recíprocas entre a base econômica e a ideologia. Eles admitem, portanto, que se o “desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc., repousa no desenvolvimento econômico”, estes domínios “reagem todos igualmente uns sobre os outros assim como sobre a base econômica”.

Todavia, em princípio, a cada uma das sociedades correspondem formas artísticas particulares em relação com seu nível de desenvolvimento: as pirâmides no Egito antigo, a estatuária e a poesia épica na Grécia, as catedrais na Idade Média, etc. Uma arte que surge numa determinada época pode assim agradar aos contemporâneos e não satisfazer a seus sucessores. Não se trata apenas de um problema de gosto: as condições materiais de produção mudaram, trazendo uma modificação das formas de representação, das idéias, dos mitos, dos usos e costumes e também, justamente, do gosto.

Ora, Marx toma consciência de que a arte constitui uma espécie de exceção a esta concordância global entre o estágio econômico e social de uma sociedade e sua produção intelectual. Este é o assunto do sexto ponto de seu progra-

ma: “a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o da produção artística, por exemplo”. E todo seu esforço consiste em tentar resolver esta “incoerência” em apenas duas páginas. São algumas linhas surpreendentes por serem justamente repletas de espanto às vezes ingênuo e inesperado do teórico intransigente do *Capital*.

Em primeiro lugar, considera ele como um fato aceito que “certas épocas de floração artística absolutamente não têm relação com a evolução geral da sociedade nem, portanto, com o desenvolvimento de sua base material”. Repetindo claramente: os gregos produziram obras-primas, tragédias, epopéias, bustos, monumentos que o estágio de evolução de sua sociedade – inferior ao da sociedade moderna – não devia logicamente permitir. Se conseguiram fazê-lo é porque dispunham de uma mitologia, da natureza e das formas sociais, transfiguradas em arte pela imaginação dos artistas. Daí sua superioridade sobre a arte egípcia: “A mitologia egípcia nunca teria podido ser o solo, o seio materno que pudesse ter produzido a arte grega”. Mas é claro, em compensação, que a mitologia grega não poderia ser uma fonte de inspiração na época dos teares, das locomotivas e do telégrafo.

Curiosamente, Marx se exprime numa forma interrogativa e no tom de uma falsa evidência, como se pudesse, apesar de tudo, subsistir uma dúvida: “Aquiles poderá existir na época da pólvora e do chumbo? Ou, em resumo, a *Iliada* com a imprensa, com a máquina de imprimir? Os cantos, as lendas, as Musas não desaparecem obrigatoriamente diante da barra do impressor? E as condições necessárias para a poesia épica não se desvanecem?”¹

¹Karl Marx, *Introduction à la critique de l'économie politique*, Paris, Gallimard, 1965, Bibliothèque de la Pléiade, trad. M. Rubel et L. Evrard p.265 sq.

Essas perguntas, para dizer a verdade, não são muito coerentes. Algumas referem-se ao contexto social, econômico e material da criação, outras às obras, outra ao herói. Um Aquiles moderno carregando baioneta no fuzil em lugar de arco e flechas não é inconcebível numa narrativa de ficção. A redação da *Iliada* ou da *Odisséia* está muito mais ligada à poderosa imaginação de Homero do que ao processo técnico de impressão e de difusão. Em compensação, podemos admitir que os altos fornos da indústria siderúrgica são pouco próprios à expressão de uma sensibilidade épica ou lírica. E ainda assim!

Todavia, Marx, visivelmente embaraçado, elude as respostas e precisa seu pensamento: "Mas a dificuldade não reside em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. Eis a dificuldade: elas nos trazem ainda um gozo artístico e em certos sentidos servem de norma, são para nós um modelo inacessível".

Temos a impressão de estar lendo o capítulo de Hegel sobre a estatuária grega! A referência à estética hegeliana está de fato presente nas considerações de Marx mas com algumas nuances. Para Hegel, a arte grega, modelo inigualável, atingira realmente seu apogeu no século V a. C., mas a título de transição: equilíbrio momentâneo entre espírito e a matéria, ela é vítima de uma dissolução e cede o lugar à arte romântica. Ela é apenas um momento na história da realização do Espírito que leva à "morte" da arte em proveito da filosofia e da estética.

De um lado, Marx inicia uma "revolução" do sistema hegeliano: a evolução da arte não está ligada à realização do espírito; ela é determinada pelas condições materiais, sociais e econômicas. De outro lado, se ele não faz avançar a questão hegeliana do modelo grego, norma eterna e inacessível, ele tem o mérito de abordá-la sob o ângulo estético:

co: é forçoso constatar que esta arte é ainda fonte de prazer, de pasmo e de gozo. Por quê?

Trata-se de uma questão legítima, à qual desta vez ele responde, mas de maneira bem surpreendente. O encanto que encontramos na arte grega, nada mais é, diz ele, do que a ternura que nós, modernos, sentimos pela infância da humanidade, por essas crianças gregas nascidas num estado de imaturidade social que nunca mais conheceremos.

À questão, que é, todavia, crucial em estética, de como formas de arte podem sobreviver à história, Marx responde de uma forma bastante piegas, invocando uma nostalgia matizada de condescendência e de compaixão. "Crucial é exatamente a palavra, se lembrarmos alguns interditos de Platão sobre a utilização da mitologia sob a forma épica, do desejo de Aristóteles de restaurar a forma antiga da tragédia, das normas formais impostas pela tradição clássica, até o debate entre Goethe e Schiller sobre a poesia sentimental ou dramática.

Provavelmente, Marx tinha nas mãos as respostas às suas próprias perguntas. A admiração pela Grécia antiga é largamente um efeito da cultura e da educação. Como poderia ele ignorar e como poderia não ter aprendido a amar Homero, Sófocles, Praxíteles e Zêuxis, ele que defendeu sua tese do doutoramento sobre "A diferença da filosofia da natureza em Demócrito e Epicuro"? Portanto, ele mesmo é um puro produto de uma educação humanista e burguesa que responde aos critérios estéticos e culturais preciosamente salvaguardados e transmitidos pela tradição.

Marx espanta-se com o fato de formas antigas ligadas a sociedades arcaicas comoverem ainda as sociedades modernas. Como não vai além da estética hegeliana, julga surpreendente que formas e gêneros artísticos, a epopéia, a estatutária, etc. possam, contudo, continuar a expressar con-

teídos diferentes, visto que são produzidos por grupos sociais diversamente evoluídos.

Aqui, duas respostas são possíveis.

De um lado, a tragédia ou o poema épico tratam de temas eternos: luta do homem contra a natureza, vítima da fatalidade, submetido a seu destino, prisioneiro de suas paixões, angustiado pela morte ou exaltado pelo amor, – “temas” transistóricos que escapam em parte – felizmente! – às condições materiais da produção e às coerções econômicas.

De outro lado, o teórico da exploração do homem pelo homem teria podido fixar-se no que havia de comum entre a sociedade escravagista, a sociedade feudal e a sociedade capitalista: mesmo domínio de uma classe sobre uma outra, mesmo princípio da divisão do trabalho.

A perenidade das formas e dos conteúdos artísticos é uma questão estética interessante, nas não é surpreendente. Numa civilização de progresso, o que é muito mais surpreendente e inquietante é a perenidade do ditador, aliás do tirano, ou então a sobrevivência da sorte dos mineiros,* enterrados nas minas, versão mal retocada do escravo ateniense ou do servo da Idade Média.

Os escritos de Marx consagrados à teoria da arte ocupam um espaço mínimo em sua obra. Evidentemente, não se poderia censurá-lo por não ter tido oportunidade nem tempo de desenvolvê-los e de precisar seu pensamento, sobretudo diante das perturbações que afetam o mundo da arte em sua época. Ele morre em 1883, no mesmo ano que Édouard Manet. Quase vinte anos antes, este último provocara um escândalo com seu quadro *Olympia*. Um verdadeiro tumulto: uma jovem modelo nua, sem sombras, consi-

*N. de T. Em francês, “gueules noires”: curas pretas.

derada contrária ao bom gosto e à moral. Mas o que choca o público desorientado é menos a impudica serenidade do olhar de Olympia do que a audácia de uma técnica liberta das convenções habituais: não há mais tradição grega, romantismo italianizante ou oriental. Marx absolutamente não gostou dessas provocações.

A orientação que se deduz destes textos inacabados revela a flagrante contradição entre a modernidade e suas análises filosóficas e políticas e um classicismo alimentado de nostalgia por uma idade de ouro irremediavelmente perdida, situada nos arredores do mar Egeu. Ao erigir como “norma” o modelo grego, doravante inacessível, Marx expressa seu apego aos grandes princípios da estética tradicional, sobretudo à regra da imitação, atitude que não quer se comprometer com a aventura ainda indecisa da modernidade.

Marx teria declarado não ser marxista. Estaria pressentindo o que iria acontecer com sua filosofia política? Duvidamos de que tenha podido pelo menos entrever o inverossímil destino de uma teoria tragicamente transformada, de maneira muitas vezes abusiva, em prática revolucionária.

A estética de Marx – o único aspecto de sua obra que nos interessa aqui – cedeu rapidamente lugar a numerosas estéticas marxistas. Estas teorias alimentaram a maioria das grandes controvérsias artísticas do século XX que se interessam pelas relações entre a arte, a sociedade e a política. O debate está ainda longe de sua resolução. Veremos alguns de seus aspectos. Porém é preciso desde já saber que, assim como sua filosofia, a estética (fragmentária) de Marx teve de sofrer numerosas interpretações errôneas e caricaturais. Provavelmente porque, embora ela não carregue toda a responsabilidade, esta estética se presta a tais abusos. Não se decreta impunemente a perda da autonomia da arte, atividade desde então, compreendida na ideologia e irremedia-

velmente implicada na esfera produtiva da sociedade. O apego exclusivo ao "conteúdo" em detrimento da forma também não é totalmente inocente. Os doutrinários do realismo socialista, nos ex-países do Leste e seus homólogos ocidentais souberam extrair conseqüências particularmente desastrosas desta possível submissão da arte à política, ao Partido: conferiram-lhe como única finalidade a representação "fiel" do herói proletário e da revolução em marcha e com isto a desfiguraram em pura e simples propaganda.

A nostalgia pelas estátuas gregas, modelos inacessíveis, é compreensível. É legítimo partilhá-la ainda hoje. Este sentimento é mais inquietante quando se torna fascinação pela norma, quando engendra estas réplicas geladas de pedra ou de bronze, caricaturas alegóricas e funestas, caras a todos os regimes totalitários. Mas isto Marx não podia concebê-lo nem, sobretudo, prevê-lo.

Nietzsche e o espelho grego

A filosofia e a estética de Friedrich Nietzsche (1844-1900) ocupam um lugar excepcional no pensamento do século XX: a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco, a vontade de poder, o super-homem, o eterno retorno, a morte de Deus, o niilismo, tornaram-se quase lugares comuns do discurso filosófico.

É forçoso constatar que este status privilegiado nem sempre serviu aos interesses do filósofo. Pensamos, evidentemente, nas grosseiras e perigosas manipulações de sua obra pelo Terceiro Reich e nas interpretações aberrantes dos termos do super-homem e da vontade de poder que permitiram ao nazismo reivindicar indevidamente seus escritos.

Pouco após a publicação de *Assim falava Zarathustra* (1883), sua última grande obra, comunica a sua irmã Elisabeth

sua inquietação a respeito de um uso abusivo de suas teorias: "Tremo pensando em todos aqueles que, sem justificação, sem estarem preparados para minhas idéias, invocam minha autoridade!" Convencido de que era o último grande filósofo do século, Nietzsche, é verdade, não peca por excesso de modéstia. Reconheçamos, contudo, que mostra uma surpreendente lucidez. Não suficiente, contudo, para presenciar o papel nefasto que sua cara irmã – seu "fiel lama" – associada a seu anti-semita marido, Förster, desempenharão justamente nos cortes extremamente parciais de sua obra póstuma.

Os leitores de Albert Camus lembram com toda a certeza a homenagem que o escritor presta a Nietzsche em *L'homme révolté*. A conclusão é decisiva: "Na história da inteligência, com a exceção de Marx, a aventura de Nietzsche não tem equivalente; nunca teremos acabado de reparar a injustiça que lhe foi feita. Conhecemos, sem dúvida, filosofias que foram traduzidas e traídas ao longo da história. Porém, até Nietzsche e o nacional-socialismo não havia exemplos de que um pensamento inteiramente iluminado pela nobreza e os dilaceramentos de uma alma excepcional tenha sido ilustrada aos olhos do mundo por um desfile de mentiras e pela horrível pilha de cadáveres concentracionários". Assim são ditas as coisas uma vez por todas!

Mas excetuando as sinistras caricaturas, pensamos também nas múltiplas análises e comentários que, ao se justaporem, encobrem o texto nietzscheano ao ponto de torná-lo irreconhecível. Entre estas interpretações, a mais deplorável e infelizmente a mais freqüente é aquela que se apóia nas numerosas contradições do pensamento de Nietzsche, distribuídas em diferentes períodos de sua vida. É fácil então dizer que a coerência de sua filosofia desaba sob o peso de contradições insolúveis.

Algumas dessas contradições parecem, de fato, indu-

bitáveis: discípulo de Schopenhauer, de quem toma os temas do pessimismo e da vontade-de-viver, rompe ele com seu "educador" e adere momentaneamente às teses positivistas e cientistas de sua época. A princípio admirador fervoroso de Wagner, rejeita em seguida com virulência a música do mestre de Bayreuth e se entusiasma pela *Carmen* de Bizet. Violentamente antimístico, anticristão, antimetafísico e imoralista, parece reatar, em seu *Zarathustra*, com conceitos cosmológicos matizados de irracionalismo e de misticismo.

Em lugar de nos determos – mais uma vez – nestas contradições, preferimos ver em Nietzsche uma reflexão que se procura, em busca de sua própria coerência, num final do século XIX desprovido de qualquer coesão e rico em paradoxos. Nietzsche faz parte desses pensadores que, como Freud, dizem, se contradizem e além disso dizem que se contradizem. É esta, sem dúvida, sua única maneira de dominar docilmente, com o pensamento, uma realidade rebelde e caótica.

Antes de ser um pensador contraditório, Nietzsche aparece, portanto, e sobretudo, como um pensador da contradição e como um dos primeiros psicanalistas das tensões e das pulsões que agitam em segredo uma sociedade ocidental ao mesmo tempo otimista e inquieta, entusiasmada pela idéia de progresso e, contudo, angustiada com o futuro. Um analista sem complacência em relação à modernidade, para quem a concepção dos gregos, tal qual os imagina, determina o ponto de vista que lhe permite criticar o mundo contemporâneo. *Ecce homo* (1886), o último livro escrito em seu período de plena consciência é, confessadamente, uma "crítica da modernidade", das ciências modernas, das artes modernas, sem excluir a política moderna". A Grécia antiga constitui, a partir de então, uma espécie de espelho, um horizonte retrospectivo que permite contemplar a imagem invertida do que se tornou o mundo ocidental.

Trata-se, portanto, para Nietzsche, de inverter a ótica histórica: não cabe a nós interpretar os gregos. Temos de ver neles, pelo contrário, os intérpretes dos tempos. Penetremos sob o véu opaco tecido pela tradição e escutemos então o que tem ele a nos dizer.²

Mas de que Grécia se trata? Certamente não da que nos foi transmitida pelos notáveis helenistas e arqueólogos do século XVIII, os Winckelmann e outros historiadores neoclássicos que apenas farejam nos gregos "belas almas", "ponderações douradas". Somente a "tolice alemã" pode contentar-se em descobrir nos gregos "a calma na grandeza, o sentimento ideal".

Vemos que Nietzsche não tem palavras suficientemente duras para denunciar a "fatuidade dos educadores clássicos que declaram estar na *posse dos antigos*" e legam seu saber com a única finalidade de transformar os herdeiros em "pobres velhos ratos de bibliotecas, corajosos e loucos". Porém, o que mais o irrita é o balanço desastroso dessa educação milenar: em lugar de aprender a vida, nós nos "gastamos" com a educação clássica. Em lugar de provocar nosso assombro diante do poder de trabalho e da força de vida dos gregos que os impeliram ao saber científico, com um golpe desferiram-nos a ciência sem estimular nosso desejo de aceder ao conhecimento.

Nietzsche põe o dedo numa ferida pedagógica bem conhecida pelos professores e alunos do século XX: o

²O tema do espelho encontra-se no próprio Nietzsche: "Quando falamos dos gregos, falamos também involuntariamente de hoje e de ontem: sua história, universalmente conhecida é um espelho claro que reflete sempre algo mais do que se encontra no próprio espelho. Servimo-nos da liberdade que temos de falar deles para poder nos calar sobre outros assuntos – a fim de permitir-lhes murmurar alguma coisa ao ouvido do leitor meditativo. É assim que os gregos facilitam ao homem moderno a comunicação de coisas difíceis de dizer, mas dignas de reflexão" (*Opiniões e sentenças misturadas*, aforismo 218).

irreparável foi cometido, diz ele, "quando nos impuseram, pela força, a matemática, em lugar de levar-nos, em primeiro lugar, ao desespero da ignorância e de reduzir nossa pequena vida cotidiana, nossos movimentos e tudo o que acontece da manhã à noite na oficina, no céu e na natureza, a milhares de problemas, problemas torturantes, humilhantes, irritantes, – para mostrar então ao nosso desejo que temos, antes de mais nada, *necessidade* de um saber matemático e mecânico, e ensinar-nos em seguida o primeiro *arrebatamento* científico causado pela lógica absoluta deste saber!"

Estranho paradoxo que deseja que seja deturpada a palavra de Sócrates: em lugar de ensinar-nos que saber é exatamente saber que nada sabemos, fizeram-nos acreditar que saber era ingurgitar à força tudo o que os outros haviam descoberto e aprendido antes de nós. Ora: "Teremos aprendido alguma coisa do que justamente os gregos ensinavam à sua juventude? Teremos aprendido a falar como eles, a escrever como eles? Teremos nos exercitado, sem trégua, na esgrima da conversação, na dialética? Teremos aprendido a nos movimentar com beleza e altivez, como eles, a nos distinguirmos na luta, nos jogos, nos pugilatos, como eles? Teremos aprendido alguma coisa do ascetismo prático de todos os filósofos gregos?"³

Em suma, para Nietzsche nossa educação é um logro, não somente no plano individual, mas no plano da cultura histórica. O irreparável é este déficit de vida em benefício do adiestramento secular, tendo em vista a produção do homem domesticado, "animal gregário, ser dócil, doentio, medíocre, o europeu de hoje". O homem, este "aborto sublime", está assim pronto a reunir-se à multidão indiferenciada

³F. Nietzsche, *Aurora*, aforismo 195.

dos indivíduos submetidos à moral, à religião, às mistificações ideológicas, submetidos a estas tutelas que são o Estado, a Igreja, ou então a estes poderes espirituais que são a Ciência e a Moral.

Para Nietzsche, o início deste processo remonta a Sócrates e a Platão, a uma época em que o desenvolvimento do espírito e da cultura já era sentido como uma ameaça para o Estado. O milagre grego não é devido a Péricles, este "grande engano otimista", que prega a união entre a Cidade e a cultura; ele provém, sobretudo, do fato de a cultura ter conseguido sobreviver aos censores da Cidade. Em *Humano, demasiadamente humano*, ele não é suave para com o autor de *A República*: "A Cidade grega era, com qualquer potência política organizada, exclusiva e recessa diante do crescimento da cultura; seu profundo instinto de violência quase só mostrava diante dela embaraço e entraves. Ela não queria admitir na cultura nem história nem progresso: a disciplina estabelecida na Constituição devia constrear todas as gerações e mantê-las em um nível único. Assim com Platão o desejava ainda para seu Estado ideal. Era, portanto, *apesar* da *polis* que a cultura se desenvolvia".⁴ Ela se desenvolveu, mas o mal já estava feito. Ela trazia em si os germes da decadência.

Portanto, se esta Grécia pós-socrática não pode mais servir como referência para os modernos, qual é a que pode "murmurar alguma coisa ao ouvido do leitor meditativo?"

É a esta questão que a paixão de um jovem filósofo de vinte e oito anos tenta responder já em sua primeira obra, que provoca escândalo, *O nascimento da tragédia* (1872). Paixão que, durante toda a sua vida, se transforma em obsessão obsessiva em querer resolver o enigma por excelên-

⁴F. Nietzsche, *Humano, demasiadamente humano*, aforismo 474.

cia. Este enigma, Nietzsche o formula na época de *Ecce Homo*, precisamente no "Ensaio de autocrítica" colocado em posfácio à reedição, em 1886, de *O nascimento da tragédia*: "Ainda hoje, há tudo a descobrir e a exumar neste ponto. É preciso, sobretudo, dar-se conta de que há aqui um problema e que os gregos permanecerão incompreensíveis, inimagináveis para nós enquanto não tivermos respondido a esta pergunta: o que é o espírito dionisiaco?".

Dioniso, filho de Zeus e de Sêmele, deus da vinha e do vinho, é uma das figuras-chaves da obra de Nietzsche, até mesmo de toda a sua filosofia. Todavia, não se pode compreender o papel e o significado que ele lhe atribui sem associá-lo à sua figura ao mesmo tempo antagonista e complementar: Apolo, filho de Zeus e Leto, deus da luz e das artes. Mais além desses protagonistas de *O nascimento da tragédia*, dois outros personagens desempenham, nos bastidores, um papel essencial: Schopenhauer e Wagner.

Bastidores, é verdade, abertos a todos: a dedicatória da obra é uma homenagem vibrante ao compositor dos *Mestres cantores*, e Nietzsche compraz-se em dizer que aprende muito com a vizinhança de Wagner, pois se trata de um "curso prático de filosofia schopenhaueriana". Sejam quais tenham sido os desacordes posteriores, ele sempre reconheceu a dupla influência do filósofo e do músico sobre sua própria obra.

A influência de Schopenhauer

Dois temas, desenvolvidos por Arthur Schopenhauer (1788-1860) em sua obra *O mundo como vontade e como representação*, chamam a atenção de Nietzsche: exatamente a vontade e o pessimismo. A vontade não é, para Schopenhauer, uma noção psicológica ou moral, mas uma ca-

tegoria metafísica e ontológica: ela é a essência das coisas. Ela ocupa o lugar do número ou da coisa em si na filosofia de Kant. Ela é, pois, universal, eterna, imutável e livre. Schopenhauer vai, aliás, até ao ponto de supor que cada vez que usava a expressão "coisa em si", Kant imaginava sobretudo uma espécie de vontade livre.

Esta vontade aplica-se a "todos os fenômenos do mundo"; ela é a "realidade última e o núcleo do real". A grande diferença em relação a Kant é que a vontade se exprime no mundo e no homem pela vontade de viver, pelo desejo e especialmente pela sexualidade. Portanto, posso conhecê-la, enquanto em Kant nada posso saber da coisa em si. Para ele, o mundo dos fenômenos é o que me "represento", é minha "representação", e ao mesmo tempo é a aparência na qual a vontade se reflete.

Percebem-se sem dificuldade as conseqüências desta posição. Em primeiro lugar, ela é anticartesiana, visto que a vontade toma o lugar da razão como princípio de todas as coisas conhecíveis. Ela é anti-hegeliana visto que o Espírito é substituído, em todas as suas manifestações, pela vontade.

Uma tal afirmação da vontade de viver – manifestação da vontade em todas as coisas – deveria desembocar num otimismo. Ora, isso não é verdade. Paradoxalmente, Schopenhauer chega à conclusão contrária: o homem conhece a vontade, mas a vontade nada conhece. Ela é livre, evidentemente, mas cega. Schopenhauer diz com muita clareza: "A vontade, que constitui nosso ser em si, é de natureza simples; ela não faz outra coisa a não ser querer, e não conhece."

Resultado: o homem leva uma vida sem fim, sem finalidade, desprovida de qualquer significação. Nossos desejos, nossas paixões, nossas emoções só têm sentido após a morte. Eles, de algum modo, sobrevivem a nós, manifesta-

ções de uma vontade que perdura imperturbavelmente, independentemente de nossas pobres existências. Excetuando esta absurda vontade de viver, que necessidade temos de "viver" sem razão? Um abismo de sofrimento espreita o homem, que um dia irá morrer. Mesmo o amor perde seu sentido: simples ato gerador que só leva a entregar à infelicidade e à miséria da existência um ser que não pediu para nascer. Até mesmo o suicídio é contraditório, visto que prova, negativamente, a força da vontade de viver.

É esta a origem do famoso "pessimismo" de Schopenhauer, sendo ele mesmo de humor rabujento e sujeito a crises periódicas de melancolia, pelo menos antes do sucesso e da fama que vieram, no final da vida, reconciliá-lo com seus contemporâneos e consigo mesmo.

A filosofia da arte ou antes, "metafísica do belo", de Schopenhauer, se deduzem dessas considerações bastante desiludidas sobre a existência. Anticartesiano, anti-hegeliano, hostil ao cristianismo, rebelde às noções de progresso, de humanidade, de história, misantropo e iconoclasta, Schopenhauer é platônico. Crê na teoria das Idéias exposta pelo autor do *Banquete*: visto que a vida é um abismo de infelicidades e de sofrimentos, a contemplação das Idéias, graças à arte, não poderia ser um remédio e uma consolação para os males da existência? Consolação provisória, é claro, mas suficiente para trazer-nos um gozo muitíssimo superior ao simples prazer estético; um gozo que supera tormentos e desejos e nos reconcilia, durante algum tempo, com a essência do mundo, com a vontade. De todas as artes, somente a música permite alcançar este estado contemplativo absoluto, pois ela é a mais imaterial e a menos ligada ao mundo sensível. Em outras palavras, ela é a mais próxima do mundo das Idéias. Em compensação, as outras artes, arquitetura, escultura, pintura, tragédia, simples cópias, permanecem ligadas à reprodução da realidade.

Schopenhauer consegue assim conceber a tripla identidade do mundo, da vontade e da música: o mundo é uma música encarnada e, ao mesmo tempo, uma encarnação da vontade. São estes temas que seduzem Richard Wagner e, durante um certo tempo, Nietzsche.

O papel de Richard Wagner

Quando Richard Wagner compõe o *Anel dos Nibelungen*, é em Schopenhauer que pensa e é a ele que dedica uma parte do libreto da ópera. O tema da consolação, da resignação, da ascese que coage os desejos, do caráter invivível da vontade de viver corresponde à sua própria estética da tragédia.

Quando se encontra pela primeira vez com Wagner, em 1868, Nietzsche já é wagneriano. Excelente pianista, decifra a partitura de *Tristão*, executa diante dos amigos trechos dos *Mestres cantores*, afeiçoa-se ao compositor, este "homem fabuloso" e vê nele "a mais viva ilustração do que Schopenhauer chama gênio".

O nascimento da tragédia é o testemunho desse encontro intelectual, filosófico e artístico entre Schopenhauer, Wagner e Nietzsche ao redor do significado estético e político da música. Pois a dimensão política intervém frequentemente nas conversas entre Wagner e Nietzsche. Ela aparece na dedicatória da primeira edição da obra: "Enganar-nos-íamos [...] se vissemos neste empreendimento um divertimento de esteta no momento em que a emoção patriótica dominava a nação, um jogo gratuito no momento em que triunfava o heroísmo".⁵

⁵F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*. A "Dedicatória a Richard Wagner" traz a data do final do ano de 1871.

Nietzsche faz alusão a um "autêntico e grave problema alemão" que ele não precisa, mas que sabemos, por outra fonte, tratar-se da situação política, moral e cultural da Alemanha logo após sua vitória sobre a França. A questão que ele colocará incansavelmente é a de saber se a vitória das armas significa, por isso, uma vitória da cultura. Na Alemanha bismarckiana, pangermanista e tentada pelo anti-semitismo, Nietzsche emite as maiores dúvidas. Em 1886, em *Ecce Homo*, verdadeira obra de introspecção filosófica, inquieta-se com aquela nação alemã preocupada com honradez que "engole do mesmo modo a fê como o anti-semitismo, a vontade de poder (do "Império") como o evangelho dos humildes, sem ter a menor perturbação digestiva". É com "brutalidade" que lança aos alemães algumas "duras verdades" sobre seus conceitos de história: "Há uma maneira de descrever a história em conformidade com a Alemanha e o Império; e há, temo, uma maneira anti-semita de escrever a história".⁶

O elo com a estética? Mas, justamente, ele se encontra em Wagner. Na época de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche crê no poder regenerador da música wagneriana. Ele, que sofre com a fatalidade da música, com sua decadência, pensa que a *Tetralogia* permitirá ouvir novamente a "flauta de Dioniso". No drama wagneriano, sopra o espírito trágico dos gregos anterior à sua própria decadência. Pelo menos, ele o espera. Esperança logo desenganada já nas primeiras representações da *Tetralogia* no *Festspielhaus* de Bayreuth. Os espectadores não são gregos ressuscitados que aplaudem as grandes missas wagnerianas, mas sim bons alemães que ainda não souberam "superar" sua vitória sobre a França: "O momento em que eu começava a rir secretamente

de Richard Wagner foi aquele em que ele se preparava para desempenhar seu último papel diante daqueles bons alemães, apresentando-se como um fazedor de milagres, como um salvador, como um profeta e mesmo como um filósofo". Nada naquele teatralismo preparado para seduzir as multidões entusiastas poderia aparentar-se à saúde das festas dionisíacas.

Mas piores do que Wagner são os wagnerianos, hóspedes da "wagneria", onde se vêem, lado a lado, todas as "deformidades", incluindo, acrescenta Nietzsche, o anti-semita. O anti-semita, Bernhard Förster, não é outro senão seu futuro cunhado!

É impossível citar aqui todas as queixas de Nietzsche a respeito de Wagner. Todas parecem trazer uma extrema ambigüidade, como se ele tivesse procurado exorcizar sua fascinação e seu "amor" indefectível pela música do mestre. "Gostei de Wagner" declara em 1886 exatamente no momento em que decide não mais ouvir sua música. Duas coisas pelo menos são atestadas: sua execração pelo "cretinismo" de Bayreuth na Alemanha da época é a sua certeza de que Wagner faz parte da raça dos deuses cujo sopro passou depressa demais.

Querer opor o wagnerismo da "Dedicatória a Wagner" em 1871 ao antiwagnerismo do pós-fúcio de 1886, na esperança de encontrar mais uma contradição é coisa vã: *O nascimento da tragédia* e o *Zarathustra*, confessa o autor, estarão sempre entre os "pontos culminantes, decisivos", de seu "pensamento" e de sua "poesia".

⁶F. Nietzsche, *Ecce Homo*. O caso Wagner. "Um problema musical". 2.

Tragédia e niilismo

Se a publicação de *O nascimento da tragédia* encanta os músicos e os musicólogos sensíveis à música wagneriana, ela provoca a consternação e a cólera dos filólogos e dos helenistas da Universidade alemã. Que um jovem professor da universidade de Bâle, sem doutoramento, possa consagrar um trabalho científico à Grécia antiga é uma audácia. Que centralize seu estudo sobre a tragédia *no espírito da música* já é mais suspeito. Que use o subtítulo "helenismo e pessimismo" é uma provocação. Mas o cúmulo é atingido quando considera Sócrates e Platão como os responsáveis ancestrais da decadência do pensamento ocidental.

O que choca, sobretudo, é a reabilitação do Deus Dioniso, aparentado à embriaguês musical. Figura do sublime, talvez, da vontade de viver, certamente: o deus renasce periodicamente à vida. Ele é sua afirmação. Dioniso é o homem-bode, o sátiro, cujo culto é celebrado por cantos litúrgicos, os ditirambos, por ocasião das faltas que lhe são consagradas, as dionisíacas. Estas festas são mal conhecidas, mas podemos imaginá-las desenfreadas, entregues à frenesia sexual e às licenças orgíacas que "submergem toda instituição familiar e suas regras veneráveis". O "encanto" de Dioniso tem assim a virtude de reconciliar o homem e uma natureza que cessa de ser hostil e distribui seus dons, leite e mel, em abundância. Graças a ele, o homem não é mais artista, diz Nietzsche, ele se torna obra de arte.

A hipótese de Nietzsche é a seguinte: durante séculos, os gregos foram preservados dessas febres voluptuosas e cruéis, vindas da Ásia, graças à Apolo, deus luminoso, símbolo da bela aparência, das formas ideais, do sonho plástico. Porém, chegou um momento em que eles cedem à atração destas festas desenfreadas, exaltadas e entusiastas; nas-

ce daí o ditirambo. Apolo teve de "compor" com Dioniso, e sua música melodiosa foi obrigada a harmonizar-se com os ritmos e os sons não habituais, assustadores e selvagens de Dioniso. A alma helênica, trágica por excelência, resulta desta aliança entre o espírito dionisíaco e o espírito apolíneo: equilíbrio entre a medida e o descomedimento celebrado pelas primeiras tragédias antigas, antes da epopéia homérica e, portanto, anterior a Sócrates.

Colocado sob o patrocínio de Schopenhauer, *O nascimento da tragédia* anuncia, contudo, a ruptura com a afirmação do pessimismo radical do filósofo: para Schopenhauer, o pessimismo constituía uma solução para a vontade de viver. Ora, segundo Nietzsche, se a tragédia é por essência pessimista – ela põe em cena homens vítimas da fatalidade – ela é também, por suas origens, afirmação da vida exuberante da vontade de viver.

A provocação iconoclasta de Nietzsche começa realmente com sua interpretação de Sócrates. Sócrates encarna o tipo do homem moderno, o filósofo teórico, dialético, antimístico, moralizador e virtuoso. Mas sobretudo, Sócrates é otimista: ele crê no poder da ciência, no progresso. Seu aparecimento na cena helênica coincide com a decadência da tragédia, despojada pouco a pouco do espírito da música: "sob o chicote de seus silogismos, a dialética expulsa a música da tragédia". A tragédia "pessimista" nasceu do coro antigo, dionisíaco. Ele está ainda presente em Êsquilo, muito menos em Sófocles. Em Eurípedes ele desaparece em proveito do discurso, da narrativa, da linguagem, do raciocínio. É o fim da embriaguês dionisíaca. "Sócrates, o herói dialético, aparenta-se ao herói de Eurípedes que deve justificar suas ações à força de argumentos e de contra-argumentos e que, com isso, corre freqüentemente o risco de não obter nossa compaixão trágica. Pois, quem irá contestar que a dialética comporta um elemento *otimista*, que celebra

seu triunfo em cada raciocínio e que somente pode respirar na fria luz da consciência?"

Assim, Sócrates e Platão inauguram, segundo Nietzsche, o longo processo da decadência: o da separação entre a arte e a vida, entre a aparência e a realidade submetida à decodagem pragmática da ciência. O remédio? A emergência de um "Sócrates músico". Este sonho acompanha Nietzsche até o final de sua vida. Na época de *O nascimento* este sonho encarna-se ainda sob os traços de Richard Wagner. Vimos como acabou. Mas ele mostra, todavia, que Sócrates, assim como Wagner, permanece para ele uma figura enigmática, objeto de sentimentos ambivalentes presos entre o amor e o ódio.

Sócrates e Platão são apenas a primeira etapa nesta desmontagem sistemática do pensamento ocidental; esta etapa é em breve substituída pelo cristianismo. Nietzsche não visa à pessoa do Crucificado ao qual chegará ao ponto de se identificar, assim como oporá (ou confundirá), em sua loucura, Dioniso e o Cristo; talvez ele mesmo seja ambos! O que ele visa através do cristianismo é antes de tudo a moral e o sistema de valores hostis à vida.⁷ Nietzsche exproba nesta religião sua "reprovação das paixões, o medo da beleza e da sensualidade, um além-celeste inventado para melhor caluniar a existência terrestre". Mas, sobretudo, censura-a por ser, se é sincera para consigo mesma, "profundamente inimiga da arte".

O nascimento da tragédia coloca os futuros marcos da

⁷Em *O crepúsculo dos deuses*, Nietzsche tem o cuidado de distinguir a prática da fé por parte de Jesus e a interpretação dos Evangelhos: "O Salvador [...] não resiste, não defende seu direito, não dá um passo para afastar de si a coisa extrema, mais ainda, ele a provoca. E ele reza, sofre e ama com aqueles que lhe fazem mal. Não se defender, não encolerizar-se, não responsabilizar. Mas também não resistir ao mal. Com sua morte, Jesus não podia nada mais desejar, em si, do que dar a prova mais brilhante de sua doutrina".

filosofia e da estética nietzscheanas, sem que possamos deduzir, evidentemente, sua orientação definitiva. Mas todos os temas essenciais nele já se encontram em germe: quer se trate da morte de Deus, anunciada em *Assim falava Zaratustra*, da negação dos "arrière-mondes" – isto é, de qualquer transcendência –, da recusa de toda moral, da vontade de poder – exacerbação da vontade de viver – do eterno retorno e da afirmação da arte como jogo que o mundo joga consigo mesmo.

Estes germes são germes de ruptura: com as noções de bem e de mal, com a religião, com a metafísica, mas também com o espírito democrático representado pelo marxismo.

O que fascina em Nietzsche, com mais de um século de intervalo, é a semelhança entre os pontos de ancoragem de seu nihilismo e o desencantamento da época contemporânea: mesma desconfiança em relação às ideologias constituídas em doutrinas; mesma recusa de suas pretensões escatológicas, isto é, de sua vontade de definir os fins últimos do homem. E esta rejeição engloba a religião cristã, tanto o socialismo quanto o conceito liberal europeu colocado no eixo do progresso científico e da rentabilidade econômica.

Nietzsche, precursor do famoso "fim das ideologias"? Por que não? O tema do "eterno retorno" assinala também o fim do devir, do porvir: a história não precisa mais ser completada visto que a roda gira sobre si mesma.

Para dizê-lo brevemente: Nietzsche tinha nas mãos todos os elementos teóricos, filosóficos e estéticos para pensar as rupturas da modernidade artística. A música dionisíaca significa a irrupção da dissonância na consonância harmônica da flauta de Apolo. Sem dúvida, esta ruptura harmônica, tonal, desempenha um papel na fascinação que ele sente ao escutar *Tristão e Isolda*. Em Wagner, ele pressente um momento capital na história da música ocidental: o de sua emancipação em relação às convenções que regem as re-

gras tonais tradicionais. Este mesmo pressentimento torna-se, aliás, uma certeza em Richard Strauss, Gustav Malher e Claude Debussy que, todos, não se enganarão quanto à importância da música wagneriana, nem quanto à profundidade das análises de Nietzsche.

Dioniso, o deus da dissonância dominada, é também o deus das forças obscuras, subterrâneas, que destrói o equilíbrio, a simetria e a aparência sabiamente ordenada das formas. Este deus, que volta repentinamente para perturbar o olhar sereno dos europeus, sobretudo dos alemães sobre a Grécia antiga, significa também, em linguagem freudiana, a emergência das pulsões eróticas recalçadas pela civilização ocidental. O próprio Nietzsche não fala do instinto de vida reprimido pelo instinto de morte das sociedades modernas?

Que seria uma transposição do tema dionisíaco nas artes plásticas na época das primeiras revoluções formais? Esta não é uma pergunta para Nietzsche.

Nietzsche não gostava de pintura. Dizia-se "pouco sensível ao plástico" ao ponto de ser "tomado de uma repugnância súbita e invencível pela Itália"; acrescenta: "sobretudo pelos quadros!"; e se vai a Florença é unicamente para ver a cidade e de forma alguma por amor de "não sei que pinturas!".

Quando faz referência ao pintor da *Gioconda* o faz para celebrar Richard Wagner: um único compasso de *Tristão* basta para dissipar todos os enigmas de Leonardo da Vinci. Vinte anos mais tarde esta não será a opinião de Freud.

Sua única emoção pictórica lhe vem de Claude Gellée, chamado Le Lorrain (1600-1682). Diante do mestre da paisagem e da luz ele cai em soluços. Mas esses quadros, é verdade, apenas lhe revelam "toda a arte bucólica dos antigos". Mesmo sendo moderno, crítico, iconoclasta, numa palavra, *dionisíaco*, não se escapa tão facilmente ao encanto

da "bela aparência" apolínea nem da serena grandeza do deus de Delfos.

O eterno retorno marca, já o dissemos, o fim da história. Ele significa também, para Nietzsche, o fim da história da arte: a única arte susceptível de "voltar" deveria reatar com o espírito trágico dos gregos!

Esta arte de fato voltou à terra alemã, mas não mais sob a forma trágica dos pré-socráticos. Ela tomou os traços grosseiros de um pretenso neoclassicismo, e uma outra tragédia não ilusória, mas bem real, foi encenada. Os pseudo-Fídias do Terceiro Reich, como Arno Brecker, abriram seu funesto prólogo, dispondo na cena estátuas belicosas, desprovidas de qualquer serenidade e vestidas para a guerra: sinistras réplicas dos fantasmas nazistas, encarnados no mito do grande ariano louro. Disso, diferentemente de Marx, Nietzsche tivera o pressentimento. Seu mérito foi o de ter-se inquietado.

O classicismo de Freud

É digno de nota que as duas grandes ideologias totalitárias do século XX, o nazismo e o stalinismo, tenham invocado – de maneira errônea – respectivamente Nietzsche e Marx. Em compensação, ninguém até hoje tentou inspirar-se no modelo psicanalítico freudiano para realizar concretamente uma sociedade e um Estado. Sem dúvida, porque esta sociedade já existe. Porque esta sociedade é a nossa, constantemente invadida por desassossego, atravessada por crises egocêntricas, assaltada por pulsões de morte e suas tendências autodestrutivas, ávida de apropriação, submetida por cupidez ao princípio de realidade e hipocritamente receosa diante do princípio de prazer.

Os hieróglifos, Roma, Pompéia, a Grécia, sobretudo,

não foram para Freud refúgios para os tempos presentes, uma maneira arqueológica de descer ao âmago da alma humana a fim de decifrar seu enigma?

Provavelmente. Porém, esta volta para a história pode também ter um outro significado que faz surgir uma preocupação comum ao mesmo tempo a Marx, a Nietzsche e a Freud. Os três tentam compreender o papel e o significado das forças subterrâneas, inconscientes, que regem ao mesmo tempo a atividade dos homens e o devir da humanidade. Partem eles, de algum modo, do princípio de que o mundo não é mais transparente. Seria melhor dizer: tomam consciência da transparência ilusória de um mundo que se julgava límpido. É por esta razão que procuram identificar o mecanismo escondido que explique sua evolução. Para Marx, este mecanismo é econômico; para Nietzsche ele é religioso, moral e cultural. Para Freud, ele é psicológico e repousa no inconsciente. Em todos os casos, trata-se realmente de fazer surgir, na consciência forças obscuras, artificialmente dissimuladas ou recalçadas.

Ora, se a maioria das atividades humanas, intelectuais ou materiais, respondem a motivações e a finalidades evidentes como a procura da felicidade ou do conforto material, há pelo menos uma que permanece um enigma, isto é, a criação artística. E é para tentar resolver, pelo menos parcialmente, este enigma que Freud, médico, de formação científica, especializado em neuropatologia, consente em interessar-se, como "profano", pelo domínio da arte.

Freud reconhece de fato, que não é entendido nesta matéria.⁸ Nietzsche dizia que nada entendia de pintura, Freud

⁸A primeira frase de seu estudo sobre o *Moisés* de Michelangelo diz o seguinte: "Quero precisar, primeiramente, que em matéria de arte não sou um entendido, mas um profano". Sigmund Freud, "Le Moïse de Michel-Ange" em *L'inquietante étranger*, Paris, Gallimard, 1985, p.87.

confessa nada saber de música, não ter nela nenhum prazer. Terá chegado ao ponto, como o teria confidenciado, de detestá-la? Estranho paradoxo, em todo caso, na pátria de Mozart e numa cidade como Viena, capital das revoluções musicais!

A estética em geral inspira-lhe a maior desconfiança. Esta ciência da arte e da beleza é capaz de grandes discursos para elogiar os méritos de uma obra, mas nenhum esteta conta a mesma coisa que seu vizinho e "diz o que poderia resolver o enigma para o simples admirador".⁹ Em compensação, a arte exerce sobre ele um "efeito poderoso" e sobretudo, por ordem decrescente de interesse, a literatura, a escultura e a pintura.

O enigma ao qual faz alusão e que decide decifrar é duplo. Ele concerne, de um lado, à gênese da obra num artista, à razão, podemos dizer, da criação: que intenções profundas, que motivações impelem certos indivíduos e não outros a dar forma à sua imaginação, a seus afetos, a seu desejo?

Mas este enigma diz respeito também à relação entre a obra de arte e aquele que, diante dela, sente uma emoção particular, positiva ou negativa, atração ou repulsão. Esta relação não pode ser puramente intelectual. O choque estético que às vezes "agarra poderosamente" deve ter como origem o fato de eu reconhecer uma semelhança, um parentesco, entre as emoções e as intenções expressas pelo artista e as minhas próprias. Freud supõe assim que a própria obra de arte se presta à análise, para além do efeito que produz: atração, fascínio, ambíguo ou não. De fato, para ele, estas impressões ou estes sentimentos são sempre ambíguos. Naturalmente, ninguém é obrigado a uma tal análise.

⁹Ibid, p.88.

se e é muito compreensível que alguém se atenha à dependência imediata do que é ditado espontaneamente pelo julgamento de gosto. Mas posso também, como diz Freud, tentar adivinhar a intenção do artista, ser tentado a encontrar o *sentido* e o *conteúdo* da obra e, portanto, a *interpretá-la*. Por que não tentar compreender a razão? Freud é animado pela certeza de que é sempre benéfico para o indivíduo saber o que acontece ou aconteceu nele. Esta convicção encontra-se no próprio fundamento da psicanálise; ela vale igualmente para a arte. Neste domínio também, permanece convencido de que nossas impressões e o prazer suscitados por uma obra absolutamente não são enfraquecidos pela análise e pela interpretação. Um tal saber pode mesmo estar na origem de um maior gozo estético.

As primeiras interpretações da arte que usam a descoberta do inconsciente são feitas na literatura.

Em 1896, pouco após a morte de seu pai, Freud tem um sonho estranho: ao querer entrar numa loja vê um letrado pedindo aos clientes que "fechem os olhos". No momento, ele não presta atenção a essa cena onírica. Porém, um dia, em 1897, este sonho volta-lhe à memória e ele descobre em si mesmo a existência de um sentimento estranho em relação a seu pai, falecido um ano antes. Um sentimento alimentado desde a infância, ambivalente, uma mistura de amor por sua mãe e de ciúme por seu pai. Inquieta-se e encontra um equivalente literário dessa situação na tragédia de Sófocles, *Édipo rei*: o oráculo não advertiu Laio, o pai de Édipo, sobre o trágico destino de seu filho, obrigado a realizar três atos assustadores: um parricídio, um incesto, e uma automutilação, vaziar os olhos? Assim o sonho anterior, "fechar os olhos", realizava simbolicamente pulsões recalçadas; ele revelava também, indiretamente, sob uma forma disfarçada, a culpabilidade inconsciente sentida por Freud quando da morte de seu pai.

Cada pessoa, é claro, tem o direito de revoltar-se contra a fatalidade, mas isto não impede, diz Freud, que "a lenda grega tenha sabido apreender sentimentos que todos os homens reconhecem, porque todos os experimentaram". Ele extrai deste exemplo uma conclusão ao mesmo tempo estética e psicológica: o interesse que sentimos pela literatura, pelo teatro, repousa no fato de reconhecermos um parentesco entre a sorte reservada ao herói e a nossa. Evidentemente, pensamos na famosa teoria aristotélica da *catarse*, retomada pela doutrina clássica: a purgação das paixões, terror e piedade, resulta da identificação do espectador com os personagens. Mas Freud vai mais longe: "Cada espectador foi um dia um Édipo em germe, em imaginação e assustado ao ver a realização de seu sonho transportado para a vida, treme de acordo com o recalque que separa sua situação infantil de sua situação atual".

Portanto, não se trata mais apenas de um simples reconhecimento baseado numa relação mimética, mas de uma verdadeira tomada de consciência, pelo leitor ou espectador, de pulsões recalçadas, lançadas às vezes durante longos anos para o inconsciente. É digno de nota o fato de esta explicação responder parcialmente à questão colocada por Marx: se a tragédia e a epopéia antigas causam, após vinte e cinco séculos, um prazer e um gozo estéticos, talvez seja porque elas representem o jogo de estruturas psíquicas inconscientes que escapam às transformações sociais e históricas.

A descoberta do complexo de Édipo, fundamental para a terapia psicanalítica, é considerada por Freud como o primeiro indício de uma relação profunda entre as obras de arte e o inconsciente. Ela permite esclarecer o comportamento aparentemente absurdo de personagens de ficção, como o de Hamlet no drama de Shakespeare. Por que o herói é tão indeciso em matar seu tio, assassino de seu pai e

esposo de sua mãe, se não for por causa do "tormento" causado pela lembrança de um desejo antigo e recalçado: o de desposar, ele também, sua própria mãe? O que supõe, antes, a eliminação física de seu pai. A demência fingida de Hamlet, sua indiferença para com uma Ofélia levada à loucura e ao desespero não são reveladoras desta assustadora culpabilidade que, como uma fatalidade, o conduz ao castigo?

Excetuando esta transposição da situação edípica para uma peça do teatro elisabetano, é interessante observar, desde já, o fato de Freud recorrer à mitologia grega ou latina, quer se trate dos próprios mitos, dos deuses ou dos heróis. São eles que infiltram, por assim dizer, a terminologia freudiana e determinam as noções essenciais: catarse, Édipo, eros (pulsão de vida), tãatos (pulsão de morte) libido. Voltaremos ao assunto.

Dois anos após a descoberta de Édipo, Freud publica *A interpretação dos sonhos*. Esta obra fixa os primeiros grandes princípios da psicanálise. Freud já entrevira, em si mesmo, a importância do sonho, sobretudo após o enterro de seu pai. Além disso, todas as suas observações sobre pacientes atingidos por perturbações psíquicas de origem neurótica atestam curiosas correlações entre as alucinações ou os sonhos contados pelos doentes e seus estados clínicos. Não seria o sonho a manifestação de pulsões inconscientes, recusadas pelo sujeito em estado de vigília e uma maneira, para ele, de realizar com total impunidade, desejos recalçados? E se admitirmos que a pulsão erótica seja a mais primitiva e a mais poderosa de todas, podemos imaginar que ela vá se manifestar no sonho de maneira dissimulada, edulcorada e simbólica. A censura está vigilante: interditos, tabus se multiplicaram por causa da educação moral, social, religiosa. O sonho realiza, portanto, um trabalho de maquiagem das pulsões recalçadas; um trabalho relativa-

mente fraco na criança, vítima de um traumatismo sexual (o que Freud chama a "cena primitiva"), muito mais intensa no adulto que sofre inconscientemente as seqüelas deste traumatismo ou um novo choque emocional.

O sonho esconde, portanto, um conteúdo latente cujo sentido ele confunde um pouco como uma escrita codificada à maneira de "hieróglifos". O termo é de Freud. Ele mostra que nós nos situamos sempre na Antigüidade ou melhor, entre o Egito da Esfinge, seus enigmas e a Grécia de Sófocles. Para compreender o sonho, devo, portanto, decodificar o sentido do conteúdo manifesto, mas tal decodificação é uma primeira etapa. É preciso, em seguida, iniciar a interpretação, como um pianista abandona pouco a pouco o estágio da decifração da partitura para de fato interpretar a totalidade do trecho de maneira artística. Este exemplo, podemos imaginá-lo, não é de Freud, que prefere, de longe, a literatura e as artes plásticas. Mas a comparação com a obra de arte justifica-se e é Freud quem estabelece esta afinidade entre a criação artística e o sonho, entre o artista e o neurótico.

"Gradiva"

No início do século XX, Freud dispõe assim de dois instrumentos teóricos, provindos da teoria psicanalítica, a fim de continuar sua reflexão sobre a arte e sobre os mecanismos da criação: o complexo de Édipo e a simbólica dos sonhos. É grande a tentação de para eles encontrar uma aplicação. A ocasião surge em 1907. Ao visitar Freud, Carl Gustav Jung chama sua atenção para um pequeno romance de Wilhelm Jensen – escritor alemão pouco conhecido – chamado *Gradiva*. Trata-se de uma simples novela, publicada em 1903, batizada "Fantasia pompeana", um tema bastante banal: uma história de amor convencional em que os dois

corações que se procuram acabam enfim por se encontrar. Vários elementos atraem a atenção de Freud e o deixam perplexo. O jovem amante, Norbert Hanold, é arqueólogo, consciencioso em seu trabalho ao ponto de não ser consciente do amor que sente por uma amiga de infância, Zoé Bertgang. Absorvido em seus estudos, sem o saber transferiu sua paixão para um baixo relevo representando uma jovem com uma singular maneira de caminhar: *Gradiva* ("aquela que caminha"). Este baixo relevo existe realmente; está exposto no Vaticano. Norbert Hanold imagina que se trata de uma jovem morta em Pompéia quando da erupção do Vesúvio no ano de 79. Vai ao local unicamente com finalidade científica e nas ruínas encontra como por acaso, Zoé Bertgang, que le não reconhece: será um espectro, um delírio? Ela, pelo contrário, o esperava e procura trazê-lo de volta à realidade desempenhando o papel de um médico psicanalista *avant la lettre*.

Adivinham-se facilmente os motivos do interesse de Freud: o contexto histórico e geográfico Roma, Pompéia, a Itália do 1º século d.C., o deus Marte Gradivus (daí *Gradiva*); a profissão de Norbert, etnólogo, especialista das profundidades da história, como o analista escruta a profundidade da alma humana; a evocação da Grécia, Zoé ("a vida"). Quanto aos motivos de assombro, eles não faltam: a novela compõe-se de uma seqüência de sonhos, de delírios, de alucinações vividos dolorosamente pelo herói. Cada um se apresenta como uma série de enigmas, herméticos para Norbert, mas que correspondem às próprias observações clínicas de Freud. A seus olhos um romancista conseguiu, através dos meios da criação poética, descrever um caso típico de neurose obsessiva num indivíduo feticista e sujeito ao delírio. Mais ainda: este escritor – totalmente ignorante dos trabalhos de Freud – pôs o dedo num dos mecanismos fundamentais da criação artística, isto é, a *sublimação*.

deslocando o próprio desejo erótico recalado para sua atividade científica, Norbert conseguiu, inconscientemente, é claro, transfigurar suas pulsões sexuais em paixão socialmente honrosa.

O estudo da *Gradiva* de Jensen nada ensina sobre o inconsciente que Freud já não saiba. Ele reforça sobretudo sua convicção de que a psicanálise pode ter algo a dizer na interpretação das obras de arte e sobre as condições da criação. Apesar de uma breve correspondência com o autor, Freud nunca soube a solução do enigma Jensen: teria este conhecido, na infância, uma jovem sofrendo de claudicação lembrando vagamente o pretenso e o singular caminhar de *Gradiva* apresentada no baixo relevo? Teria ele efetivamente iniciado, em sua juventude, estudos médicos? Ignoraria realmente tudo da psicanálise e dos trabalhos de Freud? São todas perguntas sem respostas. Elas somente podiam incitar Freud a tentar a experiência da análise não mais num autor contemporâneo, mas em grandes artistas do passado: escolhe Leonardo da Vinci e Michelangelo.

Sublimação, forma, conteúdo

Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci, publicada em 1910, apresenta-se como uma tentativa de reconstituição biográfica do pintor da Renascença. Lembremos o essencial deste texto célebre tantas vezes comentado. Freud dispõe de um frágil indício: um sonho antigo contado por Leonardo da Vinci. Encontrando-se no berço, um abutre (ou um milhano ou então um papagaio de papel!) ter-lhe-ia "batido na boca com a cauda". Fantasma sexual evidente, real ou imaginado. Freud tenta então explicar as zonas escuras da personalidade do artista: a falta de acabamento de certas telas, uma sede de saber que o distrai da

pintura, tendências homossexuais (supostas, mas não provadas), rejeição de tudo o que diz respeito à procriação, uma curiosa maneira de pintar o sorriso feminino, sempre enigmático.

Segundo Freud, Leonardo da Vinci teria conseguido sublimar as pulsões recalçadas de sua primeira infância; sublimação parcial, mas suficiente para permitir-lhe superar tendências potencialmente neuróticas e "deslocá"-las ou "investi"-las em atividades intelectuais e artísticas intensas. O sorriso de *La Gioconda* – Monalisa ou Catarina, a mãe de Leonardo? – ou de *Santa Ana, a Virgem e o Menino Jesus* é apenas esboçado sob a sombra suavizada do *sfumato*: sorriso do artista que venceu o neurótico e ao mesmo tempo traços dos sofrimentos secretos já acalmados.

Mais além do caráter iconoclasta do estudo de Freud – ele dessacraliza um pouco um "grande homem" – uma questão se coloca: Freud está analisando quem, Leonardo da Vinci ou a si mesmo? Alguns críticos sugeriram esta segunda interpretação, chegando ao ponto de falar de autodescrição ou de auto-análise. A arte não estará sendo usada aqui como um pretexto de Freud para examinar sua teoria e suas pulsões pessoais, sobretudo suas próprias tendências homossexuais que confessa, nesse período, ter definitivamente superado? Além disso, não fizera ele mesmo a ligação entre o complexo de Édipo, do qual confessa ter sofrido, e a explicação da tragédia de Sófocles? Não estará propenso a encontrar nas obras de arte o que nelas coloca de si mesmo, mais preocupado com o efeito que produzem em sua pessoa do que em analisá-las e compreendê-las em si mesmas?

A publicação de *A interpretação dos sonhos*, em 1900, é um fracasso. Apesar da reedição da obra dez anos mais tarde, planam dúvidas sobre o futuro da psicanálise. Quando publica "*O Moisés de Michelangelo*" em 1914, a ruptura com Adler e Jung já está consumada. A monumental estátua de

Michelangelo na igreja San Pietro in Vincoli em Roma já o fascina. Fascinação que se torna obsessão: vai vê-la todos os dias durante três semanas, estuda-a de pé, mede-a, desenha-a, decide-se enfim a publicar seu ensaio, *anônimo*. Freud identifica-se nesse momento tanto com Michelangelo quanto com o detentor das Tábuas da Lei. Que fazer com as tábuas da psicanálise das quais é o depositário quando acaba de ser traído por seus colegas e discípulos mais chegados?

O Moisés da Bíblia era impulsivo, sujeito a repentinos acessos de fúria diante dos idólatras, adoradores do Bezerro de ouro. Ao contrário, a estátua representa-o consciente de sua missão: não quebrar as Tábuas, a nenhum preço. Mas sereno, não! Senhor de suas paixões, "superior ao Moisés histórico e tradicional", diz Freud, mas inquietante, cheio de cólera contida, tanto imagem de santo quanto "príncipe terrível", como já observara Vasari. Michelangelo o quis assim, enigmático: homenagem ambígua ao papa Júlio II, ambicioso e exigente protetor de um artista também não desprovido de orgulho e plenamente consciente de seu gênio.

Aqui também Freud projeta sua personalidade na obra que estuda. Convém extrair do fato algumas conclusões de ordem estética.

Ninguém contesta a semelhança entre o sonho e a obra de arte, sobretudo se forem levados em consideração os limites indicados por Freud nesta comparação: o sonho satisfaz apenas o narcisismo do indivíduo; a obra de arte, em compensação, estabelece uma comunicação com o público.

O parentesco entre o neurótico e o artista é mais embaraçoso. Evidentemente, Freud tem o cuidado de precisar a diferença entre os dois: o primeiro é um associal, o segundo retoma pé na realidade graças à sublimação e à produção de obras expostas ao reconhecimento do outro.

Apesar desta distinção, a comparação corre o risco de autorizar a idéia, infelizmente bastante comum, de que to-

dos os artistas, sobretudo os grandes, são um pouco loucos. Os outros são pura e simplesmente fracassados. Este é um desagradável hábito de alimentar o preconceito desfavorável para com a arte em geral, preconceito que talvez nunca possa desaparecer da consciência comum.

O mérito de Freud reside em mostrar o prazer e o gozo que se extraem da compreensão da obra de arte; reside também em explicar a origem destes sentimentos no momento em que se estabelece uma relação íntima, privilegiada, entre a obra e aquele que a recebe. A arte é uma ilusão, uma consolação para os males infligidos pela realidade, que toca a verdade de nosso ser no que há nele de mais escondido.

Porém, esta estética apresenta, se podemos dizer assim, todos os defeitos de suas vantagens. É uma estética do "conteúdo": Freud confessa não interessar-se nem pela forma da obra nem pelos processos técnicos de criação. Esta forma é somente um "brinde de sedução" com o qual, justamente, a obra se distingue do sonho.

Resistência à modernidade

Ora, na época de Freud, a arte moderna define-se precisamente por sua vontade de romper, não com o conteúdo, mas com as formas tradicionais, convencionais e acadêmicas. Não é de espantar se estas novas tendências lhe permaneçam estranhas.

Mas há coisas mais essenciais. O estudo de Freud *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* suscitou estranhas e repentinas paixões pela ornitologia. Até mesmo seu amigo Pfister chegou ao ponto de investigar a presença do abutre no quadro *Santa Ana, a Virgem e o Menino Jesus*, exposto no Louvre. Procurou e, evidentemente, encontrou...

Como nas charadas e nas vinhetas infantis, conseguiu descobrir o pássaro nas pregas dos vestidos confundidos da Virgem e de Santa Ana. Amável e ingênua empresa, mas como foi pernicioso! Ela dá a entender que o artista projeta (inconscientemente) seus fantasmas na tela e sugere que eles tomam necessariamente uma forma figurativa, reconhecível após um exame minucioso.

Mas, embora falível e simplista, esta hipótese de uma projeção fantasmática põe o dedo num componente subterrâneo da estética freudiana que explica sua resistência à modernidade. O inconsciente, segundo Freud, exprime-se em imagem, sobretudo no sonho. Em razão de sua afinidade com este sonho, nasce a tentação de considerar também a obra de arte como uma tradução figurada do inconsciente, portanto, legível e compreensível, teoricamente, para todos. Ora, a única maneira de ser legível e compreensível para todos, sobretudo em arte, é a de conformar-se às regras da imitação, da cópia e do reconhecimento. Nesta estética mimética, clássica – a que é expressa inegavelmente por Freud – não há, com toda a certeza, nenhum lugar para as obras abstratas, não-figurativas que, precisamente, infringem estas normas. E onde colocar a música, esta arte em que a própria noção de conteúdo não tem nenhum sentido?

Em 1897, o ano da descoberta de Édipo, nasce em Viena um dos mais importantes movimentos de renovação artística e cultural da virada do século: a Secessão, que tem à frente Gustav Klimt. Reúne ele jovens artistas, ouvintes de Wagner e leitores de Nietzsche, resolvidos a criar uma "cultura dionisiaca". A ópera, os salões, os parques públicos continuam a valsar ao ritmo de Johann Strauss, mas nesses jardins harmoniosos, burgueses e clássicos penetram as imagens e os sons discordantes de Oskar Kokoschka, de Egon Schiele e de Arnold Schönberg.

Freud não os ouve. Assim como não vê o panorama de

todas as vanguardas "históricas", nascidas ao mesmo tempo que ele e das quais as últimas desaparecerão com ele: impressionismo, neo-impressionismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo. Seguramente, há ainda outras!

Uma moldagem de Gradiva, uma estampa da Esfinge de Gizé, um baixo relevo do sarcófago do amigo de Aquiles, Pátroclo, estátuas egípcias, são, entre outros, os objetos que esperam o visitante no nº 19 da Berggasse, em Viena, no escritório de Freud.

Freud dá o nome de *unheimlich* a este estranho sentimento que nasce da familiaridade com as coisas: quando estas se tornam por demais próximas, justamente por demais familiares, acabamos paradoxalmente por achá-las angustiantes. *Unheimlich* é literalmente intraduzível em francês. Adotou-se a expressão "inquietante estranheza"* "Inquietante familiaridade" teria sido sem dúvida preferível. Mas não importa. Basta saber que este sentimento ambivalente pertence, para Freud, ao domínio da estética.¹⁰

Quem quiser ter pessoalmente a experiência da "inquietante estranheza" deve visitar o local, no nº 19 da Berggasse, em Viena: verá objetos provindos dos mitos e lendas que nossa cultura nos tornou familiares..., mas nenhuma obra posterior à Renascença.

Apesar de suas análises penetrantes, que às vezes tocam o aspecto de verdadeiras premonições sobre o real devir do mundo e seu estado atual, Marx, Nietzsche e Freud permaneceram, no plano da reflexão estética, na "soleira da arte moderna", para retornar à expressão de Hegel. Suas

*N. de T. Em francês, *inquiétant étrange*.

¹⁰ibid.p.213: "É possível, contudo, que ele [o psicanalista] venha a interessar-se por um domínio particular da estética e, neste caso, trata-se habitualmente de um domínio situado à parte e negligenciado pela literatura estética especializada".

teorias da arte mantiveram-se nos limites de um gosto formado pela educação clássica, ela mesma sob a força da imagem decididamente marcante da antiguidade grega ou latina. A arte se lhes apresentou seja como expressão nostálgica de uma época passada (Marx), seja como reconciliação e aparência colocada sob o signo de Apolo (Nietzsche), seja como consolação diante da miséria do mundo (Freud).

Veremos, todavia, que esta cegueira face às rupturas da modernidade artística não impede que suas teorias, uma vez reinterpretadas e atualizadas, ocupem um lugar considerável na estética do século XX. Sua nostalgia comum pela arte do passado não significa, por isso, suas adesões aos tempos antigos, cuja pesada herança em economia política, em filosofia ou em psicologia criticam com virulência. Ela exprime sobretudo suas inquietações e seus desencantos diante de um mundo prisioneiro das próprias contradições, entre progresso e regressão, novidade e arcaísmo.

Nem marxista, nem nietzscheano, Freud, psicanalista, une-se a Marx e a Nietzsche em seu diagnóstico da cultura ocidental. A famosa felicidade, sempre prometida para o futuro, contenta-se com um pesado tributo: o do sacrifício da libido, da satisfação autêntica das pulsões, da adaptação desesperada à realidade. Ascense necessária ao desenvolvimento do indivíduo como ao da humanidade. A pergunta feita em 1929 em *Mal-estar na civilização*, é assustadora: "A maioria das civilizações ou das épocas culturais – até mesmo a humanidade completa, talvez – não se terá tornado "neurótica" sob a influência dos esforços da própria civilização?"

Simple pergunta... A arte, para Freud, é apenas uma "leve narcose" fugidia, uma "simple retirada diante das duras necessidades da vida não suficientemente profunda para nos fazer esquecer nossa miséria real".

Porém, já a partir de alguns decênios, a arte saiu de seu

isolamento. Numerosos são os artistas modernos e vanguardistas que aprenderam a lição de Freud: a emoção estética deriva da esfera erótica. A arte é eros; ela luta contra as forças de morte, contra Tánatos. Todavia, para combater com armas iguais, é preciso retirar os ouripéis da "bela aparência" e romper o acordo harmonioso que a unia ao mundo de outrora.

Terceira Parte

AS RUPTURAS

I

O DECLÍNIO DA TRADIÇÃO

Baudelaire e a Modernidade

Em 1828, Hegel julga ter chegado ao fim da arte romântica. Imagina-se já no "limiar da arte moderna", na espera iminente de uma nova época em que o artista aparece enfim totalmente livre de escolher o conteúdo e a forma de suas obras.

Mas um século separa o romantismo do século XIX e o cubismo do século XX. A soleira alarga-se bem mais do que as previsões de Hegel, pois a herança clássica e neoclássica não acaba de consumir-se. Ela ainda se mantém nas concepções estéticas dos pensadores e dos teóricos da modernidade, quer se trate de Marx, de Nietzsche e mais tarde de Freud. Eles não ignoram a arte de seu tempo, mas recusam-se a perceber os novos laços que ligam a criação artística às mutações de sua época. Mesmo a fascinação de Nietzsche pelas inovações musicais de Wagner alimenta-se da esperança de ver renascer o coro da tragédia antiga.

É verdade também que Hegel prediz o sucesso da estética, isto é, de uma filosofia da arte que – como toda filosofia – chega sempre, podemos lembrá-lo, *após* os acontecimentos, isto é, tarde demais. Esta predição, muito mais convincente do que a pretensa morte anunciada da arte, define a sorte que marca doravante o discurso teórico sobre a arte: o filósofo esteta assiste, impotente e às vezes deslumbrado, ao desfile ininterrupto e precipitado, das escolas, das tendências e dos movimentos ébrios de novidade, de modernidade e de rupturas.

Em 1855, Baudelaire fustiga em vão os “modernos professores juramentados de estética”, desconcertados pelos “frutos” de uma pintura inédita “cujo gosto engana e desloca os sentidos”; espíritos saudosistas assombrados pela irrupção de um mundo de “harmonias novas” e de uma “vitalidade desconhecida”.¹

Que reações esperar desses “winckelmanianos” atrasados, imobilizados em seu racionalismo acadêmico? Baudelaire responde: “O insensato doutrinário do Belo, sem dúvida, diria disparates; fechado na obstinada fortaleza de seu sistema, blasfêmia contra a vida e a natureza e seu fanatismo grego, italiano ou parisiense, o persuadiria a proibir este povo insolente de gozar, de sonhar ou de pensar por outros processos que não os seus próprios”.

Baudelaire não é mais brando com a estética reduzida ao estado de “ciência manchada de tinta, gosto bastardo, mais bárbaro do que os bárbaros, que esqueceu a cor do céu, a forma do vegetal, o movimento e o odor da animalidade e cujos dedos crispados, paralisados pela pena não podem mais correr com agilidade sobre o imenso teclado

¹Charles Baudelaire, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, “Exposition universelle de 1855”, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992, p. 237.

das *correspondências*”² Ele nega ao “professor-juramentado”, a esse “tirano mandarim”, a esse “ímpio que se substituiu a Deus”, o direito de apenas pronunciar-se sobre a beleza; porque o “belo é sempre bizarro” e porque um “belo banal” é um absurdo.

Numa palavra, diante da beleza da vida moderna, a tarefa mais urgente da estética é a de se calar pois “todo mundo concebe sem dificuldades que, se os homens encarregados de exprimir o belo se conformassem às regras dos professores-juramentados, o próprio belo desapareceria da terra”.³

Baudelaire assume a herança romântica do gênio indefinível e imprevisível, audaciosamente insurgido contra o credo acadêmico do progresso irreversível de uma arte com vocação pedagógica e moral: “O artista somente depende de si mesmo. Promete aos séculos futuros apenas suas próprias obras. Só responde por si mesmo. Morre sem filhos. Foi seu rei, seu sacerdote e seu Deus”.⁴

Dois anos após estas linhas, Baudelaire publica a obra “escandalosa”, *Les fleurs du mal* (1857). Crítico de arte e sobretudo não esteta, conhece os escândalos, defende ardentemente as dissonâncias de uma vida bela e efêmera assim como as discordâncias repetidas da arte moderna. Até a morte, em 1867, ele consegue recensar esses escândalos; sua sucessão desenrola-se ainda em ritmo lento. Todos são para ele ocasiões para desmentir a comprovação chorosa de Michelet em 1860: “Não criamos mais, a história matou a arte”. Baudelaire não somente o contradiz, mas demonstra a inépcia desse *lamento* de inspiração hegeliana: digamos antes

²Ibid.

³Ibid. p. 238.

⁴Ibid. p. 241.

que a arte viva, fênix inapreensível, que morre e renasce ao longo das modas, está matando a história, ou melhor, está aniquilando sua imagem à antiga elaborada durante séculos sob os auspícios de Platão e de Aristóteles.

Aqui, neste "transitório" e neste "fugitivo" que, em sua opinião, caracterizam a época moderna, residem as inúmeras rupturas que conferem, provisoriamente, uma coerência original à modernidade. A beleza não se define somente por sua tendência para o eterno ou o imutável, ela surge a qualquer momento da realidade mais prosaica do mundo presente. Se Charles Baudelaire é tão freqüentemente considerado como o primeiro a ter definido a modernidade e a tê-la experimentado em sua própria criação poética, isto decorre precisamente de sua extrema sensibilidade às rupturas: rupturas com as convenções acadêmicas, com a grande burguesia negociante, com o poder econômico e político que exige a submissão da ordem estética à ordem estabelecida.

Neste "século orgulhoso que se julga acima dos infortúnios da Grécia e de Roma" – segundo a expressão de Baudelaire –, é de bom tom incensar Ingres, o pintor dos etruscos, o mestre da linha, e rejeitar Delacroix, pintor da vida contemporânea e de um mundo dinamizado pela luz e pela cor. Convém execrar Courbet – o Sr. Thiers não deixa de fazê-lo! – e vomitar o pintor "realista" de uma sociedade pauperizada. É legítimo lançar um anátema sobre Manet, sobre suas exibições sensuais, julgadas impudicas, assim como convém odiar Corot e esse impressionismo que embaralha a clara representação de uma natureza e de um mundo "platonizados", imobilizados por toda a eternidade.

Quem de fato vê claramente nessa época?

Baudelaire, muito freqüentemente, mesmo que prefira, de longe, o pintor da vida moderna, Constantin Guys, ao realista Courbet, mesmo que ignore tudo sobre a música a

ponto de não poder explicar a si mesmo sua súbita paixão por Wagner. Mas pouquíssimos artistas ou escritores mostram uma durável lucidez quanto ao futuro da arte moderna, sobretudo quando são substituídos por seus sucessores: o impressionismo deixa Corot cético; Theophile Gautier vê em Monet somente manchas de cores justapostas; aos olhos de Cézanne, Van Gogh realiza apenas uma pintura de louco, e Zola só vê em Cézanne seu "gênio fracassado", sem medir a importância daquele que já trata a natureza através do cilindro, da esfera e do cone.

Todas estas ofensas à hierarquia política e social, ao academismo, à ordem estabelecida, à moral, às conveniências burguesas têm um sentido: os pintores saem da cena plástica delimitada pelo Quattrocento assim como a música romântica e pós-romântica abandona o universo sonoro do *Cravo bem temperado*.

Presente, juntamente com Baudelaire, à Exposição universal de 1855, um crítico perspicaz observa: "Os deuses abandonam a pintura moderna, os deuses e os heróis... Os grandes tipos da arte cristã, o Cristo, a Virgem, a Santa Família, parecem esgotados por quatro séculos de combinações pitorescas. A mitologia grega, ressuscitada pela Renascença esgotou essa nova vida". É também com esse adeus que é aberta em 1874, no ateliê de Nadar, a primeira exposição do grupo dos impressionistas... exatamente no ano em que Wagner acaba *O crepúsculo dos deuses*.

Todavia, as cimalhas impressionistas não permanecem mais voltadas para o passado; elas orientam o olhar para o futuro de um mundo transformado pela ciência e pela técnica, seduzido pelo movimento e pela velocidade, convencidos de que a arte tem o poder de transformar as relações entre um homem e outro e entre o homem e o mundo: "Não eram somente novas categorias de homens que marcavam então sua entrada na história e na arte; o que se colocava

era o problema fundamental das relações do homem com o universo e dos indivíduos entre si, após ter sido rejeitada a presença das divindades religiosas e sociais do passado. Foi este o problema abordado pelos impressionistas".⁵

Esta vontade de metamorfose, presente no fauvismo, no cubismo e na arte abstrata de Vassili Kandinsky e de Paul Klee, não tarda a revestir a forma mais radical do manifesto estético e político: futurismo, dadaísmo, constructivismo e outros "ismos" acorrentam, a partir de então, a arte moderna na espiral infernal das sucessivas vanguardas.

O interesse das rupturas

Definir as rupturas que sobrevêm no século XIX como recusas mais ou menos bruscas da tradição é evidentemente insuficiente. Seria fácil objetar que a história em geral e a evolução da arte em particular não são mais do que uma sucessão, a intervalos mais ou menos longos, de sobressaltos, de trancos, de mutações e às vezes de oposições mais ou menos radicais às épocas anteriores. Neste sentido, cada época inventa uma modernidade para si mesma, imaginando um futuro capaz de libertá-la da rotina e do peso dos tempos presentes.

Platão, no século IV antes de nossa era, reage como "antimoderno" diante das inovações artísticas sugeridas por certos sofistas. Sua reação "conservadora" prova, por si mesma, a existência de um desejo de mudança que encontra sua expressão na filosofia de Aristóteles, após ter-se este último separado da Academia. A Renascença marca uma ruptura decisiva com o pretenso "obscurantismo" da Idade

⁵Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, Tel, 1989, p.205.

Média; o cartesianismo rompe com a herança escolástica antes que o racionalismo das Luzes venha combater a razão clássica e absolutista; racionalismo que é ele mesmo impellido pela borrasca romântica. Neste sentido, a querela dos "antigos" e dos "modernos" sempre causou estragos e a "modernidade" – ou seja qual for seu nome – teve sempre seus defensores renhidos e seus detratores ousados.

Que é que permite considerar a modernidade, tal como é definida por Baudelaire, como anunciadora de transformações mais profundas do que as precedentes? Em que o impressionismo, nascido pouco depois da morte do autor das *Fleurs du mal*, pode ser percebido como uma revolução de importância pelo menos igual à da Renascença na história da arte ocidental?

Evidentemente, os deuses antigos, os santos e os apóstolos cristãos desaparecem das artes plásticas; são substituídos por temas que valorizam o lado "épico" da vida contemporânea, segundo a expressão de Baudelaire. Em duas palavras, o conteúdo da arte, as idéias representadas transformam-se e inspiram-se na atualidade. Porém, mais do que a novidade temática, é sobretudo a forma desta representação que fere o academismo, desconcerta a crítica e choca o público. Somente uma minoria de amadores arrisca-se a tomar partido pelos inovadores. Lembremo-nos da *Olympia* de Manet. Muito poucos celebram a postura finalmente bastante casta e "as formas joviais desta mulherzinha branca"; não é a nudez enquanto tal que leva o público a mostrar-se escandalizado, mas, como em *Le déjeuner sur l'herbe*, a maneira não convencional com que Manet trata o contorno e a forma de um corpo sem hierarquia de valores. "Que há de mais ingênuo?" pergunta, contudo, e "ingenuamente" o pintor; mas os críticos não pensam da mesma maneira e sua rabugice contrasta com a inocência da bela indiferente de olhar abstrato: "odalisca de ventre amarelo, encontrada não

se sabe onde", "gorila fêmea" são estas as amabilidades que acolhem essa "virgem suja" e "macerada".

O mais notável é a distorção entre as intenções dos pintores, raramente animados por más intenções, e a irritação dos espectadores. Os pintores não procuram conscientemente o escândalo; o mais das vezes constatam que suas obras *provocam* escândalo. É este o caso de Manet, de educação e de sensibilidade burguesas, que deseja obter a Legião de Honra e uma cadeira no Instituto e se abstém prudentemente de expor suas telas com as dos impressionistas. Degas encarna também a contradição aparentemente surpreendente, e mantém relações com os primeiros pintores da modernidade, entre o status social, o desejo de reconhecimento público e a indignação provocada por tais obras. É possível ser burguês, pudibundo e, contudo, moderno. O que choca os contemporâneos em Degas, sobretudo nas cenas intimistas que mostram mulheres banhando-se e arrumando-se, não são as promessas de nudez, mas sim a postura do *voyeur* na qual se instala o espectador, convidado a olhar pelo buraco da fechadura, não – como diz o próprio Degas, – para ver "Susanas no banho" mas simplesmente "mulheres em seu banho de bacia". Trata-se, portanto, de um problema de forma e não de conteúdo. É uma questão de convenções recusadas aqui em proveito de um dispositivo visual que dá a impressão de ser testemunha, como por inadvertência, de uma cena ousada, retratada ao natural.

O impressionismo confirma a tendência para as investigações formais, abrindo caminho a explorações sistemáticas e em breve perfeitamente programadas sobre a força subversiva das formas inéditas; instala-se um novo modo de representação, capaz de abalar os antigos dogmas e denunciar o estetismo da arte pela arte, com maior segurança ainda do que o realismo poderoso e generoso de um Courbet, por demais rapidamente recuperado pelo academismo e o

conformismo ambientes. A hostilidade do grande público e de numerosos críticos para com as formas novas está aí para provar que tocar na forma significa libertar um poder subversivo que ultrapassa o domínio artístico; renunciar à mimese, ao sacrossanto princípio de imitação solidamente estabelecido há quatro séculos significa solapar os valores fundadores da moral e da política numa sociedade que confia em sua ordem estabelecida.

II

MODERNIDADE E VANGUARDA

Baudelaire não gosta do termo "vanguarda": é por demais militar! Em 1885, Theodore Duret, historiador de arte e publicista, ignora as prevenções baudelairianas e decide publicar, precisamente com o título *Critique d'avant-garde*, seus diversos artigos consagrados aos impressionistas.

Estará suspeitando, nesse momento, o assombroso sucesso que o termo irá conhecer? O fato não pode ser excluído: ao tomar partido pelo conjunto do impressionismo, Duret confirma as radicalizações artísticas dos dois últimos decênios do século XIX. Pois não se trata mais de ser apenas "moderno", de recusar o passado e de extrair a beleza dos tempos modernos. Ser de vanguarda supõe a constante preocupação de promover a novidade a fim de preparar o futuro e de anunciar os tempos melhores que estão sendo preparados pela ciência e pela técnica. Não é mais possível comprazer-se na inunção sempre repetida de um mundo pré-industrial, mergulhado em seus arcaísmos, ao mesmo tempo nostálgico do passado e beatamente otimista. É frágil o otimismo do conforto das coisas estabelecidas! Curiosamente, a vanguarda, ou melhor as vanguardas, voltadas por

definição para o futuro, são pessimistas, conscientes das inércias e do peso das tarefas a cumprir. Nasce daí sua vontade de ir mais longe nas revoluções formais e de multiplicar as rupturas, como se se tratasse de esconjurar o risco de um retrocesso. Uma certa violência não é excluída, pacifica até o final do século, mais viva a partir do início do século XX: violência poética contra as palavras e feita através das palavras em Mallarmé, violência musical e ataques contra a sensata harmonia tradicional em Debussy, violência contra a arquitetura tradicional para quem sonha conciliar o funcionalismo e a *art déco* ou então, como William Morris, afirma que a arte deve ser feita *pele* povo e *para* o povo.

Violência já mais agressiva e sentida como tal pelo público quando Matisse aumenta as manchas e os pontos coloridos do impressionismo e do pontilhismo: os Fauves, presentes no Salão de Outono de 1905, não seriam perigosos revolucionários apenas capazes de lançar lata de tinta no rosto do público?

Violência das desconstruções formais nas diversas correntes do expressionismo alemão e na *Blaue Reiter* (*O Cavaleiro azul*) de Vassili Kandinsky e de Franz Marc. No *Almanaque*,¹ publicado por esses dois pintores em 1912, em Munique, está traçada a estrada que conduz à arte abstrata; ela passa pela explosão e pelo despedaçamento das formas tradicionais cujo arranjo só obedece doravante à subjetividade do artista: "Esta escolha da forma é, portanto, determinada pela necessidade interior, a qual constitui propriamente a única lei imutável da arte".

Basta levar a seu termo esta libertação da forma para libertar a pintura de qualquer representação do objeto re-

¹Vassili Kandinsky e Franz Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, apresentação e notas de Klaus Lankheit, Paris: Klincksieck, 1981.

conhecível, até mesmo de qualquer objeto, seja ele qual for. O mundo exterior desaparece da pintura. Que resta para pintar se sonhamos com um mundo sem objeto, se afirmamos, como Malevitch e os suprematistas, que os objetos prejudicam a pintura e que importa libertar a arte do peso inútil do objeto? Raios de luz colorida (raionismo), figuras geométricas, um *Quadrado negro sobre fundo branco* (1913), simples esboço preparatório ao *Quadrado branco sobre fundo branco* de 1919?

Nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, as vanguardas não se contentam mais em afirmar a vinda da arte moderna. Elas manifestam sua angústia do futuro, mistura de fascinação e de revolta numa época em que os lustres da Belle Époque se apagam um por um sob o sopro das revoluções sociais e políticas. Até mesmo a adesão aos novos mitos da industrialização e da técnica adquire um tom de rebelião. "Manifesto" é doravante a palavra da moda, perfeitamente apropriada para expressar a virulência das reivindicações. Termo ideal para definir o programa futurista lançado pelo escritor e poeta Marinetti, em 1909, nas colunas do *Figaro*; a execração do "mediocrismo acadêmico" exaspera-se em profissão de fé anarquista, revolucionária e nacionalista, em vibrante apelo a uma conjuração de todas as artes cúmplices doravante em sua exaltação da beleza da velocidade, da guerra, do militarismo, do patriotismo, do gesto destruidor dos anarquistas e – podemos lamentá-lo – do desprezo pela mulher. Violência ambígua neste movimento de grande fecundidade artística, apto mais do que qualquer outro a exprimir a frenesi da época, pronto a atizar o fogo que conduz o mundo à sua ruína próxima.

Violência contra a moral, os bons costumes, contra a nação e a ordem republicana se acreditarmos na reação das autoridades municipais da Cidade de Paris na exposição da "Maison Cubiste" no Salão de Outono de 1912. De onde

vem esta pretensa violência? De Duchamp-Villon, irmão de Marcel Duchamp, de Braque, de Picasso e outros "cubistas" qualificados de "bando de malfetores que se comportam no mundo das artes como os apaches na vida comum". Estranha perspicácia da parte dos censores institucionais e dos gendarmes da tradição – que se confundem com os guardas da ordem estabelecida – e não tem quem os iguale para encontrar com um faro infalível, às vezes antes dos próprios artistas, o ponto exato em que a arte moderna incomoda.

Nesse ano de 1912, na época em que Picasso abandona o cubismo analítico por um cubismo sintético baseado nas colagens e nos papéis colados, o quadro destinado a violentar a sensibilidade artística das gerações futuras já está acabado. Ele é pré-cubista, pouco conhecido do público, e traz um nome propenso à confusão, pelo menos em francês: as *Demoiselles d'Avignon*, ex-*Bordel philosophique*, alusão a uma honrada casa do bairro de Avinyo de Barcelona. As senhoras com rosto de lua crescente – metade de *camembert* para os que não gostam, máscaras africanas para os admiradores – até hoje não acabaram de comunicar seu segredo. Este quadro de 1907 está para a pintura moderna assim como está para a música o *Quarteto de cordas* n.º 2 em fá sustenido menor de Arnold Schönberg, primeira tentativa de escrita atonal à qual se arrisca o compositor vienense.

Estas duas obras, consideradas pela posteridade como emblemáticas das rupturas surgidas na arte ocidental, instauram um momento de irreversibilidade: elas consagram a herança do passado ao mesmo tempo em que abrem o vasto campo da criação do século XX que nenhum artista contemporâneo poderia pretender ter acabado de explorar totalmente.

Em 1900, no pavilhão da Exposição universal, especialmente reservado a Auguste Rodin (1840-1917) o público, boquiaberto, contempla o *Homme qui marche*: um gigante

de quase três metros, em bronze, com os pés solidamente plantados no chão, ao contrário do andar aéreo de *Grádiva* que parece querer a qualquer momento abandonar a pedra de seu baixo-relevo. Que pensa dele o jovem Picasso, ele também presente no mesmo local e que descobre o artista no auge de sua glória? Poderá ele pensar, por um único momento, na igual celebridade que o espera e o fará gozar, alguns anos mais tarde, de uma fama universal?

Mas voltemos a este sujeito bastante robusto que parece decidido a avançar a qualquer preço para um destino desconhecido enquanto permanece pregado no chão. Para quem não conhece o cuidado particular de Rodin em não terminar suas obras, o colosso causa, de fato, estupefação: é desprovido de cabeça. Visto de frente, o espetáculo é estranho, mas apenas isso: quantas estátuas gregas decapitadas por acidente não se oferecem, sem complexo, à admiração dos arqueólogos e dos turistas? É quando é visto de perfil, sobretudo pelo lado direito, que a estranheza se transforma em angústia: será possível, razoavelmente, caminhar sem cabeça? E para ir aonde?

O ano de 1900 é também, estamos lembrados, a data de publicação da obra maior de Freud, *A interpretação dos sonhos*. Na soleira do século XX, o homem, seguro de si mesmo, consciente de seu progresso, de sua economia, de sua ciência, de sua arte e de sua política, descobre em si uma falha. Mais ainda: é-lhe revelado seu calcanhar de Aquiles sob o aspecto de pulsões inconscientes que ele não domina e que, todavia, comandam o conjunto de sua atividade. Em outras palavras, o mundo que ele se empenha em construir de forma racional é largamente o produto de seus fantasmas incontrolados e quase incontroláveis.

O gigante de Rodin impressiona por sua musculatura, estilo *Moisés* de Michelangelo, porém pertence ao seu tempo e está muito longe da Renascença; sobretudo, diferente-

mente de seu "irmão" *Le Penseur*, outro atleta espantoso, ao mesmo tempo filósofo e poeta; os sonhos lhe são proibidos, a reflexão também e, naturalmente, o sentido de orientação. Compreendem-se melhor as reticências deste corpo sem cabeça, que é, contudo, uma obra de arte, em avançar; não estará ele encarnando, sozinho, todas as rupturas e as fraturas de um século que se prepara a cristalizar uma parte de seus mais atrozes e mais concretos conflitos ao redor da questão da arte?

Simples datas não fazem a história, mas há convergências, que merecem atenção: Rodin morre em 1917, ano de sinistra memória para o fronte franco-alemão; o movimento Dada funda uma galeria, começa a expor e publica sua revista em Zurich. Dada é formado por pintores, poetas, escultores que, em Paris, New York, Berlim, Colônia, Munique, Hanover, Barcelona, lançam o mesmo grito de desespero e de revolta contra a guerra, contra a arte ilusão, contra o belo enganador, contra o egoísmo de uma sociedade capaz de exterminar milhões de homens. Por isso, todos os meios são bons, da provocação niilista à zombaria amarga, da cólera ao humor, para mostrar que a arte e os artistas não podem permanecer indiferentes nem neutros diante da história real. Portanto, "merda para a beleza!", exclama Dada e isto é de tal forma verdade que não se pode pintar, escrever, esculpir "belo" sobre um fundo de cadáveres em pedaços, sanguinolentos e empilhados em trincheiras de nome tão atrozmente evocativo.

Nenhuma forma artística poderia ser conveniente para exprimir e denunciar esta realidade mutilante e mutilada a não ser aquela que resulta da disposição aleatória de fragmentos de matéria e de materiais colados segundo as leis de um arbitrário, de fato rigorosamente controlado. Todos os dadaístas e os que estão próximos do movimento Dada, alguns inspirados pelo futurismo e pelo expressionismo,

George Grosz, Otto Dix, Kurt Schwitters, Hans Arp, Max Ernst, distinguem-se neste tipo de composições "alquímicas" que subvertem a percepção habitual do mundo e colocam no banco dos réus uma realidade angustiante. Em 1921, dois anos antes da autodissolução da mais revoltada das vanguardas, numa grande tela bizarramente intitulada *L'oeil cacodylate*, Francis Picabia, imprevisível "farsante" da arte, instiga os Dada e seus aparentados a colar o que bem entenderem e a assinar cada um por sua vez. Gesto iconoclasta que zomba da arte, ao qual se associam, sobretudo, Man Ray, Tristan Tzara e... Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp, exatamente, companheiro um pouco afastado de Dada, que se associa, também sempre distanciando, ao *Manifeste du surréalisme* publicado por André Breton em 1924. Duchamp que, a partir de 1914, começa a semear, no campo já caótico da arte, pequenas bombas de efeito retardado: uma *Roue de bicyclette*, um *Porte-bouteilles*. São objetos já feitos, produtos industriais e estandardizados, *ready-made*, acessíveis no comércio, que o artista desloca de seu lugar habitual, desvia de suas funções prosaicas e utilitárias e deseja expor nos espaços consagrados, galerias e exposições.

Em 1917, decididamente, a maior das bombas: um *Urinoir*, assinado com o pseudônimo R. Mutt, batizado *Fountain*. A partir dessa data até os nossos dias, estas minas de efeito retardado não param de explodir em intervalos regulares, causando desordem e confusão nas fileiras dos artistas e da crítica de arte. Rebeldes a qualquer tentativa de desmontagem, elas conseguem, às vezes, fazer esquecer o pintor do *Nu descendant un escalier* (1911), de *La mariée mise à nu par les célibataires* e de *La broyeuse de chocolat* (1913). *La Joconde* (1919) enfeitada com barba e bigode, assinada LHOQQ, não é um *ready-made*, mas precede de pouco a passagem ao ato final, último gesto "artístico" de

Duchamp antes de reunir-se aos surrealistas: doravante ele renuncia à arte, condena a pintura dita "retiniana", para dedicar-se apenas ao jogo de xadrez. No final dos anos 30, o filósofo alemão Walter Benjamin qualificará o surrealismo de "último instantâneo da inteligência européia".

O surrealismo não marca uma pausa nesta roda infernal dos "ismos"? O cenário não está plantado uma vez por todas, pronto para acolher as tragédias, os dramas e as comédias da arte moderna e contemporânea até este final do século XX?

As vanguardas históricas, por seu dinamismo, sua virulência e seu radicalismo não terão condenado os movimentos nascidos após a Segunda Guerra Mundial a retomar infinitamente o mesmo tema obsessivo da morte da arte e do fim das belas-artes?

Estas perguntas, que interessam prioritariamente aos historiadores da arte, não poderiam, é claro, deixar indiferentes os estetas atuais, preocupados em explicar as crises que o mundo da arte e da cultura parece sofrer hoje. Elas serão o objeto do último capítulo: "A guinada cultural da estética".

A teoria estética e as vanguardas

Já indicamos o relativo atraso da estética diante do ritmo imposto pela arte moderna e pela rápida sucessão das diversas vanguardas.

Uma primeira explicação para esta defasagem de certa forma rende homenagem a Hegel: diante das transformações e das rupturas da modernidade, a interpretação estética e filosófica intervém senão tarde *demais*, pelo menos *mais* tarde. Ela precisa de um certo tempo para responder à espontaneidade criadora dos artistas e à subitaneidade das inovações: apenas cinquenta anos entre o *Bain turc* (Ingres)

e as *Demoiselles d'Avignon*, entre *La danse* de Carpeaux e *La Muse endormie* de Brancusi! Como julgar e avaliar obras que, além disso, reivindicam elas próprias sua total autonomia e recusam os critérios acadêmicos e tradicionais herdados do passado? Lembramos as temíveis diatribes de Baudelaire contra os professores-juramentados de estética aos quais reconhecia um único direito: o de se calarem sob pena de fazer desaparecer a própria idéia de beleza.

Esta prudente discrição da filosofia da arte tradicional diante das revoluções da arte moderna prolonga-se até o alvorecer do século XX, no próprio início da explosão vanguardista. Nós a encontramos, na obra que é, contudo, considerável, e curiosamente mal conhecida na França, de Benedetto Croce (1866-1952)

Autor, em 1900, da *Estética como ciência da expressão e da lingüística*, Croce polemiza por muito tempo com o historiador de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945); recusa as teses desenvolvidas por este último em seus *Princípios fundamentais da história da arte* afirmando que toda grande época artística se define graças ao seu estilo, isto é, pelos traços característicos formais próprios das obras representativas de um dado período e de uma dada sociedade. Ao estudar comparativamente o estilo clássico e o estilo barroco e a passagem de um a outro, Wölfflin mostra assim que o linear (Dürer) opõe-se ao pictórico (Rembrandt), o plano à profundidade, a forma fechada à forma aberta, a claridade absoluta à obscuridade relativa, a pluralidade à unidade. O estilo evidencia-se então como a expressão do estado de espírito de um povo em um dado momento de sua história que rege a criação particular dos artistas.

Croce recusa esta dependência da obra em relação a estruturas globais e a princípios gerais de organização; pelo contrário, privilegia a obra concreta e singular, negando a fatídica distinção entre a forma e o conteúdo, visto que a

forma também é um conteúdo. Esta recusa em separar forma e conteúdo, matéria e idéia e em recair nas diferenças das estéticas kantiana e hegeliana deve ser creditada à estética de Croce; é legítimo que este aspecto "moderno" tenha chamado a atenção de um historiador como Clement Greenberg. Em compensação, Croce abstém-se de qualquer julgamento de valor sobre as transformações sofridas pelas artes figurativas; ele não se compromete nem a favor nem contra tais mudanças, mas considera-as do ponto de vista da arte universal: "[...] mais além da pintura e das artes figurativas há todas as outras artes, a arte universal [...], mais além da arte há ainda o espírito humano na riqueza de sua forma e em sua unidade dialética sem a qual a própria arte não é de fato inteligível; e que finalmente, *acima da pintura modernista ou moderna* e mesmo além desta pintura que se faz começar, segundo os caprichos, ora com Rembrandt, ora com Giorgione, há a pintura de todos os tempos e de todos os povos, quer a chamemos de cromática ou não cromática".²

Evidentemente, em 1919 Croce faz alusão a esta simpatia e a esta confiança que mostra sua época em relação à "arte impressionista, cubista, vanguardista e geralmente decadente de hoje"; mas ele visa essencialmente à incapacidade que tem a crítica de aceder ao nível de uma verdadeira filosofia estética. Sua vontade de fazer do crítico um filósofo está de acordo com a tarefa elevada que confere à estética: "A estética, que é a ciência da arte, não tem, portanto, por função, como se pensa em algumas concepções escolares, definir a arte uma vez por todas e tecer sua trama conceptual de forma a cobrir todo o campo dessa ciência; ela é apenas a reorganização permanente, sempre renovada e cada vez

²O grifo é nosso.

mais rigorosa, dos problemas aos quais, segundo as diferentes épocas, dá lugar a reflexão sobre a arte, e ela coincide perfeitamente com a solução das dificuldades e dos erros que estimulam e enriquecem o progresso incessante do pensamento". Nobre concepção da estética à qual gostaríamos de subscrever hoje, mas que evidencia, aqui também, um certo desengajamento "estratégico" do filósofo diante dos interesses sociais e políticos levantados pelas provocações vanguardistas.

Existe, contudo, uma outra explicação para a atitude de aparente espera da filosofia da arte em relação às vanguardas. A maioria dos artistas vanguardistas, pintores, escultores, arquitetos, músicos, escritores e poetas, elaboram sua própria teoria da arte no próprio espaço de tempo de suas realizações: o papel do *manifesto* ou da palavra de ordem à qual adere uma nova escola consiste exatamente em cristalizar ao redor de um tema preciso as energias artísticas em todos os domínios, e em determinar o interesse filosófico e estético da ação coletiva. O próprio manifesto tem a ver com uma verdadeira criação literária e poética; é o caso, sobretudo, do manifesto futurista de Marinetti (1909) e dos dois manifestos surrealistas de André Breton (1924 e 1929).

O primeiro expressionismo alemão anterior a 1914, o grupo de *Die Brücke* (1909) ao redor de Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e de Emil Nolde (1867-1956), a Associação dos artistas de Munique (1904), à qual adere por algum tempo Vassili Kandinsky, querem romper com as convenções em vigor desde a Renascença e querem afirmar a autonomia radical da criação artística. No plano pictórico, aprendem as lições de Cézanne e dos impressionistas, mas suas reações participam de um romantismo exacerbado, uma mistura de entusiasmo e de espírito niilista, herdeiro direto de Hegel, dos filósofos românticos alemães, sobretudo Schelling, da música wagneriana e das teorias de Nietzsche.

O *Cavaleiro azul* de Kandinsky e de Marc, ao qual devem-se associar os nomes de Klee e de Schönberg (compositor e pintor) baseia-se em parte nas teorias da cor desenvolvidas por Goethe e as prolonga numa verdadeira visão do mundo: trata-se de invocar a renovação do pensamento e de celebrar a liberdade subjetiva do artista a fim de promover valores superiores da arte e de tirar a humanidade do nada. Uma mesma filosofia anima ainda o Bauhaus, fundado em Weimar em 1919 por Walter Gropius, ao qual aderem Kandinsky, Klee e Schlemmer; fundar o "novo edifício do futuro" significa para eles reconhecer a função social da arte, sobretudo da arquitetura. Ao contrário de John Ruskin e de William Morris, reticentes diante da industrialização e do maquinismo, Gropius integra os progressos da técnica – por exemplo, o cimento armado – no projeto grandioso de uma obra de arte unitária capaz de harmonizar todas as artes e o artesanato.

Estas correntes não poderiam ter atingido sua maturidade reflexiva sem o concurso de teorias sobre a arte abstrata, magistralmente expostas por Wilhelm Worringer em *Abstração e Einfühlung* (1908). Todos estes "revolucionários" sentem-se, na realidade, investidos de uma missão social; sonham com uma reconciliação entre a arte e a vida e com uma transformação das mentalidades comparável ao que foi a Renascença. No *Almanaque do Blaue Reiter*, Franz Marc não hesita em declarar: "Encontramo-nos hoje na virada de dois longos períodos, semelhante ao mundo de quinze séculos atrás, quando houve também um período de transição sem arte e sem religião, em que o que era grande e velho morreu e foi substituído pelo que era novo e inesperado".

A pintura aparece, portanto, como um simples pretexto para uma revolução filosófica e espiritual mais global e internacional, em que os problemas formais acabariam por desaparecer, revelando que agir sobre a forma das obras até a

mais total abstração significa, finalmente, agir sobre o conteúdo e criar idéias novas. É esta convicção que permite a Kandinski enunciar um dos problemas mais fundamentais da estética e da arte do século XX: "Marc e eu nos lançáramos na pintura, mas a pintura, sozinha, não bastava. Em seguida, tive a idéia de um livro sintético que eliminasse as perspectivas curtas e em desuso, que fizesse cair os muros entre as artes [...] e demonstrasse, finalmente, que a questão da arte não é uma questão de forma, mas de conteúdo artístico."

O manifesto do suprematismo, exposto por Malevitch em 1915, evidencia igualmente uma inegável dimensão filosófica: afirmar a supremacia da sensibilidade pura nas figuras geométricas desprovidas de qualquer significação significa questionar, de maneira radical e paradoxal, a representação clássica, figurativa do objeto como algo que dá acesso ao conhecimento. Em Malevitch esta filosofia do "zero das formas", do "zero da criação" tem valor de metafísica e teologia, pelo menos enquanto a Rússia e a revolução lhe permitem esperar a construção de um mundo novo.

Nos dois manifestos do surrealismo (1924 e 1929) André Breton é bastante claro sobre as implicações filosóficas do movimento para que ele não seja reduzido simplesmente a uma corrente literária e artística. A "revolução surrealista" reunida sobretudo ao redor de Pierre Naville, de Benjamin Péret, de Louis Aragon, de Philippe Soupault, enuncia o programa de uma filosofia da transformação: transformar a vida e, mais tarde, transformar a política, na medida em que o surrealismo possa colocar-se ao serviço da revolução (comunista). Sob o apadrinhamento de Novalis, de Lautréamont, de Rimbaud e com a ajuda de Nietzsche e de Freud, trata-se, segundo as próprias palavras de Breton, de acabar com "a maldade, o ódio e a insípida suficiência" da razão intelectualista e da lógica positivista.

Em 1911, o *Cavaleiro azul* expõe quatro telas expres-

sionistas de Arnold Schönberg, pintor e compositor; no mesmo ano, Schönberg publica seu *Tratado de harmonia*; porém, esta obra de técnica musical, que prega o alargamento da tonalidade para os 12 tons da escala cromática, inscreve-se em preocupações que vão além de problemas puramente composicionais. Schönberg sabe que está rompendo com quatro séculos de tradição musical e que tal ruptura provoca uma transformação cultural de grande amplitude: "Nossa época interroga-se muito. Que encontrou ela: o conforto? Ele invade até mesmo o domínio das idéias e o torna confortável demais para nosso bem".

Nessa data, Schönberg ainda ignora quais são as ameaças que pesam sobre este "conforto".

Prelúdios às guinadas do século XX

Os artistas das primeiras vanguardas e os da entre-guerra são de fato, como já o dissemos, os primeiros teóricos de suas próprias obras. Práticos e teóricos de gênio – como se dizia no século precedente – exploram eles as múltiplas possibilidades oferecidas por suas épocas para a utilização de materiais e de novos processos e para a escolha de formas inéditas. Enquanto filósofos, interrogam-se sobre as implicações sociais, políticas, até mesmo metafísicas, da arte moderna.

Após a passagem da impetuosa vaga dos "ismos", a partir dos anos 20, a filosofia dita acadêmica, largamente herdeira de Kant e de Hegel, não pode mais, decentemente, considerar a arte e a estética como simples complementos de um sistema já constituído, relegados, bastante tarde, para os confins de uma doutrina, atrás da teoria do conhecimento, da lógica ou da moral. Demasiados acontecimentos provam o caráter essencial da criação artística: a exacerbação

das rupturas, a procura frenética da novidade, o radicalismo, pelo menos teórico, da tábula rasa em relação ao passado, o extremismo das posições antiarte, a virulência das reações do público, das instituições e do poder político diante das incessantes provocações. Em suma, a arte torna-se um problema maior e a estética, domínio outrora periférico, torna-se central nas preocupações teóricas.

O início do século XX é marcado, em filosofia, por várias guinadas significativas: marxismo, fenomenologia, existencialismo, lingüística orientam a reflexão e fazem escola, e a época contemporânea sofre ainda, em graus diversos, a influência dessas grandes correntes de pensamento.

Porém, uma das mais importantes guinadas é, sem dúvida, a guinada estética da filosofia na medida em que estas diversas formas de pensamento, neste ou naquele momento de seu desenvolvimento, encontram a questão da arte e mais geralmente o problema da cultura e, sobretudo, o de sua finalidade e de seu papel na sociedade moderna.

A filosofia de Nietzsche, particularmente o status privilegiado que confere à arte e à estética, constitui a espolleta decisiva dessa guinada: evidentemente, a arte é uma ilusão e uma consolação, mas é também, segundo Nietzsche, a atividade metafísica e filosófica por excelência. Esquematisando ao extremo, poderíamos dizer que o mundo deve ser visto, doravante, do ponto de vista da arte.

A arte, todavia, mudou; ela não reflete mais, como no passado, a imagem harmoniosa de um universo sublimado e colocado sob a transcendência de um belo ideal. Ela se secularizou num mundo submetido à crescente racionalização de todas as atividades humanas, endurecido por clivagens ideológicas conflitivas e sacudido por revoluções de caráter social, econômico e político. O engajamento militante das vanguardas, quer se trate do anarquismo ambíguo do futurismo italiano ou da adesão dos surrealistas ao comunis-

mo, não permite mais considerar a modernidade artística como um fenômeno histórico e ideologicamente neutro.

Esta modernidade, todavia, se expõe a interpretações contraditórias: será ela a expressão negativa de um "declínio do Ocidente" ou então aquela, positiva, de um mundo em progresso cujas primícias eram constituídas pelas vanguardas?

É esta uma questão primordial que encerra a estética da primeira metade do século XX em controvérsias particularmente vivas até a época subsequente à Segunda Guerra Mundial. De um lado, a arte moderna cristaliza o que o filósofo alemão Max Weber chama "o desencantamento do mundo", mas escondendo a esperança, muito freqüentemente utópica, de que a criação artística pode contribuir para a instauração de um futuro se não idílico, pelo menos melhor. De outro lado, ela polariza as consciências individuais e coletivas em oposições irreduzíveis: a arte moderna e as vanguardas conseguem a proeza inaudita de se exporem ao ódio dos fascismos e à execração do stalinismo, regimes totalitários inimigos, unânimes, contudo, em suas condenações de uma arte considerada degenerada ou decadente.

Excetuando tais paroxismos, em que a arte é usada para finalidades de pura e simples propaganda, a querela dos Antigos e dos Modernos conhece, no restante das democracias, uma nova versão muito mais áspera do que a do século XVII: ela opõe, doravante, reacionários e progressistas, burgueses conservadores e revolucionários utopistas sobre um fundo de lutas ideológicas, elas próprias expressões das tragédias sangrentas da história real. A guinada *estética* da filosofia transformou-se assim, rapidamente, em guinada *política* da estética.

Será preciso esperar o início dos anos 60 para que a querela político-estética se atenuasse progressivamente. Se o arrefecimento dos conflitos entre o Leste e o Oeste perma-

nece potencialmente perigoso, ele traz um enfraquecimento das exasperações ideológicas. O desenvolvimento dos meios de reprodução, as possibilidades de difusão maciça e o acesso de um público cada vez maior a todas as formas da arte moderna e contemporânea modificam em profundidade a percepção dos interesses da criação artística. Se o final dos anos 60 vê ressurgir os ideais vanguardistas dos anos 20, a vontade de revigorar o projeto de emancipação e de transformação formulado pelos movimentos radicais da época fracassa diante da ascensão do poder da sociedade de consumo e da civilização dos lazeres. O fato de o apogeu do crescimento nas sociedades ocidentais marcar ao mesmo tempo seu declínio e coincidir com o fim dos famosos Trinta Gloriosos nada muda no desenvolvimento sem precedentes das indústrias culturais. A instituição de poderosos sistemas de produção e de distribuição de objetos culturais acelera a integração de todas as formas de uma arte passada e atual no circuito complexo e, às vezes, imprevisível, da promoção e da valorização econômica.

Esta guinada *cultural* da estética sobre um fundo de crise leva, a partir dos anos 80, a um reexame crítico das aquisições da vanguarda e da modernidade. E os fenômenos que caracterizamos ainda hoje, sem dúvida apressadamente, com as denominações "pós-modernas" e um pouco necrológicas de "desaparecimento das vanguardas", "morte da arte" e "fim da crítica", obrigam a estética a aceitar novos desafios.

Mais do que nunca cabe a ela demonstrar a falsidade deste balanço e desempenhar seu papel: ajudar na interpretação das novas obras, dissipar as zonas de sombra e de incompreensão que obscurecem as relações entre o público e a arte atual, e acompanhar a aventura imprevisível, sempre inédita e intempestiva, da criação artística.

Porém, antes de nos interrogarmos sobre o presente e

sobre o futuro da estética, precisamos voltar mais detalhadamente às guinadas do século XX evocadas acima. Ultrapassados ou não – e de fato não acreditamos que o estejam definitivamente – os debates levantados pela confrontação entre a arte moderna e a filosofia da arte deixaram de fato traços profundos na maneira de perceber as relações que o homem das sociedades pós-modernas mantém com as diferentes formas de expressão da sensibilidade e do imaginário.

Quarta Parte

AS GUINADAS DO SÉCULO XX

I

A GUINADA POLÍTICA DA ESTÉTICA

As grandes filosofias que se constituem nos anos 30 e que ainda hoje têm influência na vida intelectual, traduzem bastante bem o clima cultural criado pelo nascimento da arte moderna e pela irrupção dos movimentos vanguardistas. As reflexões de pensadores como Georg Lukács, Martin Heidegger, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Theodor Adorno, desenvolvem-se no seio de um contexto histórico particularmente traumatizante logo após a Primeira Guerra Mundial: revolução soviética, instauração de um partido marxista-leninista, a subida do fascismo na Europa, revoltas operárias e movimentos sociais, conseqüências das dificuldades econômicas e do aumento do desemprego, etc.

Embora adotando caminhos diferentes, e para alguns dentre eles, irremediavelmente antagonistas, todos se abastecem nas mesmas fontes filosóficas, sobretudo as do idealismo e do romantismo alemães: Kant, Hegel, Fichte, Schopenhauer. Todos lêem Marx, Nietzsche, Freud e Husserl; todos são afetados pelos temas do declínio, da decadência, das crises que concernem tanto às ciências, ao conhecimen-

to, aos valores tradicionais e às antigas certezas, quanto às artes e à cultura.

O entusiasmo e o otimismo nos quais se banhava a burguesia antes da catástrofe cederam o lugar à inquietação do presente e à angústia do futuro. Numerosos são os filósofos que fazem um balanço pessimista da civilização ocidental; não hesitam em datar o início da decadência já na origem desta própria civilização, após a famosa idade de ouro da Grécia do século V a.C.; é o caso, sobretudo, de Lukács e de Heidegger. Benjamin, Marcuse e Adorno incriminam uma perversão da razão nascida a partir do século das Luzes, porém encontram os primeiros sintomas da "doença" inerente, segundo eles, à racionalidade, em Homero.

Este diagnóstico amargo e desencantado sobre o estado do mundo traz, pelo menos, duas conseqüências. De um lado, incita alguns pensadores a aderir às ideologias que dão novamente esperança ao indivíduo desarvorado e prometem um futuro melhor para a coletividade: Heidegger vê na "grandeza" interna do movimento nacional-socialista uma possibilidade de salvação para o povo alemão, enquanto para Lukács somente a filosofia marxista da história determina um destino possível para a humanidade; Ernst Bloch espera que o comunismo possa permitir a concretização das esperanças utópicas contidas na arte; quanto a Benjamin, Marcuse e Adorno, influenciados pela concepção marxista da história, mas violentamente hostis ao marxismo dogmático assim como às suas realizações históricas e políticas esperam, sem ter muitas esperanças, uma convulsão das estruturas da sociedade capitalista capaz de pôr um termo à alienação das formas de vida contemporâneas.

De outro lado, esse mesmo diagnóstico do declínio da civilização traz avaliações diferenciadas quanto à significação da arte moderna e o papel das vanguardas. Assinalávamos, precedentemente, a polarização das atitudes que ca-

racterizam a guinada *política* da estética: ou consideramos a era moderna e o deslocamento das formas tradicionais como um reflexo da decadência da sociedade ocidental ou então vemos neles um modo de expressão privilegiada graças ao qual os artistas adotam uma posição crítica diante da realidade e denunciam precisamente o que aconteceu com o mundo na esperança de transformá-lo.

Este é, em suas grandes linhas, o interesse de um debate estético repetitivo que se prolonga paradoxalmente até a soleira dos anos 80, exatamente quando a evolução da arte contemporânea, doravante indiferente ao problema da forma e do conteúdo e gozando de uma completa autonomia, tornou caducos os argumentos dos principais protagonistas dos anos 30.

Todavia, o caráter excessivo das posições adotadas na época entre os que recusam a arte moderna, particularmente Lukács e Heidegger, e seus partidários convictos e, às vezes encarniçados, sobretudo Benjamin, Marcuse e Adorno, permite esclarecer certas formas de incompreensão ou de rejeição que atingem a arte atual. O contexto é, evidentemente, diferente; ele é, pelo menos na aparência, menos político e menos ideológico. Mas todos estão em condições de constatar a desestabilização da teoria estética diante do desenvolvimento sem precedentes de uma cultura planetária: o questionamento da modernidade, a exigência de uma volta aos valores clássicos, a denúncia do "não importa o quê" e a dissolução dos critérios de julgamento desorientam tanto a crítica de arte quanto o público.

Se é claro que as antigas controvérsias teóricas não dão respostas prontas a estes problemas, elas ajudam a compreender suas gêneses e a melhor apreender por que eles se colocam em nossos dias com uma tal acuidade.

Georg Lukács e a questão do realismo

Lembramos que, para Hegel, a arte grega deve sua qualidade de modelo inigualável à adequação perfeita entre a forma e o conteúdo das obras. Quer se trate da estatuária ou da tragédia antiga, esta arte representa a realização histórica do ideal clássico, em outras palavras, segundo Hegel, a perfeição por excelência.

Vimos a atitude, muito hegeliana, de Marx: faz sua a idéia da arte grega como modelo insuperável e se espanta por formas artísticas surgidas num estágio de evolução social arcaico poderem ainda ser fontes de prazer e de gozo estético. Esta questão, Marx não a resolve; ela permanece em suspenso como um enigma que tenha de constituir para sempre uma espécie de mistério da arte.

Já a partir de seus primeiros escritos, é deste problema que Georg Lukács (1885-1971), aquele que foi chamado o "Marx da estética", se ocupa: como conciliar o valor eterno da arte com seu caráter histórico? Como normas estéticas, nascidas num determinado lugar, numa dada época e, portanto, percebíveis ao longo da história podem cessar de ser históricas e chegar a impor-se ao longo dos séculos, até mesmo dos milênios, como valores supostamente eternos?

Lukács esboça um início de resposta em *A alma e as formas* (1910). O tema central deste ensaio diz respeito à relação entre a alma humana e o absoluto e a possibilidade de o indivíduo dar um sentido essencial à própria vida. Ora, a vida atual, alienante, desiludida, desprovida de ideal, é inautêntica. Não é mais possível dar-lhe uma forma, tanto na realidade, na experiência vivida quanto na literatura, e mais geralmente, na arte. O artista não é aquele que elabora e *põe em forma* os dados brutos da vida empírica a fim de sugerir uma vida, evidentemente ilusória, porém mais essencial do que a vida real?

A arte, a literatura, por exemplo, a epopéia ou a tragédia não visam a reconciliar, no seio de uma forma dramática, a vida concreta, empírica, sensível – a *vida* – e as essências, os valores últimos, o absoluto – a *vida*? Mas numa existência doravante desprovida de qualquer transcendência, privada de Deus e dos deuses, e que não evoca mais os tempos "bem-aventurados" da Grécia antiga, que forma – pergunta Lukács – é susceptível de acolher e de exprimir esta trágica separação entre a vida concreta e a aspiração do absoluto? Não seria o ensaio, forma intermediária entre a literatura e a filosofia, que não é nem poesia, por demais ligada à sensibilidade, nem o tratado, por demais frio, abstrato e por demais dependente dos conceitos?

De fato, se considerarmos os grandes ensaístas do passado, Montaigne, Pascal e Kierkegaard, vemos que para Lukács a forma literária do ensaio, autônomo, fragmentário e aforístico, revelou-se particularmente adequado à expressão da visão trágica dessas grandes consciências solitárias e autênticas, angustiadas diante da vida e da realidade do mundo. É claro que o ensaio não resolve nada, ele não dá um ponto de vista global sobre o sentido da existência, ele constata, mas evidencia indiretamente uma forte e invasora nostalgia da totalidade perdida. Após o declínio da epopéia homérica, resta a forma que recolhe exatamente a tragédia do divórcio entre a *vida* e a *vida*, entre o essencial e o inessencial, entre o autêntico e o inautêntico; temos quase vontade de falar da tragédia que é a separação entre o mundo das Idéias e sua pálida cópia na realidade, e de evocar o corte platônico entre o inteligível e o sensível, na medida em que o próprio Lukács considera Platão como um dos primeiros autores ensaístas conhecidos.

Lukács detém assim um elemento de resposta para a interrogação de Marx: a arte que perdura a despeito da história é aquela que, sempre, uma vez esquecida a felicidade

da Grécia original, pôde em forma a tragédia fundamental da existência humana. Esta forma não é uma norma eterna, mas essencial: ela traduz o drama permanente e atemporal do indivíduo ao tomar consciência de que a vida é "uma anarquia do claro-escuro", de que "nela, nada se realiza totalmente" e de que "nunca alguma coisa vai até seu termo".

Será o pressentimento de uma catástrofe iminente que impele Lukács a evidenciar em 1911 um pessimismo e uma consciência da morte que parecem responder como um eco às primeiras provocações vanguardistas: "A verdadeira vida é sempre irreal, sempre impossível para a vida empírica. Alguma coisa resplandece, estremece, resplandecendo mais além de seus caminhos percorridos; alguma coisa que perturba e seduz, alguma coisa de perigoso e de surpreendente, o acaso, o grande instante, o milagre. Um enriquecimento e uma perturbação: isto não pode durar, não seria possível suportá-lo, não se poderia viver nas alturas – nas alturas de sua própria vida, das possibilidades últimas e próprias. Deve-se recair novamente na apatia, deve-se renegar a vida para poder viver?"¹

Entre 1914 e 1915, a catástrofe cessou de ser uma virtualidade, e Lukács termina a redação de sua grande obra, uma das mais conhecidas, em plena guerra, *A teoria do romance*. O mito original da Grécia constitui a tela de fundo sobre a qual Lukács expõe a evolução histórica e filosófica das grandes formas épicas. Esta Grécia é a da epopéia, dos tempos bem-aventurados que podiam "ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que lhes são abertos e que eles devem seguir".

Mas esta Grécia é também a do platonismo, do pensa-

¹Georg Lukács, *L'âme et les formes*, Paris: Gallimard, 1974 tradução, notas introdutórias e posfácio de Guy Haarscher p.247.

mento "mais profundamente antigrego", isto é, o dos inícios da filosofia. Ora, a filosofia é sempre "o sintoma de uma falha essencial entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e o mundo, de uma não-adequação entre a alma e a ação".²

Para Lukács, a época presente é mais do que nunca a da filosofia, isto é, do esquecimento das origens, da essência; tempo de nostalgia em que "o céu estrelado de Kant somente brilha ainda na escura noite do puro conhecimento" onde ele cessa de "iluminar o caminho de cada homem"; e "no mundo novo, ser homem é ser só", precisa Lukács.³ A questão é saber que tipo de literatura, que arte, que forma estética convêm doravante a esta civilização ocidental dilacerada, supondo que ainda lhe seja possível dar um sentido ao seu destino.

Em *A alma e as formas*, Lukács privilegia o ensaio, mas a forma deste ensaio é limitada; ela não é senão a expressão da recusa das consciências solitárias aspirando em vão à essência. Ora, a época moderna exige expressões literárias capazes de corresponder a atitudes humanas coerentes e suscetíveis de exprimir a totalidade "extensiva" da vida. Entre os gregos, a epopéia homérica desempenhava perfeitamente este papel; ela dava conta dessa totalidade, com muita evidência e naturalidade; ela devolvia a imagem idílica de uma harmonia entre o homem e a natureza, entre as criaturas e os deuses, entre a vida terrena e a transcendência do além.

Mas nada disso é mais possível. Lukács recebe as lições de Hegel e de Marx: a epopéia (homérica) – assim como a

²Georg Lukács, *La théorie du roman*, Paris: Gallimard, Tel, 1990, trad. Jean Clairvoye, p.20.

³Ibid., p.28.

tragédia de tipo clássico – é uma forma literária própria da infância e da juventude da humanidade e, portanto, de uma época passada. Hoje, somente convém uma outra grande forma épica, isto é, o romance, “forma literária da maturidade viril”. Por que o romance? Porque, diferentemente do ensaio, que atesta a impossibilidade de aceder à reconciliação e à totalidade, o romance repousa sobre a ação de um herói, por exemplo um louco ou um criminoso, capaz de encarnar e de assumir os aspectos mais contraditórios da existência, ou seja, a totalidade da vida. Assim, Lukács define o herói romanesco como “problemático”; este herói é, o mais das vezes, a projeção do próprio romancista em sua obra, prisioneiro do mundo social e cultural – mundo “convencional” e reificado – porém, em busca, permanente e desesperada, do absoluto e de valores autênticos.

Destinada a servir de introdução a um estudo sobre Dostoiévski, *A teoria do romance* já inicia uma guinada decisiva no itinerário intelectual e filosófico de Lukács. A procura de formas literárias capazes de descrever a decadência do mundo ocidental contemporâneo e particularmente da sociedade burguesa significa que o filósofo abandona a referência ao modelo de uma Grécia mítica, muito afastada das realidades presentes, como se houvesse, de certo modo, um esgotamento da nostalgia em relação a um universo irremediavelmente perdido. Porém, imergir na história e nas sociedades contemporâneas através de uma forma romanesca e graças à intermediação de um herói confrontado com situações que o ultrapassam, significa considerar que o indivíduo não é mais o único dono de seu destino: este pertence doravante à comunidade da qual depende e a uma história, precisamente, cujo curso é importante transformar.

A teoria do romance não vai muito além desta perspectiva. Ela contenta-se em evocá-la, apoiando-se em Tolstói e Dostoiévski. Lukács coloca simplesmente a questão que

consiste em saber se o romance permanece a forma adequada para a era da “perfeita culpabilidade”; será esta forma bem representativa de um mundo lacerado que reduz todas as coisas humanas, inclusive o homem, ao estado de simples objetos, sujeitos a interesses políticos e econômicos?

Ou já deveremos pressentir, como em Tolstói, a emergência de uma “nova época da história mundial”? No autor de *Anna Karenina*, esta nova era aparece somente em filigrana, simples esboço abstrato e nostálgico. A perspectiva de uma transformação é mais nítida no autor de *Crime e castigo*, onde os contornos do mundo novo são traçados de maneira objetiva. É interessante ler esta bela passagem que encerra *A teoria do romance*: “[Dostoiévski] pertence ao mundo novo e somente a análise formal de suas obras poderá mostrar se ele já é o Homero ou o Dante deste mundo; [...] se ele é apenas um início ou já é uma realização. E é somente então que a interpretação histórico-filosófica terá a tarefa de dizer se estamos efetivamente no ponto de abandonar o estado de perfeita culpabilidade ou se simples esperanças anunciam o início de uma nova era – sinais de um futuro ainda tão fraco que a força estéril do que se limita a existir pode ainda aniquilá-lo com uma simples brincadeira.”⁴

Em 1918, Georg Lukács adere ao recente Partido Comunista húngaro, dois anos antes da publicação de *A teoria do romance*. Em *A alma e as formas*, Lukács apaixonara-se pelo gesto de Kierkegaard, rompendo seu noivado com Regine Olsen, preferindo simular a vida de um sedutor, ávido de gozos sensuais a viver de maneira inautêntica no engano e na mentira. Gesto existencial, decisivo, graças ao qual o filósofo dava um sentido definitivo à sua vida, *for-*

⁴Ibid. p.155.

mava-a na esperança de aceder ao absoluto. Lukács suspeitava que faltasse autenticidade no empreendimento de Kierkegaard: uma decisão brutal, uma escolha tão categórica não podiam dissipar todos os equívocos.

O gesto de adesão de Lukács ao marxismo, concretizado pela publicação, em 1923, de *História e consciência de classe*, é incontestavelmente um gesto autêntico, e todavia o livro faz pesar sobre a obra ulterior do filósofo um equívoco que ele mesmo nunca conseguirá dissipar. Não é nossa intenção expor ou comentar, mesmo sumariamente, as teses políticas e filosóficas dessa obra. Condenado pela ortodoxia comunista, que julga o texto por demais idealista, *História e consciência de classe* incita Lukács à autocrítica sem nunca evitar a armadilha da ambigüidade que lhe vale a acusação de revisionismo no Leste e de stalinismo dogmático no Oeste.

O que nos interessa prioritariamente aqui é a idéia de que *História e consciência de classe* corresponde a uma guinada política espetacular no pensamento estético de Lukács. A esperança de uma volta à vida autêntica repousa doravante na revolução, no proletariado, na história, todos vistos como fatores de abertura do horizonte de uma reconciliação entre o homem e o mundo, entre os indivíduos e a sociedade. Talvez não seja exagerado dizer que a revolução proletária realiza, doravante, para Lukács, as exigências da Idéia hegeliana e que a sociedade desempenha o papel de princípio transcendente cuja ausência é tão dolorosamente sentida em *A alma e as formas* e na *Teoria do romance*. Portanto, somente um caminho se abre para a arte: não o das vanguardas ocidentais que se comprazem na expressão da degradação do capitalismo e descrevem de maneira aflitiva a angústia do indivíduo; não o do romantismo revolucionário que se satisfaz beatificamente com o retrato idílico dos heróis proletários; não o do realismo socialista, escravizado

pela política do Partido, realismo vulgar enaltecido a partir de 1934 por Stalin e Jdanov, mas o de um realismo bem compreendido na linha do grande realismo crítico do século XIX. A arte tem como tarefa realizar a imagem da realidade tal qual ela se reflete na consciência dos homens. E quando estes homens imaginam uma realidade transformada pela revolução, a arte deve tender para uma reprodução que reflita fielmente o real.

Esta teoria do reflexo, em Lukács, não significa que se deva copiar minuciosamente a realidade para chegar a uma figuração ingênua e esquemática segundo as concepções estreitas da doutrina oficial do Partido. A realidade refletida não é um clichê fotográfico; é uma realidade transfigurada pela consciência dos homens e alimentada por sua imaginação. O artista autenticamente realista constrói a realidade a partir de um detalhe, de um elemento típico, particular, para chegar ao essencial, à totalidade. Se Zola, ao contrário de Walter Scott, Balzac ou Thomas Mann, não recebe a aprovação de Lukács é porque seu naturalismo dos detalhes e dos acontecimentos às vezes sórdidos da vida cotidiana, lembra, sobretudo uma reportagem social; estes "detalhes" permanecem abstratos, eles não são reintegrados na totalidade de uma obra coerente.

Resta, portanto, a espinhosa questão do formalismo, termo pejorativo sob o qual Lukács reúne o conjunto das experimentações formais da arte moderna e das vanguardas expressionistas, dadaístas ou surrealistas.

É claro que o privilégio conferido por Lukács à Idéia hegeliana, ao conteúdo determinado pelo ideal revolucionário, não o leva a defender uma arte considerada como o reflexo da decadência e da desintegração do mundo moderno. Já em 1934 Lukács estabelece a lista dos formalistas decadentes que ele avalia pela medida de um realismo balzaquiano erigido em modelo do realismo crítico. Ele rei-

tera suas censuras vinte anos mais tarde em *A significação presente do realismo crítico*, um mês antes da intervenção das tropas soviéticas em Budapeste.⁵ Se denuncia o "dogmatismo" de Stalin, ele renova sua condenação da vanguarda, símbolo do declínio da burguesia capitalista e continua a defender o ideal marxista-leninista.

A descrição pessimista e brilhante de New York na obra do escritor americano John Dos Passos, o autor de *Manhattan Transfer*, não poderia responder aos seus critérios "realistas" assim como não o poderiam a "alegoria do nada" no universo absurdo, opressivo e fantasmagórico das novelas de Kafka, a ausência de perspectiva histórica nos romances de Robert Musil ou então o "esquematismo" abstrato das peças de Samuel Beckett. À técnica da livre associação usada por James Joyce nos monólogos de *Ulisses*, que ele considera estetizante e artificial, opõe a "composição autenticamente ética" dos romances de Thomas Mann. Ele reformula suas censuras contra o expressionismo e contra o formalismo das peças de Bertolt Brecht.

Estas posições conservadoras são encontradas na pintura: elas se detêm nos impressionistas e em Cézanne, e recusam Matisse e Picasso; em música, rejeitam o expressionismo de Arnold Schönberg, e mais geralmente o dodecafonismo da Escola de Viena.

As revelações dos expurgos stalinistas, a leitura de Soljenitsyne e a destalinização não modificam suas convicções marxistas. Lukács continua persuadido da existência

⁵Em 1956, Lukács, então ministro da Cultura, participa da revolução húngara. Preso e deportado por alguns meses para a Romênia, é reabilitado por Janos Kadar em 1957. Nos anos 60, Lukács torna-se o modelo intelectual da Escola de Budapeste. Os trabalhos da escola contribuem grandemente para solapar a ideologia stalinista, seus representantes militam ativamente pela emancipação da Hungria e entreadrem assim o caminho para um socialismo democrático.

de um caminho socialista, a de um marxismo ocidental, não dogmático e não autoritário, que repouse sobre bases humanistas. No máximo, tais acontecimentos o incitam, em sua grande obra *A particularidade da estética* (*Die Eigenart des Aesthetischen*) publicada em 1963,⁶ a nuançar a severidade de seus julgamentos anteriores sobre Kafka, Brecht, Ionesco ou Bartok. Porém, sua filosofia da arte permanece resolutamente baseada nas noções aristotélicas de mimese e de catarse; uma catarse que ele considera como a categoria fundamental da estética. Assim, não é surpreendente o fato de só receberem sua aprovação as obras que não aceitam nem o caos, nem a incoerência, mesmo que sejam ambas a expressão da desordem do mundo.

Falávamos, acima, do equívoco do gesto de Lukács: alusão à sua adesão ao marxismo e à guinada política de sua estética no início dos anos 20, em pleno período vanguardista.

Um estranho paradoxo paira, de fato, sobre esta obra que foi uma das primeiras do século XX a perceber as rupturas da modernidade. As obras ditas de juventude, *A alma e as formas*, a *Estética de Heidelberg* (1912-1914), *A teoria do romance*, constituem penetrantes e dolorosas meditações,⁷ sobre as dissonâncias do mundo atual, sobre o conceito de novidade, para finalmente desconhecer o significado ao mesmo tempo artístico e político da arte moderna.

Lukács não admitiu a idéia de que os experimentos formais possam ter o mesmo sentido de seu combate e visam elas também a denunciar e criticar, através de outros meios não "miméticos" o "desamparo", isto é, a sorte do

⁶Mas ainda não traduzida em francês!

⁷*A alma e as formas* é dedicado a um amor de juventude de Lukács, Irma Seidler, que se suicidou.

homem moderno, "atirado" num mundo desencantado e desumanizado. É contudo esta vibrante sensibilidade com as dissonâncias e as desfigurações de um universo mutilado que influencia profundamente, nos anos 20, a orientação filosófica e estética de pensadores como Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Heidegger e o retorno às origens

Os escritos de Martin Heidegger (1889-1976) consagrados à arte, particularmente à poesia, trazem um outro exemplo da guinada "política" da estética na primeira metade do século XX. Traduzem eles, igualmente, esta polarização das atitudes e das tomadas de posição negativas contra a arte moderna que encontramos em Georg Lukács.

Mais além das oposições políticas e dos antagonismos ideológicos, a marcha intelectual dos dois pensadores apresenta numerosas semelhanças. Ambos, herdeiros da fenomenologia, representam duas grandes correntes da filosofia moderna, o materialismo dialético, para Lukács, e o existencialismo para Heidegger. Ambos se aproximaram das ou aderiram às duas grandes ideologias totalitárias do século, ao stalinismo e ao hitlerismo. Cada um teve o cuidado de conservar uma postura propriamente filosófica, adotando uma distância prudente – e, portanto, equívoca – em relação às realizações políticas concretas dessas ideologias.

Antes de seus pensamentos tomarem caminhos divergentes, suas concepções sobre a filosofia da história e seus diagnósticos sobre sua época procedem de uma mesma análise. Lembramos o profundo pessimismo que pesa sobre as primeiras obras de Lukács, *A alma e as formas* e *A teoria do romance*: uma "perfeita culpabilidade" reina no mundo em declínio, o homem vagueia por caminhos não mais ilu-

minados pelo céu estrelado, o universo da dissonância está privado de Deus e de qualquer transcendência, os tempos bem-aventurados terminaram e o homem não pode mais aceder ao essencial, à harmonia e à totalidade. Somente o marxismo pode abrir ao homem o horizonte de um mundo novo.

Esta descrição aflitiva da realidade existente, do "mundo vivido", segundo a expressão Husserl, é encontrada quase idêntica em Heidegger. O "mundo vivido" não é outra coisa a não ser o meio ambiente dominado pela ciência e pela teoria, requisitado pela técnica e pela industrialização. Uma tal decadência resulta de um longo processo que remonta não à noite dos tempos, mas à Grécia socrática e platônica. Ela está ligada à emergência progressiva da modernidade e acelera-se ao longo de etapas decisivas: cartesianismo, espírito das Luzes, cientismo e positivismo.

Evidentemente, para Heidegger, esta evolução não corresponde a um progresso, mas a uma lenta e irresistível queda na modernidade, visto que é acompanhada pela emancipação progressiva do sujeito, pelo triunfo da razão e pela vitória da racionalidade em seu domínio irreversível da natureza. A idéia de que uma espécie de fatalidade pesa sobre o pensamento ocidental evoca seguramente o nihilismo nietzschiano, ponto de chegada ao qual conduz a perda do sentido metafísico.

A questão ontológica, a do Ser doravante perdido, esquecido pelo homem, está no centro da filosofia heideggeriana. A emergência da subjetividade, a autonomização progressiva do indivíduo, que nos apareceram como fenômenos históricos benéficos em estética, são consideradas por Heidegger como sinais patentes do declínio: o homem não somente erradicou os mitos, liquidou a teologia, mas cortou o caminho que o conduzia à essência das coisas, inclusive à de sua própria essência. O resultado, ou seja, a

maldição dos tempos atuais, é o desamparo, o homem lançado no mundo, condenado a uma vida inautêntica (*uneigentlich*) num mundo que se tornou ininteligível, que o entrega, de pés e mãos amarrados, à ciência, à lógica, ao utilitarismo, às exigências de uma razão coercitiva. O sujeito alienado, como diz Lukács, torna-se para Heidegger, um ser-aí (*Dasein*), imerso numa realidade, um ente (*das Seiende*) hostil, esquecido da totalidade, isto é, separado do Ser (*das Sein*).

Compreende-se, então, a angústia do homem, prisioneiro de um mundo inóspito, habitado permanentemente pelo medo, preocupado com a inquietação que representa a perda do Ser. Mas esta situação é paradoxal, pois a angústia, o medo e a inquietação são todos provas de sua existência. Provas negativas, dolorosas, mas que atestam, exatamente por isto, a aspiração permanente do homem, do *Dasein*, ao Ser.

Que probabilidades tem o homem de recuperar sua autenticidade? Na verdade, elas são bem pequenas. Elas repousam em sua capacidade de continuar a filosofar, ou antes, em sua decisão de prosseguir sua meditação metafísica. Escolha paliativa, que lhe evita soçobrar no tédio secretado permanentemente pelo ente, pela realidade. Escolha provisória, visto que, de qualquer maneira, somente a morte restitui o ser-aí, o *Dasein*, em sua integralidade e em sua autenticidade.

Existe, contudo, uma outra possibilidade oferecida a este ser-para-a-morte, consagrado a um destino funesto e imprevisível, consciente de uma finitude que confere sentido e autenticidade (tardia!) à sua existência; esta possibilidade é a que é dada pela palavra poética "habitar poeticamente nesta terra".

Heidegger cita frequentemente esta frase do poeta Hölderlin, criador da palavra poética por excelência. Em

sua opinião, Hölderlin possui este poder de nomear os deuses e "todas as coisas no que elas são"; em outras palavras, nomeia sua essência e é assim que a poesia é "fundação do Ser pela palavra".

O dizer poético tem a virtude de escapar à realidade, a este ente oculto, dissimulado e desfigurado pela técnica; ele acede à verdade, portanto ao Ser. Somente o poeta, cuja "vocação é a volta" permite voltar "à proximidade da origem". Sendo a "origem", com a palavra "volta", um dos conceitos mais importantes da filosofia e da estética heideggeriana, tentemos elucidar o que quer dizer, aqui, o filósofo.

O único texto em que Heidegger expõe realmente seus conceitos estéticos intitula-se *Origem da obra de arte*. A obra é consagrada principalmente à criação poética, a partir de uma leitura de Hölderlin. A escolha do autor dos *Hinos*, de *Empédocles*, de *Hiperião* evidentemente nada deve ao acaso. Procuremos lembrar o clima intelectual dos primeiros românticos alemães, o desejo comum a Novalis, Goethe, Schelling de extrair suas fontes de inspiração na Grécia antiga! Tratava-se de restaurar a literatura e a cultura alemã e de estabelecer novas regras da arte poética alemã. Ora, ninguém cantou melhor do que Hölderlin o desespero diante das ruínas de Atenas, esse paraíso perdido, pátria de Platão e de Diótima, "filha do céu", heroína do *Banquete*, mas, sobretudo, amor infeliz do poeta.

Hölderlin é também aquele que sonha com uma reconciliação entre a Grécia e a Hespéria, isto é, não somente a Itália (para os gregos antigos), mas também seu país natal, a Suábia, a Alemanha, e todo o Ocidente. O importante, na viagem temporal que conduz ao coração da Grécia, de seus mitos, de seus deuses e de sua arte, e que nos aproxima da origem é menos a ida do que a volta. Heidegger precisa: "Quando pensa na viagem ao exterior, como viagem, essen-

cialmente, é no lugar de origem enquanto essencialmente lugar que o pensamento fiel pensa".⁸

Volta, portanto, ao país natal, à Germânia. Se Hölderlin aparece aos olhos de Heidegger como o arauto da alma germânica e de suas aspirações é porque celebra a volta à terra dos antepassados, ao solo alemão, após essa viagem às proximidades do Ser. Porém, na interpretação de Heidegger, as fronteiras da Hespéria encolheram: não se trata mais do Ocidente confrontado ao Oriente ou ao Sul, mas somente da nação alemã à procura de um destino histórico. Os poetas como Hölderlin fundam a habitação original, a "morada", diz Heidegger; mas acrescenta: "Este sobrevivente prepara o lugar capaz de história, onde a humanidade alemã deve antes aprender a estar em seu país a fim de que, quando o tempo tiver chegado, ela possa permanecer num momento de equilíbrio do destino".⁹

A arte, principalmente a poesia, permite assim que o povo alemão cumpra seu destino histórico. E esta arte deve estar o mais perto possível da origem; deve remontar à época que precede a "modernidade" platônica, aos pré-socráticos, antes mesmo do início da queda da metafísica.

Esta estética do futuro, que sonha com uma arte neoclássica e pré-socrática, não reserva nenhum lugar para a arte moderna, nascida com a filosofia, corrompida pela técnica e, além disso, mundializada, ou seja, "desgermanizada". Abandonando o solo alemão, as obras de arte modernas e as produções vanguardistas perderam seu contato privilegiado com o "popular" e o "nacional". Elas assinaram um contrato funesto com a técnica e a ciência universais que, sozi-

⁸Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris: Gallinard, 1962, trad. H. Corbin, M. Degny, F. Fédrin, J. Launay, p. 192.

⁹*Ibid.*

nhas hoje, regulamentam condições inóspitas da estada do homem na terra.

Partimos das semelhanças entre o pensamento da origem em Heidegger e os fundamentos da filosofia da arte em Lukács. O "Marx da estética" também colhe nas fontes da Grécia antiga. Porém, temos de concluir agora, partindo de diferenças cujas irredutibilidades são evidentes.

A guinada marxista de Lukács destrói o sonho de uma volta a uma Grécia clássica e o da ressurreição do ideal antigo no mundo da dissonância. A obra "realista" deve responder aos critérios da totalidade e da coerência formal, mas a forma traz sempre os estigmas do sofrimento do indivíduo, da pessoa, no horizonte de uma vitória coletiva das forças revolucionárias.

O horizonte estético de Heidegger permanece dominado pela repetição: repetição excepcional, por parte de alguns homens de elite, poetas, filósofos, homens de Estado, marcados pelo sinete de um destino fora do comum e capazes de reproduzir, durante um certo tempo, o que foi vivido outrora, na Grécia de Heráclito, dois mil e quinhentos anos antes da nossa era.

Por várias vezes, ao longo da vida, Heidegger confessa-se confuso diante da questão da arte moderna. Mas seus leitores correm o risco, eles também, de permanecerem perplexos diante da inquietante eventualidade para a qual ele nos prepara: a de um renascimento inopinado de uma Grécia arcaica e mítica que nunca existiu a não ser em seus fantasmas.

A vertente tragicamente caricatural da oposição entre Lukács e Heidegger é o afrontamento entre as duas ideologias totalitárias que mergulharam o século XX no horror. Mas abandona-se o campo da especulação teórica para entrar no da história real. As doutrinas políticas não hesitam em requisicionar os sistemas filosóficos que melhor servem

seus interesses. Foi o caso do stalinismo e do nazismo. Lukács e Heidegger não escaparam à regra; sejam quais forem, aliás, o grau de seus engajamentos pessoais e suas responsabilidades de intelectuais implicados nos conflitos de seu tempo.

Mas este antagonismo entre os dois filósofos tem também um lado paradoxal, isto é, sua recusa comum da arte moderna e sua condenação dos movimentos de vanguarda. Paradoxo, todavia, coerente em relação aos conflitos ideológicos de sua época: a arte moderna não foi classificada na categoria de *arte decadente* pelo stalinismo e na de *arte degenerada* pelo nazismo? E este paradoxo perdura após a Segunda Guerra Mundial, no momento em que renasce, já em 1945, uma segunda vaga vanguardista ainda traumatizada pela lembrança das recentes caças às bruxas desencadeadas pelos totalitarismos contra os artistas modernos.

Todavia, não se trata mais de um afrontamento entre as nostalgias da Antiguidade ou do Ser e os promotores de uma arte do futuro. O aparecimento de novas formas de arte, o emprego de técnicas avançadas, a influência da estética industrial, o desenvolvimento de um mercado de arte internacional, a ação das mídias na reprodução e na difusão exigem, como o assinalamos no capítulo precedente, uma redefinição dos interesses da arte.

Falar de interesse cultural e tratar do aspecto educativo, pedagógico e econômico da arte, seja ela passada, moderna ou contemporânea, é hoje uma coisa comum; desde os anos 70, este interesse, que se tornou predominante no quadro da democratização da cultura, relegou para as velharias os afrontamentos entre "realistas" e "formalistas" – que, contudo, eram fortes até a soleira dos anos 60 – assim como as controvérsias intermináveis que foram a sensação da fase pós-68, entre a arte burguesa "conservadora" e o radicalismo vanguardista, freqüentemente utópico.

Porém, se este interesse cultural é objeto de uma preo-

cupação relativamente recente, sua importância não escapa à atenção dos pensadores que, no período de entre as duas guerras, tomam posição em favor da arte moderna. Para numerosos intelectuais e teóricos europeus, promover a novidade e as experiências formais vanguardistas significa luta pela liberdade da arte e pela autonomia da esfera estética. Significa também reagir contra o próbrio que a modernidade artística sofre por parte tanto dos extremistas políticos quanto do conformismo burguês.

Significa, enfim, para além dos conflitos ideológicos, tentar definir as relações entre a arte moderna e uma sociedade ocidental em curso de profunda mutação social, econômica, científica, e tecnológica, que sonha com democracia no momento em que esta última é cada vez mais ameaçada.

Estas preocupações unem-se a temas já encontrados em Marx, em Nietzsche, e em Freud. Elas traduzem as esperanças e as inquietações de uma época que se interroga sobre o sentido da modernidade e sobre a própria significação do termo "moderno". Esperança em Marx, que imaginava uma sociedade futura comunista, na qual não haveria mais artistas, porque todo mundo poderia dedicar-se livremente à arte; inquietação em Nietzsche transformada em niilismo diante do declínio do ocidente; angústia em Freud diante do mal-estar de uma cultura prestes a se autodestruir.

As obras de Walter Benjamin (1892-1940), de Herbert Marcuse (1898-1979) e de Theodor Adorno (1903-1969) são testemunhos destes sentimentos contraditórios e ambíguos que lhes são inspirados pela evolução da sociedade capitalista e pelo papel que esta última confere à arte moderna. Formados pela escola do marxismo e da fenomenologia, estes contemporâneos de Lukács e de Heidegger rejeitam radicalmente a ortodoxia comunista, condenam o modelo soviético, ao mesmo tempo em que combatem a ascensão do fascismo na Europa.

À espreita de todas as derivas totalitárias, estes filósofos, espremidos entre dois apocalipses, concentram suas análises na gênese das crises políticas, morais e culturais que correm o risco permanente de abalar as próprias bases da democracia. Sem dúvida, é a acuidade de um olhar que vê longe, na história, que tais filósofos, sobretudo Benjamin e Adorno, devem o interesse de que são hoje objeto.

Walter Benjamin e a experiência estética

A estética de Walter Benjamin, tradutor de Proust e de Baudelaire, nunca foi expressa na forma de uma obra coerente, menos ainda sob o aspecto de um tratado. A imagem de seu gigantesco conjunto de citações consagradas às passagens de Paris no final do século XIX na capital transformada pelo barão Haussmann, suas reflexões brilhantes e fragmentárias procedem por temas, aparentemente sem relações entre si: Berlim, a fotografia, o cinema, o haxixe, Holderlin, Goethe, Kafka, o dadaísmo, o surrealismo, Fourier, a arquitetura de vidro, Moscou, a tradução, a crítica de arte, etc.

O único elo nesta diversidade reside no desejo do filósofo de apreender as múltiplas facetas deste fenômeno ambíguo chamado modernidade, mistura de vestígios arcaicos e de sonhos futuristas. O percurso intelectual de Walter Benjamin assemelha-se à sua vida, imprevisível, até mesmo caótica, itinerante, nômade por necessidade, mas nunca incoerente.¹⁰

¹⁰As notas que seguem, relativas à vida de Walter Benjamin são necessariamente incompletas. Seriam necessárias em maior número para descrever o estranho destino deste filósofo que, fugindo do nazismo, suicida-se nos Pirineus, vítima da chantagem de um policial espanhol, quando consentia, enfim, em reunir-se aos amigos, nos Estados Unidos, via Espanha.

Durante seus estudos, confessa-se seduzido pelas teses do historiador de artes Alois Riegl¹¹ e seu conceito de vontade artística; apaixonou-se por *A alma e as formas* de Lukács, inicia-se na fenomenologia de Husserl, sem nunca cessar de reler Platão e Kant. Seu sonho: reconciliar a seriedade do filósofo de Königsberg com a sensibilidade romântica; analisando o período do *Athenaeum* e as obras de Fichte, Schlegel, Novalis e Schelling, defende sua tese de doutoramento em 1919, precisamente sobre o "Conceito de crítica estética no romantismo alemão". Sua tese de Estado consagrada à *Origem do drama barroco alemão*, em compensação, é recusada pela universidade de Frankfurt.

Tendo-lhe sido proibido o ensino universitário, Benjamin vive com dificuldade, graças a artigos de crítica literária, traduções e emissões radiofônicas. De origem israelita, resiste às solicitações de seu amigo de infância Gershom Scholem, grande especialista em religião judaica e em Cabala, que insiste em fazê-lo emigrar consigo para Jerusalém.

Admirador da *História e consciência de classe* de Lukács, amigo de Bertolt Brecht, desilude-se com sua viagem a Moscou (1926-1927); renuncia a qualquer engajamento comunista e permanece como um simpatizante crítico do marxismo.

Ligado a Theodor Adorno e a Max Horkheimer, convidado a participar dos trabalhos do Instituto de pesquisas sociais consagradas à teoria crítica da sociedade, não consegue integrar-se de fato ao grupo da futura Escola de Frankfurt, obrigada a ver nele um companheiro de estrada fiel, mas preocupado em conservar sua autonomia. Na encruzilhada das tendências filosóficas e artísticas de seu tempo,

¹¹Sobre tudo por sua obra *L'origine de l'art baroque à Rome*, Paris, Klincksieck, 1993, trad. Sibylle Müller, apresentação de P. Philipot.

Benjamin permanece "afastado de todas as correntes", segundo a expressão de Adorno: nem Moscou, nem Jerusalém, nem Frankfurt!

Paris, a "capital do século XIX" simboliza para ele as contradições da modernidade, as mesmas que Baudelaire consegue expressar na forma da criação poética: como podemos continuar a escrever poemas em plena revolução industrial, no "apogeu" do capitalismo? É a Paris que o conduz finalmente o exílio, com a esperança de frequentar o grupo surrealista. As relações não dão certo, porém ele encontra Louis Aragon, Julien Green, Pierre Jean Jouve, André Gide, Marcel Jouhandeau. Raymond Aron considera notável seu ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodução mecânica* (redigido em 1936), e a primeira versão francesa do texto é estabelecida por Pierre Klossowski, revista pelo próprio Benjamin.¹²

Em algumas páginas, Benjamin procura analisar a influência das técnicas modernas de reprodução e de difusão sobre a obra de arte. Mais precisamente, pergunta se o fato de multiplicar uma obra de arte para apresentá-la simultaneamente a uma multidão de espectadores afeta ou não o original. A pergunta pode parecer estranha, pois não se vê em que uma cópia ou uma reprodução mudariam seja o que for no primeiro modelo, que permanece original aconteça o que acontecer. Ora, segundo Benjamin, alguma coisa muda, que é menos o original em si mesmo do que a relação entre o público e a obra original propriamente dita. Esta alguma coisa ele a chama "aura", espécie de halo que nimba certos objetos – ou certos seres – com uma atmosfera etérea, imaterial e que confere ao original um caráter de autenticidade.

¹²ensaio foi traduzido ulteriormente com o título "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique".

dade. Uma obra de arte foi criada num momento e num lugar precisos, de forma única, e esta unicidade explica por que as obras de arte antigas, as que encontramos nos locais de culto, igrejas ou santuários, parecem rodeados de mistério: conservariam elas, secretamente, a lembrança de seus esplendores passados e do efeito que produziram sobre os que as contemplavam? Benjamin lembra-nos as origens históricas da arte, quando esta estava ligada a práticas mágicas, rituais e culturais que nossa civilização esqueceu. Toda tradição é constituída sobre a base do caráter transmissível da autenticidade e da aura de uma obra, e a função do rito é precisamente o de ajudar esta transmissão da herança antiga.

Mas as técnicas modernas de reprodução de massa não têm mais necessidade dessa mediação tradicional: elas agem na rapidez e na simultaneidade. Que lhes importa uma aura que não podem, aliás, conservar nem comunicar! O que interessa à época moderna, pragmática, materialista, colocada sob o signo do dinheiro, é reproduzir, trocar, expor, vender. O declínio progressivo da aura significa que as obras perdem seu valor de culto; além disso, se lhes é atribuído um valor de troca que as torna negociáveis como qualquer bem de consumo.

Portanto, Benjamin interpreta este fenômeno como uma degradação da arte: o desaparecimento inelutável da arte traz um empobrecimento das experiências estéticas baseadas na tradição e corresponde a uma transformação cultural sem precedentes. Todavia, ele não se atém a este aspecto pessimista. A perda da aura não teria seu lado positivo? As técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema, que tendem a se tornar independentes e atraem para si um público cada vez mais vasto, não poderiam servir a fins culturais e políticos como distrair as massas e ao mesmo tempo pô-las em guarda contra a ascensão dos poderes infernais?

Numerosos artistas marxistas ou próximos ao comunismo colocam-se, sobretudo a partir de 1936, a urgente questão de seus engajamentos na luta contra Hitler. Muitos desafiam as recomendações de André Breton que recusa em 1935 pôr a arte e a poesia a serviço de uma causa, por mais justa que seja. Picasso pinta *Guernica* (1937) logo após o bombardeio da cidade pela aviação nazista; Charlie Chaplin prepara o roteiro do *Grande Ditador*. O texto de Benjamin é anterior a essas duas obras, porém ele conhece os artistas e se permite uma comparação: "A possibilidade técnica de reproduzir a obra de arte modifica a atitude das massas em relação à arte. Muito retrógrada, por exemplo, em relação a um Picasso, ela se torna extremamente progressista em relação, por exemplo, de um Chaplin".

Em outras palavras, o cinema, técnica de reprodução e de difusão massiva, arte desprovida de aura – pretensamente – não teria a vantagem de ser mais eficaz do que a pintura, mesmo vanguardista? Não está ela mais próxima das pessoas, não é mais democrática, mais apta a torná-las "progressistas"?

A perda da aura teria, portanto, duas conseqüências, aparentemente contraditórias: uma negativa, pois ela provocaria um empobrecimento da experiência baseada na tradição; a outra positiva, pois favoreceria a democratização – e a politização – da cultura. Mas a época, grande devoradora de esperanças, não incita ao entusiasmo. O otimismo de Benjamin cai com bastante rapidez já no ano seguinte. Subsiste somente a inquietação diante do destino da arte e da sorte reservada à cultura.

As reflexões de Benjamin sobre o declínio da aura nos interessam ainda hoje, porque ultrapassam o momento histórico em que nasceram. De fato, elas acompanham as preocupações contemporâneas sobre o papel ambíguo das mídias em relação à arte e à cultura. Retomemos a única

definição, um pouco enigmática, que ele dá da aura: "O que é, exatamente, a aura? Uma trama singular de espaço e de tempo: aparição única, algo distante, por mais próximo que esteja".

Todos tivemos a experiência estranha de ter diante dos olhos uma obra de arte original. Durante muito tempo, às vezes meses ou anos, ela se nos tornara familiar à força de contemplá-la em efígie, por exemplo, em catálogos de exposição. Longe de nós e graças às técnicas de reprodução, ela se tornara tão próxima que tínhamos a impressão de conhecê-la em seus menores detalhes. Por pouco que ela nos tivesse seduzido, tínhamos apenas um desejo: vê-la em sua verdade. Porém, diante do original, duas reações são possíveis: a admiração ou a decepção. Num caso como no outro, fazemos a experiência da aura. Maravilhados, percebemos no original este algo indefinível que a reprodução era incapaz de transmitir: o caráter único e autêntico de uma obra que sabemos ter sido feita em um tempo e espaço determinados. Desiludidos, devemos nos dizer que a contemplação repetida de sua reprodução num certo sentido embotou nossa sensibilidade: insensibilizados, permanecemos quase indiferentes à novidade da experiência.

Em seu ensaio, Benjamin observa a crescente necessidade, no público, de "apropriar-se do objeto na imagem e na reprodução". Podemos dizer que, desde então, a televisão e as novas tecnologias satisfazem largamente esta necessidade. Porém, não podemos notar a ambigüidade da proximidade mediática: freqüentemente ela nos dá a ilusão de viver os acontecimentos ao vivo, no próprio local. Este é um fenômeno positivo, visto que aumenta nosso conhecimento. Em compensação, esta mesma proximidade é enganadora: ela leva a nos contentarmos com esta experiência mediatizada em detrimento da experiência vivida.

Benjamin toca com o dedo um ponto sensível da

modernidade cultural: a despeito das múltiplas possibilidades de reprodução, de memorização, de acumulação de imagens e de sons que às vezes nos privam do tempo necessário para rever ou ouvir novamente as gravações, nossa experiência vivida, sensível, concreta tende a empobrecer-se. A isso ele chama a "atrofia da experiência".

Mas há fatos mais preocupantes: poder-se-ia pensar que as técnicas de reprodução aumentam nossa capacidade de criticar a arte, a cultura, a marcha do mundo (ou sua falta!), sobretudo, porque elas estendem a informação a um vasto público e não mais somente a um círculo de iniciados ou de privilegiados. Benjamin, já o vimos, acreditou nessa possibilidade. Mas ele muda de tom. "Criticar" para ele como para Baudelaire é um ato tanto político quanto estético. Criticar uma obra de arte equivale, em sua opinião, a realizar seu "acabamento", em todo o sentido equívoco do termo: resgatar o sentido de uma obra, interpretá-la, significa terminá-la. Uma obra não criticada é condenada à indiferença e ao esquecimento.

Mas significa também esforçar-se por esgotar o conjunto de suas significações; em outras palavras, é fazê-la morrer de tal forma que somente permaneçam vivas, para o presente, estas mesmas significações. Um tal empreendimento necessita um saber considerável em numerosas disciplinas. Não basta situar esta obra na história, descrever seu meio, traçar a biografia de seu autor. Ao estudar o drama barroco alemão do século XVII, Benjamin deu o exemplo; mergulhou, por assim dizer, nestas peças teatrais, praticamente desconhecidas, pouco representadas por serem quase irrepresentáveis, como se tivesse desejado tornar-se ele mesmo seu autor. Precisou levar em consideração todas as tendências da época, religiosas, metafísicas, filosóficas, econômicas e políticas e era isto precisamente que não haviam aceitado as autoridades acadêmicas.

Estará a época atual pronta para mergulhar no passado, antigo ou mais recente, para analisar e criticar as obras com o risco de constatar que os tempos presentes não mudaram fundamentalmente? Estará o público pronto para renunciar à ilusão de dias melhores que lhe são acenados pelas máquinas de reproduzir e de comunicar, máquinas de sonhar também?

Benjamin tem dúvidas. Sob o reinado do dinheiro-rei, do valor de troca, em que a rapidez e o choque contam bem mais do que o conteúdo, a crítica de arte não encontra mais seu lugar. Benjamin constata, desiludido: "Insensatos os que deploram o declínio da crítica. Pois, sua hora passou há muito tempo". Observa também: "A visão mais essencial, hoje, aquela que vai ao âmago das coisas, a visão mercantil, é a publicidade. Ela destrói a margem de liberdade própria para o exame e nos lança as coisas ao rosto de forma tão perigosa quanto um carro que vem em nossa direção vibrando na tela do cinema e que cresce desmesuradamente".¹³

Uma tal época não precisa, portanto, de crítica. A publicidade existe para informar sobre a existência de obras de arte, simples bens de consumo, que se reúnem aos despojos dos produtos culturais constituídos ao longo da história. Despojos que Benjamin contempla com pavor, pois as obras nasceram não somente "do esforço isolado dos grandes gênios que as criaram, mas, ao mesmo tempo, do anônimo trabalho imposto aos contemporâneos desses gênios".¹⁴

E como nada escapa ao desejo de consumir tudo e de

¹³Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris: Lettres Nouvelles, 1978, trad. Jean Lacoste, p.220.

¹⁴Walter Benjamin, "Theses sur la philosophie de l'histoire" dans *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, trad. M. de Gandillac, p.281.

contribuir para esta gigantesca transmutação de todas as coisas em moeda de troca, ele se pergunta se o sonho do homem, hoje, não é simplesmente o de partilhar a existência de Mickey, de viver num Disneyworld em que o conforto exterior serve de decoração lisonjeira para nossa indigência interior.

Benjamin deu um rosto angelical à sua filosofia da história, o de um quadro de Paul Klee: *Angelus Novus*, o anjo novo. Este anjo não dá aulas, não promete o paraíso. Tem os olhos arregalados, a boca aberta e suas asas estão estendidas. Estará aguardando um sinal de esperança, o anúncio de uma redenção? Não se sabe, pois seu rosto está voltado para o passado. Contempla a história passada. Nós, simples espectadores, vemos uma série de acontecimentos, uma evolução para algo melhor. O anjo vê apenas catástrofes, ruínas que se acumulam a seus pés. Gostaria de levar socorro, mas uma tempestade vinda do paraíso incha-lhe as asas; ele não consegue mais dobrá-las. "Esta tempestade, diz Benjamin, o transporta para o futuro, para o qual o anjo não cessa de voltar as costas enquanto os escombros, à sua frente, sobem ao céu. Damos o nome de progresso a essa tempestade".

A filosofia da arte de Walter Benjamin não é um curso de estética; ela exprime sobretudo uma sensibilidade exacerbada pelas contradições da modernidade que não é estranha à nossa época. Percebe ele tais contradições no contato com as coisas e os acontecimentos aparentemente mais banais da existência cotidiana: um passeio ocioso em Berlim ou Florença, a leitura de Proust ou de um poema de Mallarmé, uma fotografia insólita de Eugène Atget, o nome das ruas, a iluminação a gás dos lampiões de rua, a passagem dos Panoramas no bulevar Montmartre etc.

Ele pensa numa politização da estética, porque a conjuntura o obriga a isso: trata-se de responder à estetização

da política pregada pelo futurismo italiano e concretizada nas grandes festas nacional-socialistas. Mas Benjamin não é o teórico dos grandes sistemas demonstrativos e coerentes. Leitor de Benedetto Croce, desconfia das considerações gerais e privilegia as obras de arte singulares. Suas análises são imersões que visam a instaurar uma espécie de intimidade, de simpatia com o objeto. Neste ponto, está próximo das concepções da *Einfühlung*, da "empatia" expostas por Victor Basch,¹⁵ para quem a estética visa a estabelecer uma forma de simpatia simbólica com a obra. Mas Benjamin vai mais longe do que este aspecto psicológico, subjetivo, da relação que nos liga à arte. Crê na possibilidade de mostrar que as obras são condensações de experiências passadas capazes de iluminar o futuro se conseguirmos decifrar sua significação simbólica e alegórica. E para denunciar a ambigüidade de um progresso da cultura não são necessários fastidiosos raciocínios: basta citar, descrever sem julgar, deixar ao leitor o cuidado de estabelecer as correlações: é exatamente o procedimento adotado por Benjamin nas milhares de páginas que compõem sua obra sobre as galerias parisienses,¹⁶ verdadeira "fenomenologia da experiência estética"¹⁷ no coração da modernidade.

Em sua obra póstuma, *Le visible et l'invisible*, o fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty declara: "[...] o presente, o visível, só conta tanto para mim, só tem para mim

¹⁵Victor Basch (1863-1944) foi titular da primeira cátedra de estética criada na Sorbonne em 1918. Especialista no pensamento alemão (*La politique de Schiller, Essai critique sur l'esthétique de Kant. Les doctrines politiques de philosophes classiques de l'Allemagne*), pensa que a atitude estética autêntica consiste em fundir-se com o objeto, em identificar-se com ele.

¹⁶Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX e siècle*, Paris: Le Cerf, 1989, trad. Jean Lacoste.

¹⁷*La phénoménologie de l'expérience esthétique* é o título de uma obra do filósofo e esteta Mikel Dufrenne, Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

um prestígio absoluto na proporção desse imenso conteúdo latente de passado, de futuro e de alhures, que ele anuncia e que esconde".¹⁸

Esta observação poderia perfeitamente ser a definição mais aproximada de um dos aspectos essenciais da estética de Walter Benjamin.

Herbert Marcuse: eros e cultura

O ensaio de Walter Benjamin "A obra de arte na época de sua reprodução mecânica" é publicada pela primeira vez em 1937. No ano seguinte, na mesma revista do Instituto de Pesquisas Sociais dirigido por Adorno e Max Horkheimer, Herbert Marcuse publica um artigo intitulado "sobre o caráter afirmativo da cultura".¹⁹

Este texto é importante por duas razões. De um lado, confirma o lugar predominante da arte e da estética nas preocupações filosóficas da época; ele é testemunha da ruptura com os grandes sistemas idealistas, como os de Kant e de Hegel. O engajamento dos artistas de vanguarda nas lutas ideológicas, já há dois decênios, prova que a arte cessou de ser uma atividade inocente, objeto de puras especulações metafísicas. Mas, de outro lado, os novos interesses artísticos ultrapassam a conjuntura histórica. Vimo-lo muito bem em Benjamin: é claro que também quer lutar contra o fascismo, mas sua preocupação essencial concerne, decididamente, à sorte da cultura na sociedade ocidental moderna.

¹⁸Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964, p. 152-153.
¹⁹Herbert Marcuse, *Cultura et société*, Éditions de Minuit, 1970, trad. G. Billy, D. Bresson, J.-B. Grasset.

Que entende Marcuse por "cultura afirmativa"?

A idéia é simples. A cultura ocidental, herdeira da Antigüidade, desenvolveu-se a partir da idéia de que existe um mundo de valores espirituais e morais superior à realidade material, prosaica e laboriosa. Este universo nasce da aspiração, que há nos homens, de escapar de sua situação existencial, forjando ideais válidos universalmente: ideal de beleza, de heroísmo, de realização pessoal, mas também de bondade, de justiça, de liberdade, de solidariedade e de felicidade. As paixões e as afeições humanas, como o amor, a amizade, a atitude nobre e a coragem diante da morte, são igualmente idealizadas e sublimadas. Evidentemente, na antiga ordem social, o acesso a estes valores era reservado a uma minoria de privilegiados, preocupada em *afirmar* a existência desse mundo ideal, em princípio reservado a todos e destinado a servir de modelo às condutas humanas.

Mas este mundo ideal – universo da sublimação – apresentava pelo menos uma vantagem: constituía um poderoso estimulante para o desejo de transformar a realidade coercitiva, até mesmo de transformar a sociedade existente; em teoria, pelo menos, visto que a própria estrutura da sociedade, dividida em classes, proibia concretamente qualquer modificação.

Ora, segundo Marcuse, a cultura moderna nada perdeu de seu aspecto "afirmativo", ela até mesmo o reforçou, por exemplo, despojando a arte do conteúdo explosivo ou subversivo que ela escondia mesmo sob sua forma idealizada. Outrora, a arte *prometia uma felicidade* de tal forma espiritualizada que ela se tornava quase inacessível; doravante a cultura *obtem prazeres*, particularmente os de consumo sempre acrescido de bens culturais, desde que a realidade existente e o sistema social permaneçam imutáveis.

A cultura moderna se apresenta, pois, como uma cultura "afirmativa" à segunda potência. Ela apresenta todos os

inconvenientes da cultura idealista, visto que está baseada na separação entre o ideal e a realidade, entre o mundo dos valores e o mundo real. Em compensação, ela não possui nem mesmo suas vantagens, visto que à idéia de felicidade total, ela substitui a de prazeres fragmentários; além disso, ela faz com que os ideais percam sua força explosiva, a tal ponto, observa Marcuse como conclusão, que para esta cultura embotada, integrada no sistema social e econômico, a antiga cultura tradicional clássica e burguesa toma uma atitude progressista.

Esta defesa inesperada da cultura burguesa, exatamente no ano (1937) em que Goebbels organiza em Munique a primeira exposição de "arte degenerada" provoca as vivas reticências de Adorno e de Benjamin. Como pode Marcuse agir ele próprio como idealista e ignorar as vanguardas? Como não vê ele que a modernidade artística de Baudelaire, de Kafka ou de Schönberg constitui a base de uma crítica da sociedade?

Contudo, seu artigo é publicado. Horkheimer e Adorno pensam que seu recente colega tem ainda tempo de familiarizar-se com as posições do Instituto. Excetuando este passageiro mofo de idealismo estético, o artigo evidencia que é levada em conta a dimensão política da arte. Marcuse pode assim definir as novas orientações teóricas que exporá mais tarde, particularmente em *Eros e civilização* (1955) e em *O homem unidimensional* (1964).

Como muitos intelectuais de sua geração, sobretudo seus amigos do Instituto, Marcuse, formado ele também na leitura de Hegel, de Husserl, de Kierkegaard, de Marx e de Freud, sofre a influência de Georg Lukács e de Martin Heidegger. Sua primeira tese de doutoramento sobre o romance alemão (1922) inspira-se ao mesmo tempo na *Estética* de Hegel e na *Alma e as formas*. É sob a direção de Heidegger que redige, em 1932, sua tese sobre Hegel.

O tema da alienação e da reificação em Lukács e o do desamparo do indivíduo prisioneiro de sua angústia existencial em Heidegger traduzem, em sua opinião, uma preocupação comum: reencontrar um sentido autêntico para a vida. Não seria possível reconciliar a fenomenologia e o marxismo? A idéia não agrada a Heidegger. Marcuse renuncia então ao seu projeto, com maior facilidade por ter conhecido a adesão de seu mestre à ideologia nacional-socialista e por ter descoberto, ao mesmo tempo, a edição completa das obras de Marx e de Engels.

Esta leitura confirma-lhe a existência de um abismo entre a teoria de Marx e a realidade soviética. Mas ela lhe revela também um dos raros pontos comuns entre um estado totalitário e as nações democráticas: a construção do socialismo é um malogro.

No Leste, a revolução comunista foi traída. No Oeste, ela se torna cada vez menos possível: a classe operária integra-se cada vez mais ao sistema; ela renuncia pouco a pouco a uma transformação radical e se concentra sobre posições reformistas social-democratas.

O que acontece na União Soviética, evidentemente, não surpreende Marcuse. O que o intriga, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, é o poder de integração manifestado pela sociedade industrial moderna para invalidar todas as oposições de caráter político e artístico, que pregam um outro caminho que não o da rentabilização desenfreada das atividades humanas. E o que o choca ainda mais é a desproporção entre o formidável potencial de libertação que representam os progressos científicos, técnicos e industriais e a manutenção de controles e de repressões que obrigam o indivíduo a refrear seus desejos e suas pulsões para sublimá-los em força de trabalho.

Em suma, Marcuse se interroga sobre a forma moderna de um "mal-estar na civilização". Mas, desta vez, não estamos

mais na Viena de Freud, por volta de 1929; estamos nos anos 50, nos Estados Unidos – Marcuse exilou-se para lá em 1934 – na soleira da “sociedade de consumo”.

Eros e civilização. Contribuição a Freud (1955) é certamente a obra mais importante de Herbert Marcuse. Visa ela aproximar as teses de Marx sobre a exploração pelo trabalho e as de Freud expostas exatamente em *Mal-estar na civilização*. Trata-se assim de colocar as bases de uma transformação cultural e “estética” da civilização industrial e de definir o papel da arte na sociedade moderna. É neste ponto que a reflexão de Marcuse nos interessa aqui. A tentativa de conciliar o autor do *Capital* e o fundador da psicanálise não é aberrante.

Várias vezes em sua obra, Marx nos previne contra o risco de crise grave, até mesmo fatal, que ameaça a sobrevivência da sociedade capitalista. Esta crise teria como causa, particularmente, o absurdo de uma civilização que coloca todo seu desenvolvimento no progresso científico e técnico em detrimento do desenvolvimento do indivíduo. Marx observa igualmente a desproporção entre o acúmulo de riquezas através do capital, potencialmente fonte de felicidade para todos, e a sorte pouco invejável reservada à categoria social mais numerosa.

Quanto a Freud, faz ele um diagnóstico nitidamente pessimista do estado da civilização européia entre as duas guerras. Não reconhece que o indivíduo paga um alto preço pela felicidade prometida pela civilização, ou seja, satisfação adiada das pulsões, obrigação de adaptar-se à realidade, sacrifício da libido? Não levanta a hipótese audaciosa segundo a qual a própria humanidade ter-se-ia tornado neurótica por causa dos esforços exigidos para a edificação da civilização?

Esta semelhança de ponto de vista entre Marx e Freud, ambos preocupados finalmente com o destino do indivi-

duo, vítima de coerções incontroláveis, justifica para Marcuse o sentido de seu empreendimento: desenvolver o projeto de uma cultura não repressiva que possa permitir aos homens reatarem com a idéia correta de felicidade.

Decide então reinterpretar a tese de Freud. Embora este último deplora o mal-estar da civilização atual, ele abre poucas perspectivas para uma eventual melhora. De fato, Freud diz que a civilização nasce da repressão das pulsões desde a origem dos tempos, como uma fatalidade. A sublimação dos desejos inconscientes e o recalque das pulsões eróticas constituem a condição *sine qua non* da adaptação ao “princípio de realidade”. Esta adaptação passa pelo respeito aos interditos, às regras e às convenções sociais, morais e religiosas que permitem organizar a vida em sociedade. A natureza não é tão pródiga em recursos para poder deixar a cada um a possibilidade de satisfazer imediatamente os próprios desejos e viver segundo o “princípio de prazer”.

Em suma, segundo Freud, a organização racional da civilização é uma resposta adequada a um estado inicial de penúria. E a civilização, preocupada com sua autoconservação, não pode eliminar esta racionalização sob pena de voltar à penúria, de regredir a um estado anterior de evolução, isto é, ao caos, até mesmo à barbárie.

Esta lei de organização e de repressão instintual, que assegura a sobrevivência da espécie humana, aplica-se igualmente, para Freud, ao desenvolvimento do indivíduo. Em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, mostra como a passagem para o estado adulto supõe, desde a primeira infância, a interiorização progressiva dos tabus sexuais impostos pela sociedade. Aprender a adiar a satisfação da própria libido – termo ao qual Freud dá um sentido mais amplo do que o de sexualidade genital – permite a passagem deste famoso princípio de prazer ao princípio de realidade que responde às exigências da socialização e autoriza um com-

portamento considerado normal. Evidentemente, para Freud, este aprendizado, nem sempre consciente e voluntário, não é idêntico para todos. Às vezes, ele malogra e a origem das neuroses deve ser procurada exatamente na maneira pela qual cada um reage, em função de sua história pessoal e de sua educação, ao recalque de suas pulsões eróticas, sobretudo quando estas últimas são reativadas após um traumatismo qualquer. Nasce daqui a necessidade de um tratamento psicanalítico que, graças a uma tomada de consciência dos traumas, particularmente dos da primeira infância, visa a permitir ao paciente retomar seu lugar na sociedade.

Evidentemente, Marcuse não nega a necessidade de uma repressão fundamental das pulsões. Mas a tese de Freud parece-lhe contraditória e insuficiente em vários pontos. Se, de fato, e como reconhece o próprio Freud, é a humanidade, a civilização e a sociedade que são "neuróticas", à força de repressões instintuais – de resto inevitáveis – não será paradoxal querer reintegrar o doente no ambiente que, precisamente, está na origem de sua doença?

Além disso, a sociedade industrial moderna exige bem mais do que a estrita adaptação ao princípio de realidade. Ela exige uma submissão à rentabilidade econômica que se traduz por um sacrifício injustificado do tempo livre e um investimento desmedido da energia pulsional no trabalho. Ora, o *princípio de rendimento* representa uma opressão que é acrescentada ao princípio de realidade. Esta limitação suplementar – Marcuse fala em *super-repressão* – não estará em contradição com o nível de desenvolvimento tecnológico, particularmente com a automatização das tarefas? Sobre tudo numa sociedade que se queixa, por outro lado, de sofrer de superprodução, vítima de um desperdício do qual não se beneficiam nem mesmo os deserdados do planeta!

Mas não será abusivo falar de *super-repressão* em socie-

dades modernas, não totalitárias, industrialmente evoluídas, como os Estados Unidos, por exemplo?

Exatamente não, segundo Marcuse, pois esta super-repressão se abstém de usar meios brutais e autoritários. Pelo contrário, ela passa todas as aparências de uma maior liberdade. O princípio de rendimento é pragmático. Não exige mais respeito para com os valores e os ideais pregados pela sociedade burguesa do século precedente. No plano ético e estético, a esfera do sublime não lhe interessa; pelo contrário, ele acelera a "dessublimação", favorece a dessacralização dos antigos tabus sentidos, todos, como obstáculos para a sua hegemonia. Porém, esta dessublimação é também um meio de controle econômico. Ela permite que seja atribuído um valor de mercado a todos os aspectos da atividade humana, até mesmo a mais privada. Marcuse dá a este processo o nome de "dessublimação repressiva" a que consiste, por exemplo, em explorar comercialmente o sexo em detrimento de uma verdadeira erotização das atividades e das relações humanas: "A ilustração mais eloqüente deste fato é a introdução metódica de elementos "sexy" nos negócios, na política, na publicidade, na propaganda, etc. Na medida em que a sexualidade obtém um valor definido de mercado [...] ele se transforma em instrumento de coesão social".²⁰ Em duas palavras, o princípio de rendimento não *libera*, contenta-se em *liberalizar*.

Estas considerações parecem afastar-se do domínio da estética; de fato, eles determinam o quadro no qual Marcuse pensa as relações entre a arte e a sociedade. Pois falta, de fato, conceber a hipótese de uma civilização não repressiva, cuja prefiguração seriam as obras de arte e a criação artísti-

²⁰Herbert Marcuse, *Eros et civilisation. Contribution à Freud*, Paris: Editions de Minuit, 1963, trad. Jean-Guy Nény e Boris Fraenkel, revue par l'auteur, p.12.

ca. Utopia, sem dúvida, mas em que ponto, pergunta Marcuse, esta utopia seria mais ilusória do que a de uma racionalidade que, em nossas sociedades modernas, se mostra freqüentemente insensata para não dizer irracional? Seria ela mais quimérica do que a política dos príncipes governantes quando querem assegurar a felicidade da humanidade graças ao equilíbrio do terror nuclear?²¹

Ainda assim, é preciso dispor de um modelo teórico plausível! Marcuse julga encontrá-lo, como foi anunciado anteriormente, nas *Cartas sobre a educação estética do homem* de Friedrich von Schiller. Consideradas muitas vezes como um prolongamento da teoria de Kant, foi muitas vezes omitido, segundo Marcuse, seu aspecto subversivo. Ninguém viu que Schiller explicava antes de Freud a doença da civilização pelo "conflito entre os dois instintos fundamentais do homem, os instintos sensíveis e os instintos formais". O interesse essencial colocado pelas *Cartas* foi ocultado: o que nasce da luta entre *logos*, a razão ou o conhecimento racional, e *eros*, a energia sensual, dinâmica. Segundo Marcuse, somente Carl Gustav Jung teria percebido as implicações de uma tal teoria; ele ter-se-ia mesmo assustado com a noção de "instinto de jogo" e a utopia de um Estado estético autônomo, liberto da razão repressiva.

Marcuse não ignora, é preciso repeti-lo, que a hipótese de uma harmonia dos instintos está ligada à visão. De todas as atividades humanas, colocadas em sua maioria sob o controle da razão, somente a arte pode ainda, em sua opinião, esboçar a utopia. Porém, é preciso supor que o imaginário e

²¹Em *Eros e civilização*, (1955) podemos ler: "Nas condições "ideais" da civilização industrial adiantada, a alienação seria suprimida pela automatização do trabalho, pela redução do tempo de trabalho ao mínimo e intercambialidade das funções". A um meio século de intervalo, esta "utopia" parece tomar a forma de um programa bastante realista!

os fantasmas, ligados ao inconsciente, possam ainda escapar ao controle da racionalidade. Enquanto conseguirem fazê-lo, a forma estética e particularmente as formas "surrealistas e atonais" da modernidade, estarão em condições de expressar o que a civilização do princípio de rendimento tenta permanentemente recalcar, isto é, a imagem de um mundo realmente reconciliado consigo mesmo.

As projeções imaginárias da arte, o universo aparente que ela nos propõe exprimem, pois, a negação do mundo real, a vontade de romper com a racionalidade de uma sociedade que, como dizia Schiller, cinde o homem em dois e somente explora uma parte de suas faculdades.

Podemos recusar Prometeu, herói da cultura ocidental, laboriosa e submetida à razão, e a ele preferir outros mitos, muito mais dionisiacos: os mesmos que são celebrados pelos escritores e os poetas, André Gide, Paul Valéry ou Gaston Bachelard. Narciso, imagem da reconciliação com a natureza, e Orfeu, imagem da criação lírica, poderiam perfeitamente encarnar, segundo Marcuse, o sentido desta "Grande Recusa".²²

O relativo otimismo de *Eros e civilização*, ligado à esperança de uma realização concreta da utopia graças à arte, desaparece em *O homem unidimensional. Ensaio sobre a ideologia industrial adiantada*. Segundo Marcuse, o capitalismo americano tende para uma sociedade "fechada" que "disciplina e integra todas as dimensões da existência, privada ou pública". A "unidimensionalidade" designa precisamente a sujeição de todas as atividades humanas ao sistema mercantil e sua submissão à produtividade, ao princípio de rendimento.

²²Marcuse toma esta expressão ao filósofo e epistemólogo Alfred North Whitehead (1861-1947).

Porém, sociedade fechada não quer dizer sociedade concentrada em si mesma. A guerra do Vietnã mobiliza forças materiais e humanas num conflito de tipo imperialista, que denota a vontade de impor a ordem americana e o modelo unidimensional às outras regiões do mundo. O traço mais característico desta sociedade unidimensional reside em sua faculdade de absorver as forças de oposição suscetíveis de ameaçar seu equilíbrio. De resto, o crescimento do bem-estar material e a possibilidade que oferece o sistema de satisfazer necessidades que ele mesmo suscitou ou criou desaceleram as veleidades de contestação. Esta aceitação e esta interiorização das regras do jogo por parte dos governados mostram o perfeito funcionamento da dessublimação repressiva: afinal de contas, ela assegura a coesão social.

A arte e a cultura não escapam a esta lei de integração na sociedade unidimensional. Mais do que nunca, para Marcuse, a cultura tende a tornar-se afirmativa. Ela não critica mais a sociedade propondo ao público uma outra maneira de viver, suscitando uma aspiração para transformar a existência presente. Através do herói nacional, do gangster, da estrela, do grande patrão, da figura carismática, ela se contenta em expor variantes de uma vida idêntica, e essas variantes não "servem mais para negar a ordem estabelecida, elas servem para afirmá-la".²³

Marcuse não critica globalmente a democracia da cultura. Ele põe em causa um mecanismo extremamente preciso da comunicação cultural que afeta o próprio conteúdo da obra e de sua significação junto ao público. Nos romances contemporâneos – ele cita *Um bonde chamado Desejo*,

²³Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, Paris: Editions de Minuit, 1968, trad. Monique Wittig, revue par l'auteur, p.92.

Gata em teto de zinco quente, Lolita – a sexualidade é descrita de forma muito mais realista e audaciosa do que em Racine, Goethe, Baudelaire ou Tolstói. Mas por mais selvagem e obscena que seja, ela é totalmente inofensiva para a sociedade que a recupera para transformar as obras em *best-sellers*.

Quanto às vanguardas artísticas em geral, limitadas em sua capacidade de pôr em causa uma comunicação cultural da qual se beneficiam, elas se contentam em manifestar seu desejo de romper com a própria comunicação, mas não com o sistema que gera essa comunicação. Assim, na sociedade unidimensional, até mesmo a Grande Recusa é recusada. A evolução do capitalismo avançado em direção a um controle administrativo e institucional cada vez mais eficaz e preciso da existência inteira leva a encarar o "fim da utopia", em outras palavras, o próprio desaparecimento da estética.

As teses de Marcuse seduzem uma grande parte da geração contestatária do final dos anos 60 e do início dos anos 70. Às vezes à custa de malentendidos. *O homem unidimensional* termina com a seguinte citação de Walter Benjamin: "A esperança somente é dada àqueles que não têm esperança".

É sem demasiadas esperanças no futuro que Marcuse espera realmente uma melhora do sistema, o que não o impede de estar ao lado das minorias oprimidas e de combater particularmente contra a segregação racial. Cético quanto ao destino reservado à cultura e à arte nas sociedades pós-industriais, recusa, contudo, qualquer niilismo. Não considera, por exemplo, a beleza como algo "reacionário", que seja necessário pôr abaixo os museus ou outras instituições culturais; não pensa que a paixão amorosa esteja ultrapassada, nem que a criação poética seja coisa antiquada. Pelo contrário, num universo que se dedica a dessublimar tudo e a tudo sacrificar aos sacrossantos interesses econômicos, ele

está persuadido de que a manutenção de uma suspeita de sublimação pode ainda aparecer como um ato de resistência... antes que seja aberta, num futuro improvável, a estrada de uma dessublimação "libertadora".

Sua última obra, *A dimensão estética. Para uma crítica da estética marxista* (1977) é uma retomada dos temas desenvolvidos anteriormente. Foi um erro, sobretudo na França, ter-se considerado este texto como uma superação de *Eros e civilização*. Marcuse entrega-se simplesmente a uma crítica sistemática, um pouco desatualizada, do realismo socialista numa época em que ele não estava mais na moda, pelo menos no Ocidente. Quando se teria esperado uma reflexão sobre certas correntes "plásticas" norte-americanas, engajadas na crítica da representação ou no desvio da instituição artística, Marcuse contenta-se em insistir, de maneira abstrata, no alcance crítico das deslocções formais.

Mas, sem dúvida, já perdia ele a esperança, como o declarara pouco antes, em 1976, num jornal francês, de que pudesse ainda existir um dia uma obra de arte capaz de chocar. Desta obra, citaremos sobretudo a dedicatória: "Quanto à minha dívida para com a teoria estética de Theodor W. Adorno, é quase supérfluo assinalá-la aqui".²⁴

T. W. Adorno: uma estética da modernidade

Essa homenagem de Marcuse a seu colega do Instituto de Pesquisas Sociais é tardia: quando escreve essas linhas, a obra póstuma de Adorno, intitulada precisamente *Teoria estética* está publicada há sete anos (1970).²⁵ No momento

²⁴Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris: Éditions du Seuil, 1978, trad. Didier Coste, p.8.

²⁵T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit.

de sua publicação, este texto não tem grande repercussão, nem mesmo na Alemanha. Na França, será preciso esperar os anos 80 para que os trabalhos do que é chamada Escola de Frankfurt, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Herbert Marcuse, comecem a suscitar o interesse dos sociólogos e dos filósofos da arte.

Adorno é até então conhecido como teórico da música, autor de ensaios sobre Wagner,²⁶ Stravinski e Schönberg.²⁷ Sua defesa dos movimentos de vanguarda e sua apologia de todos os "ismos" do entre-duas-guerras parecem historicamente datadas. Suas referências artísticas referem-se essencialmente à Segunda Escola de Viena: Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton von Webern; em literatura cita, sobretudo, Mallarmé, Kafka, Proust, Valéry, James Joyce, o poeta Paul Celan e Samuel Beckett, ao qual dedica *Teoria estética*. No domínio das artes plásticas, que aborda, diz ele, como não-especialista, menciona os impressionistas, os pintores expressionistas alemães, Klee, Kandinsky, Picasso, mas ignora os movimentos dos anos 60. Suas únicas alusões visam a denunciar indiretamente todas as tendências que procuram, em sua opinião, destruir a própria noção de obra, como a *action painting*, a arte conceptual, os happenings ou a arte bruta.

A estética de Adorno parece, portanto, acumular paradoxos: milita por uma modernidade radical baseada em obras evidentemente importantes e exemplares, mas já clássicas; afirma que somente a pintura não-figurativa permanece possível no futuro, sem pensar que as reviravoltas fazem parte

²⁶T. W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris: Gallimard, 1966, trad. H. Hildebrand e A. Lindenberg.

²⁷T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris: Gallimard, 1962, trad. H. Hildebrand e A. Lindenberg.

da história da arte; continua a promover o caráter subversivo de uma literatura de vanguarda enquanto ela já se encontra nas antologias e nos manuais escolares.

Outros paradoxos: estas obras musicais, pictóricas e literárias são, em sua maioria, consideradas difíceis; Adorno as estima justamente em razão de seu hermetismo. Todavia são elas que, em sua opinião, devem com o tempo atrair a atenção de um público cada vez mais numeroso e despertar sua consciência crítica.

Quanto à própria obra, *Teoria estética*, desenvolve ela, permanentemente, a idéia da arte como "promessa de felicidade" – cara a Stendhal –, mas abre-se sobre uma constatação de negro pessimismo: a arte não é mais algo que existe espontaneamente e, na sociedade atual, mesmo seu direito à existência está ameaçado. Adorno fala mesmo de uma possível "des-estetização" da arte, isto é, de um estágio em que a arte cessa de ser arte.

Na verdade, toda a evolução da arte contemporânea, há mais ou menos três decênios, parece contradizer as teses de Adorno: a arte moderna é celebrada em locais renovados e atraentes, os diretores encenam as peças de Beckett, Schönberg é tocado nos concertos e o entusiasmo pela arte contemporânea faz a felicidade das políticas e das instituições culturais. Contrariamente à tese de Adorno, a arte não está mais submetida ao imperativo absoluto da modernidade radical; ela se inspira livremente nas formas do passado que conjuga com os materiais e com os mais diversos procedimentos, tradicionais ou altamente técnicos, do presente ou do futuro.

Todavia, apesar destes limites históricos, as concepções de Adorno continuam a exercer uma influência determinante na reflexão estética contemporânea. Os paradoxos que parecem minar sua teoria são também os de uma época profundamente marcada pela crise da modernidade. É quase

banal constatar que a idéia de crise, que já preocupava o escritor romântico Jean-Paul, tornou-se hoje inseparável da própria noção de moderno. E, evidentemente, não é por acaso que a reflexão de nosso tempo herda tantas inquietações expressas por Husserl, desde o início deste século, sobre as "crises nas ciências européias" ou as "crises da humanidade".

Esta crise não poupa o mundo da arte. O papel predominante das instituições culturais, das mídias, das estratégias da comunicação e o impacto das modas modificam consideravelmente a relação que mantínhamos havia séculos com a arte e as obras. O fato já fora observado por Walter Benjamin. Na verdade, a situação da arte contemporânea é menos idílica do que a que foi evocada precedentemente. Podemos nos espantar, por exemplo, com a flagrante contradição entre a adesão muitas vezes entusiasta do público às manifestações culturais e sua falta de gosto pelas criações recentes. O turismo cultural e as excursões aos museus ou aos catálogos informativos deixam planar dúvidas sobre a intensidade e a autenticidade das "experiências estéticas" e sobre suas capacidades de modificar, ou em outras palavras, de enriquecer a vida cotidiana.

A própria noção de modernidade está desvalorizada. Há já dois decênios, ela é vítima da ilusão segundo a qual teríamos entrado numa época pós-moderna caracterizada pelo fim da história, o fim das grandes ideologias e o fim da clivagem histórica entre os valores do passado e os do presente ou do futuro. É tentador conceber a história, em particular a da arte, como uma gigantesca reserva de formas, de estilos, de materiais e de procedimentos, e ver nela um acervo inesgotável de inspirações, ao serviço de uma criação liberta do dogma do progresso.

A conseqüência mais evidente desta indiferenciação entre os valores do passado e os do presente é o desaparecimento

recimento dos critérios em que se apoiavam outrora a crítica de arte e a crítica estética para avaliar e julgar as obras de arte.

Determinaremos este ponto no capítulo seguinte. Porém, evidencia-se, desde já, que a "crise da arte" e a "crise da crítica" não são simples lugares comuns; se isto acontece, é porque traduzem a perda de legitimidade de uma arte que se tornou indefinível; esta arte é submetida a imperativos econômicos e culturais; ela está mergulhada, além disso, numa sociedade tecnológica e numa civilização de lazeres que se interrogam ainda quanto a seu verdadeiro estatuto e quanto à sua função.

Não é raro comparar a crise dos tempos atuais – no alvorecer do terceiro milênio – àquela que grassava nos anos 30. Contudo, nada é igual. Excetuando, talvez, o sentimento de inquietação latente diante do que muda com demasiada rapidez e ainda não tem nome. Um sentimento que os artistas vanguardistas dedicaram-se a expressar, às vezes antes de todos, e que os de hoje provavelmente não ignoram.

A obra de Adorno, *Teoria estética* traz precisamente a marca dos anos 30, estigmas de uma época angustiada em que defender a arte moderna significava resistir às tentativas totalitárias que visavam a liquidá-la. Este interesse político e ideológico desapareceu hoje, pelo menos no Ocidente, e por enquanto. Resta a perspectiva de um (novo) fim da arte e de uma dissolução da estética que obseda ainda muitos filósofos contemporâneos. A recorrência deste tema na reflexão teórica sobre a arte leva a analisar mais detalhadamente a obra de Adorno.

Como o de Max Horkheimer, o nome de Adorno está ligado ao Instituto de Pesquisas Sociais e aos trabalhos dos intelectuais alemães de origem judaica, exilados nos Estados Unidos após a instalação do regime nazista. Reunidos no seio da Teoria crítica, estes filósofos e estes pensadores

têm como programa compreender o malogro das revoluções socialistas na Europa, militar contra a ideologia nacional-socialista e prevenir contra qualquer instauração ou restauração de regimes totalitários. Invocam um marxismo teórico, mas – vimos-lo em Benjamin e Marcuse – rejeitam radicalmente a ortodoxia marxista-leninista e o modelo da sociedade soviética.

Após a guerra, as pesquisas de Adorno orientam-se mais diretamente para a psicologia de massa e a sociologia da cultura. Ele participa, sobretudo com Bruno Bettelheim, de uma pesquisa coletiva, sobre as origens do anti-semitismo estudando, ao mesmo tempo, a influência das *mass media* sobre a arte e sobre a cultura tradicional.

De fato, tais atividades desenvolvem-se à margem de seus interesses dominantes, a música e a filosofia. Autor de uma primeira tese sobre Husserl (1924), depois, de uma segunda sobre Kierkegaard (1931), Adorno lê com entusiasmo os trabalhos do jovem Lukács, *A alma e as formas* e *A teoria do romance*. Interessa-se muito pelos ensaios de Walter Benjamin consagrados aos primeiros românticos alemães e ao drama barroco. Mas a filosofia não poderia eclipsar sua paixão pela música. É em Viena, a partir de 1928, que faz seus estudos de piano e de composição musical, sobretudo com Alban Berg, com o qual faz amizade. A partir de 1957, em Darmstadt, participa como amador esclarecido das novas orientações da música serial definidas por Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Continua porém persuadido até a morte de que somente a música de Schönberg, a da livre atonalidade, antes do dodecafonismo e do serialismo, oferece um autêntico exemplo de "música da liberdade".

A dialética do esclarecimento, publicada em 1947 e redigida em colaboração com Horkheimer, é uma das obras fundamentais da Teoria crítica. Ela não trata diretamente de música; em compensação, Horkheimer e Adorno interro-

gam-se sobre o devir da arte e da cultura em geral na sociedade moderna. Ora, somente é possível compreender este destino, remontando às origens da civilização ocidental, aquele momento em que se afirma pela primeira vez essa confiança absoluta no poder da razão. Já encontramos esta preocupação em Nietzsche e em Heidegger.

Todavia, para Horkheimer e Adorno, é preciso remontar mais longe na gênese do *logos* se quisermos apreender o lugar central que ele ocupa no Ocidente. A exploração arqueológica da razão tentada por eles aproxima-se assim do que o filósofo Jacques Derrida chama a "desconstrução do logocentrismo ocidental". Não se trata mais de deplorar a decadência da civilização desde a antiguidade grega, mas sim de esclarecer um dos mais estranhos enigmas da nossa história. Sobretudo a seguinte: como pode a Razão, princípio superior em nome do qual a filosofia das Luzes elaborou os maiores ideais da humanidade, direitos do homem, liberdade, justiça e igualdade, inverter-se num fabuloso instrumento de dominação capaz de subjugar tanto a natureza quanto os próprios homens? Como explicar a defasagem entre os valores proclamados em alto e bom som pelo liberalismo democrático, herdeiro da Revolução, e a fria realidade pouco a pouco pervertida em racionalidade tecnológica?

Horkheimer e Adorno jogam, portanto, com o duplo sentido da palavra razão, princípio supremo e faculdade de conhecer para aceder à verdade. Em ambos os casos, esta razão é ambígua, *dialética*: ela liberta o homem de suas servidões, ela o livra do obscurantismo, mas cria também, sobretudo no seio do capitalismo avançado, uma consciência tecnocrática ao serviço de uma classe dominante. A Segunda Guerra Mundial, catástrofe mundial, ilustra para Horkheimer e Adorno esta capacidade que possui a razão de destruir-se a si mesma. Não se trata, como pensa Lukács, de uma "destruição" da razão nem, como o sugerira um dia

Horkheimer, de um simples "eclipse", mas de uma tendência permanente da razão para a autodestruição."

Quais são as conseqüências deste fenômeno no plano artístico e cultural? Nos Estados Unidos os dois filósofos assistem ao prodigioso desenvolvimento das mídias, cinema, imprensa, disco, publicidade. A "democratização cultural" colocada sob o controle de uma outra forma de racionalidade, a da economia, deixa-os céticos. Esta democratização tornou-se um problema de *management* e de *marketing*; ela obtém resultados inegáveis, mas contenta-se sobretudo em distribuir as migalhas da cultura tradicional. Horkheimer e Adorno forjam a expressão, hoje usada correntemente, de "indústria cultural" para designar o aparecimento de uma cultura estandardizada, condicionada e comercializada segundo os modelos de bens de consumo. Esta crítica lembra, evidentemente, o ensaio de Marcuse sobre o caráter afirmativo da cultura; ela lembra também as teses de Benjamin sobre a perda da aura.

A denúncia da indústria cultural está subjacente na *Teoria estética* de Adorno, mas ela não é, contudo, o elemento determinante de sua reflexão sobre a arte moderna. Adorno reconhece que o "processo que entrega ao museu qualquer obra de arte, até mesmo a mais recente de Picasso, é irreversível". Querer atacar de frente tal processo é inútil. Adorno despreza o crítico impenitente que se declara sempre "descontente com uma cultura sem a qual seu mal-estar não teria objeto".

A atitude adequada não consiste, portanto, em passar o tempo a vilipendiar a instituição cultural, mas em exumar as obras enterradas nos museus. É graças à análise profunda das obras – à "análise imanente" – que ele julga poder pôr em evidência seu caráter subversivo, polêmico, atenuado quando de sua inumação nos panteões da cultura.

Além disso, a integração inevitável da arte tradicional

no sistema comercial confere, em sua opinião, argumentos para defender as obras de vanguarda, inclusive as mais herméticas na aparência. Estas obras, evidentemente, são difíceis, mas apresentam a vantagem de resistir à liquidação realizada pela indústria cultural. Segundo Adorno, elas são dessa maneira protegidas de qualquer recuperação e conservam seu poder crítico diante da sociedade. Porém, toda modernidade envelhece e acaba por tornar-se clássica; é preciso, pois, promover constantemente as obras que evidenciam uma modernidade radical, aquelas que absorvem os materiais e os processos tecnicamente mais elaborados na época em que são criados. Adorno toma a Rimbaud sua fórmula: "É preciso ser resolutamente moderno".

Evidentemente, há uma contradição: Adorno aceita, no domínio da arte, uma racionalidade técnica e científica, denunciando seus efeitos negativos sobre a evolução social. Mas não se trata da mesma racionalidade. Se Adorno arrisca-se a avançar no terreno da modernidade artística é justamente porque as obras de arte não são produtos como os outros: elas imitam – poderíamos quase dizer que arremedam – a racionalidade que reina no universo desencantado da realidade, para melhor assinalar a distância que separa a aparência artística do real.

Assim, a música de Schönberg extrai as mais extremas conseqüências de uma racionalização da linguagem musical. O compositor utiliza as dissonâncias recusadas por seus predecessores para traduzir o sofrimento num mundo vítima da catástrofe e do horror. Se tais dissonâncias assustam tanto os ouvintes, declara Adorno, é justamente porque elas lhes falam de suas próprias condições.

Em literatura, os diálogos aparentemente incoerentes do teatro de Beckett, *Fin de partie* ou *En attendant Godot*, desempenham o papel das dissonâncias dodecafônicas: as repetições de palavras, os silêncios entre as réplicas, o cinis-

mo das situações não descrevem o desastre de um mundo em declínio, fazem mais do que isso: significam seu trágico absurdo sem mesmo ter de nomeá-lo.

Compreendemos melhor uma das idéias mestras da estética de Adorno: as obras de arte não criticam a realidade, pintando-a de maneira realista, jogando com o caráter figurativo de seus temas ou de seus conteúdos. Rejeita ele as obras que desejam expressar um determinado conteúdo político e naufragam na propaganda. Se a obra põe em causa o real, se age eficazmente sobre o público no sentido previsto, é graças à sua forma não habitual: desestruturada, deslocada, numa palavra, "trabalhada". *Guernica*, o quadro de Picasso, é exatamente o contrário de uma fotografia realista representando a cena de um massacre. Sua denúncia do regime franquista não é menos virulenta. E os republicanos espanhóis enganam-se quando pensam que os deslocamentos formais desfiguram a tela e amenizam seu impacto crítico.

Estas reações provam somente, para Adorno, que a famosa distinção entre a forma e o conteúdo não possui nenhuma realidade: a forma é *também* um conteúdo. Outrora, como hoje. Simplesmente, outrora a forma era constitutiva da bela aparência. Ela transfigurava e sublimava as cenas mais atrozes em nome da Beleza da Arte. Ela desempenhava um papel de reconciliação entre o público e o mundo; um papel que ela abandona em um momento da história em que a vida é, segundo a palavra de Adorno, mutilada.

As formas da arte moderna, elas também mutiladas, dizem assim o que é a verdade do mundo e da sociedade, tais como se tornam, isto é, sua inautenticidade e sua falsidade. Possuem elas, segundo sua expressão, um "conteúdo de verdade" que lhes permite resistir à sua absorção pura e simples pela sociedade atual. É por esta razão que a arte, concebida apesar de tudo por Adorno como uma promessa de felicidade, só pode expressar *negativamente* a perspecti-

va longínqua de uma reconciliação entre o indivíduo e o mundo.

A estética de Adorno evidencia-se assim como uma estética "negativa", até mesmo na recusa do filósofo em esboçar o perfil de uma sociedade "diferente", desprovida de dominação, não repressiva, não conflitiva e sem violência.

A arte somente pode revestir-se de um sentido na negação do mundo presente. Auschwitz e a Shoah demonstraram, na opinião de Adorno, a inanidade da cultura ocidental, impotente para prevenir o inominável e incapaz de remediá-lo. Será pelo menos possível escrever um poema após a barbárie? Adorno tem dúvidas, em seguida volta atrás: renunciar à criação poética, à arte, significaria abdicar por demais facilmente diante dessa barbárie. Isto significaria também que a arte não seria mais testemunha – a escritura – dos sofrimentos acumulados ao longo da história.

A estética de Hegel situava-se na soleira da arte moderna. A estética de Adorno encerra-se no alvorecer de uma arte literalmente inqualificável. Nos anos 30, ela representa uma das raras tentativas filosóficas e estéticas para compreender a significação social, política e ideológica das revoluções formais da arte moderna, exatamente no momento em que ela luta para ser reconhecida.

Em 1970, a obra *Teoria estética* fecha o ciclo das grandes filosofias da arte inaugurado por Kant e Hegel. Ela constitui hoje a última tentativa sistemática visando a apreender a significação da arte no plano geral de uma filosofia da história.

A grande ausente da estética de Adorno é a pintura. Como explicar tal lacuna?

A maioria das referências artísticas de Adorno dizem respeito à grande música ocidental, clássica e moderna. Sua evolução de Bach a Boulez traduz, em sua opinião, um progresso contínuo do material musical. Este material não é constituído pelas notas, mas por tudo o que se encontra

entre as mãos do artista no momento de criar: os sons, os acordes, as formas, os estilos, os procedimentos técnicos, etc. Este material não é uma simples matéria prima, pura, neutra, que o artista encontra em estado bruto. É uma matéria que viveu no passado e dentro de uma sociedade; ela foi trabalhada pelos artistas das épocas anteriores de uma forma diferente da de hoje. Todo músico do ano 2000 pode continuar a compor uma valsa em *fã* susinado à maneira de Chopin. O mundo das variedades não deixa de fazê-lo. Porém, segundo Adorno, este músico está situado num estágio de desenvolvimento do material musical menos adiantado do que o da época contemporânea. Além do risco de fazer um mau Chopin, tem ele poucas possibilidades de ser considerado um compositor vanguardista ou simplesmente moderno.

Toda a teoria estética de Adorno baseia-se na idéia de que o material artístico, condicionado pela sociedade e pela história, é submetido a uma racionalidade crescente. Mas o que, a rigor, é válido para a música ocidental, durante um determinado período de sua história, poderá igualmente ser aplicado às artes plásticas?

Adorno reencontra o problema do *ut pictura poesis* no qual tropeçavam os artistas da Renascença e que Lessing tentara resolver. Suspeita ele da existência de uma profunda analogia entre a pintura e a música, particularmente entre a música não tonal e a pintura não figurativa. Este parentesco residiria no caráter expressivo de suas linguagens. Esta linguagem evolui: tende para uma *objetividade*, anunciada pela pintura abstrata de Paul Klee, ao mesmo tempo músico e pintor.²⁸

²⁸T. W. Adorno, *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Paris: La Caserne, 1995, textes, réunis et traduits de l'allemand par Peter Szendy, avec la collaboration de Jean Lauxerois, p. 31-51.

Será desejável que estas duas artes tendam para uma maior objetividade? Não correriam então o risco de perder seu caráter *escriptural*? Adorno preocupa-se com essa eventualidade: de que maneira uma arte que cessasse de ser linguagem e expressão poderia continuar a escrever os sofrimentos da história?

Na verdade, Adorno duvida da validade de sua comparação. O que o incomoda não é a música, seu domínio de competência. Ele vê em Schönberg aquele que soube aliar a *construção* pura e racional e a *expressão*, a objetividade e a subjetividade. Em pintura, depois de Klee, ele mesmo confessa não saber o que pode vir.

Alguns meses antes da morte, Adorno retira-se para consagrar-se a um livro sobre... Beethoven! Provavelmente, lembra ainda as linhas que escreveu um dia sobre Gustav Mahler: "Com a liberdade daquele que não foi inteiramente engolido pela cultura, o vagabundo da música junta o pedaço de vidro que encontra na estrada e coloca diante do sol para dele fazer jorrar mil cores".

No plano pessoal, Adorno extrai as conseqüências de sua *estética negativa*. Persuadido de que a cultura se prepara para engolir tudo, convencido de que a administração e a burocratização crescentes da sociedade moderna limitam pouco a pouco a autonomia do indivíduo, refugia-se numa solidão um tanto altiva. Exprime de fato o desejo de que "seja dado a todos o que se mostra sempre como um privilégio", mas rejeita todas as formas modernas de mediações culturais que permitiriam concretamente a partilha das verdadeiras experiências estéticas. Esta recusa de qualquer compromisso com o universo da comunicação marca os limites históricos da teoria de Adorno no momento em que se impõe de forma irresistível a guinada cultural da estética.

II

A GUINADA CULTURAL DA ESTÉTICA

A evolução da arte ao longo dos últimos trinta anos é rica em acontecimentos e em reviravoltas: nascimento, depois inumação de novas vanguardas, crescimento exponencial do mercado da arte e do consumo cultural, em seguida crise de ambos; declaração recíproca de guerra entre a arte moderna e a arte contemporânea; irrupção da arte tecnológica e nostalgia dos valores tradicionais; necrologia prematura da modernidade por uma pós-modernidade efêmera; crítica de arte desorientada e crítica estética ausente; apoio ativo do "Estado cultural" e dos poderes públicos a uma arte que freqüentemente desconcerta o público, etc.

Estes acontecimentos, cuja lista aqui é incompleta, desafiam qualquer tentativa de visão global. Eles contrariam também a esperança de chegar a uma teoria geral da arte sobre um período que, de resto, ainda é o nosso. No máximo, o esteta filósofo pode encontrar algumas tendências dominantes mais além das modas e das correntes às vezes contraditórias.

É claro, por exemplo, que o peso das instituições públicas e privadas no domínio cultural assim como o papel

crescente das mídias na produção e na difusão das obras modificam o status da criação artística na sociedade atual.

A questão das relações entre a arte e a política, tão crucial ainda nos anos 70, parece hoje bastante em desuso. Na época, trata-se de reatualizar o alcance crítico das vanguardas do início do século: insiste-se no significado corrosivo das transformações formais para lutar contra a instituição e inserir novamente a arte na vida cotidiana. A estética e a filosofia da arte trazem sua caução teórica aos artistas que tentam subverter a política oficial da ação cultural.

A partir de 1968, Daniel Buren declara que cada pessoa, os não-artistas, os "outros" são *a priori* tão dotados quanto os próprios artistas: "A única coisa que talvez se possa fazer após ter visto uma tela como as nossas, é a revolução total".

Em 1974, em *Art et politique*, Mikel Dufrenne milita com entusiasmo e vivacidade por uma arte realmente popular, ao alcance de todos. Sensível às teses de Marcuse, ele reativa a utopia de uma revolução ao mesmo tempo artística e política em que a beleza, o jogo, o prazer infiltrar-se-iam em todas as dimensões da existência: "Onde quer que criar seja jogar, e em que o jogo introduza jogo no sistema, abale em algum lugar as relações de dominação e as certezas ideológicas que as justificam, a arte é política".

O início dos anos 80 registra um nítido esboroamento dessa dimensão política, ideológica e anticultural da arte.

A atitude negativa de Adorno, sua maneira de valorizar excessivamente uma experiência subjetiva julgada incomunicável, suscitam reticências. Certos filósofos, até mesmo globalmente seguidores de sua teoria, censuram-lhe sua recusa obstinada de qualquer compromisso com a indústria cultural. Pensam que a experiência estética das obras de arte clássicas ou modernas é suficientemente rica e densa para resistir à laminação das mídias e à banalização cultural.

A estética da recepção: Hans Robert Jaus

A partir de 1978, Hans Robert Jaus desenvolve as bases de uma "estética da recepção",¹ essencialmente aplicada à literatura. Como seu nome indica, esta estética insiste na importância da acolhida, da "recepção" da obra pelo público. Jaus insiste particularmente no papel primordial da reação dos leitores, de seus julgamentos e de suas expectativas diante de obras novas. Face à novidade artística, três reações são possíveis: a satisfação imediata, a decepção, até mesmo a irritação ou então o desejo de mudar e de se adaptar aos horizontes inéditos abertos pela obra. Para Jaus, estas diferentes atitudes diante do que ele chama justamente um "horizonte de espera" não se equivalem. Elas permitem mesmo estabelecer normas de qualidade e hierarquizar as obras: pode-se assim conceder um privilégio àquelas que, em razão de seu grau de novidade, causam nos leitores um prazer inédito. Elas não satisfazem um desejo já programado pelo hábito, mas preenchem uma espera secreta e antecipam, de algum modo, as aspirações implícitas.

Jaus, portanto, põe o dedo sobre uma das insuficiências da teoria de Adorno: valoriza a importância do gozo estético, e considera que tal gozo nada perde ao ser comunicado a um público, por mais vasto que seja. Segundo suas palavras, convém "restaurar a função comunicativa da arte, e até mesmo devolver-lhe sua função criadora de normas".

Não significa isso, diz Jaus, provar uma grande fidelidade a Kant, para quem o gosto é precisamente a faculdade

¹Hans Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978, trad. Claude Maillard, prefácio de Jean Starobinski. Esta obra é uma coleção de textos, alguns publicados em 1972, sobretudo "Pequena apologia da experiência estética", já polêmica, em oposição a Adorno. Hans Robert Jaus, nascido em 1921, é professor de literatura na universidade de Konstanz.

de julgar tudo o que permite comunicar-nos com qualquer outro homem, até mesmo com nosso sentimento? Kant não une o valor do prazer desinteressado ao fato de poder ele ser universalmente partilhado?

Estética e comunicação: Jürgen Habermas

As concepções de Jürgen Habermas desempenham um papel considerável nesta maneira de considerar o universo da comunicação, particularmente por parte dos filósofos e estetas contemporâneos. No plano teórico, legitimam eles a idéia de que as mídias tecnológicas aumentam a difusão das obras de arte junto ao público e favorecem assim uma renovação benéfica das experiências estéticas.

Antigo assistente de Adorno na universidade de Frankfurt, Jürgen Habermas (nascido em 1929) é um herdeiro dissidente da Escola de Frankfurt. Várias vezes, em sua obra, critica ele as teses desenvolvidas por Horkheimer e Adorno sobre a indústria cultural. Não acredita que a submissão das obras ao sistema econômico transforme o prazer estético em puro e simples divertimento. Em sua opinião, é errado pensar que o consumo cultural possa servir de compensação às frustrações da existência cotidiana. As mídias são essencialmente veículos da linguagem, "amplificadores da comunicação linguageira" que apresentam a vantagem de abolir o tempo e o espaço. Eles "densificam" as trocas de discursos; autorizam a intersubjetividade e a intercompreensão. Enquanto tais, não dependem do sistema comercial. Pelo contrário, favorecem a possibilidade de transmitir as experiências estéticas a um público maior e, portanto, de manter concretamente a promessa de felicidade contida nas obras de arte e tão cara a Adorno.

A esta razão fria e cínica – a "racionalidade instrumen-

tal" – que, segundo Horkheimer e Adorno, conduz o mundo ao fechamento burocrático e à cegueira, Jürgen Habermas opõe a "razão comunicativa", uma razão baseada no discurso, no intercâmbio e na interação entre os indivíduos.

Portanto não há, segundo Habermas, uma única e mesma razão, fatalmente condenada a tornar-se um instrumento de opressão. Existem, pelo contrário, diferentes formas de racionalidade, científica, ética, estética. Elas não são antagonistas nem destinadas a um afrontamento. Habermas observa que no século XVIII, particularmente em Baumgarten, a estética ou ciência da beleza corresponde a uma diferenciação da razão. Podemos, lembrar, aliás, que Baumgarten define a estética como uma forma inferior de conhecimento porque, apesar de tudo, está ligada à sensibilidade.

Portanto, Habermas não exclui a possibilidade de que a estética possa, a longo prazo, agir sobre as outras racionalidades e influir na existência cotidiana. Numa perspectiva mais ou menos longínqua, chegar-se-ia assim a uma reconciliação de todas as figuras da razão. Esta eventualidade evocada por Habermas tem o direito de levar ao ceticismo: a realização de um tal objetivo não lembra uma utopia?

Mas, a não ser retirando-se do próprio ambiente, pode-se reconhecer também que não há outra escolha possível: aceitar as regras do sistema atual significa também homenagear a "soberania" de uma arte capaz de sobreviver aos "maus" tratos do sistema cultural. Como uma garrafa lançada ao mar, cada obra segue seu caminho: ninguém conhece realmente o poder de sua mensagem e ninguém sabe quem a recolhe.

A maioria dos recentes trabalhos sobre filosofia da arte, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, traduzem este apaziguamento da crítica em relação à indústria cultural e ao sistema comercial. Mais voltados para a arte contemporânea, estão eles preocupados sobretudo em encontrar-lhe um status na sociedade atual, insistindo nas capacidades de

inovação de uma criação artística sempre dinâmica e imprevisível. Como consequência, recusam a extrema negatividade de uma teoria como a de Adorno. Se respeitam sua defesa audaciosa da modernidade, consideram-na, em compensação, como por demais nostálgica das primeiras vanguardas, austera e voltada, finalmente, para posições bastante conservadoras.

Mas há diferentes maneiras de assinar um pacto de aliança com o sistema cultural. Ou nos adaptamos às condições presentes, conservando, apesar de tudo, a idéia, ou a esperança, de uma arte sempre em revolta e hostil à sua institucionalização, ou então aceitamos totalmente a atual organização cultural, potencialmente geradora de prazeres e gozos estéticos múltiplos.

A primeira atitude remete à tradição européia, à qual nos consagramos. Ela é fortemente marcada pela experiência das vanguardas históricas e sobretudo pelas implicações políticas e ideológicas destes movimentos desde o início do século XX. Esta tradição é ela mesma herdeira das concepções idealistas e românticas que conferem à Arte a vocação de abrir o acesso ao Ser, ao Absoluto e à Verdade. "Manifestação sensível da Idéia", segundo Hegel, a arte torna-se, para Nietzsche, a atividade metafísica por excelência. Ela é literalmente "essencial" para Lukács, revelação do Ser em Heidegger e indicio de verdade para os teóricos da Escola de Frankfurt. Erigida em ideal, esta arte engendra um universo aparente, oposto à realidade. Pode ela então servir de modelo e guiar as aspirações que visam a transformar o mundo real. Ela não é mais apenas o meio desta transformação, mas também uma finalidade, orientando os projetos da modernidade.

A segunda atitude faz referência à tradição anglo-saxã, à da filosofia analítica. No domínio da arte, ela se apóia sobretudo nos trabalhos do filósofo americano Nelson Goodman. A filosofia analítica propõe-se, precisamente, "anali-

sar" a estrutura da linguagem que serve para designar as coisas. Em lugar de interrogar-se sobre o significado de um discurso, ela se interessa pela *sintaxe* e pela maneira usada por tal discurso na disposição dos signos e dos símbolos.

Tomemos um exemplo simples, até mesmo simplificado. Uma grande parte da filosofia leva a pensar que o mundo se apresenta como uma imensa tabela que deve ser decifrada. Felizmente, possuímos a chave que nos permite compreendê-lo, isto é, a linguagem; ora, consideramos esta linguagem como um reflexo, mais ou menos fiel, da realidade. Trata-se aqui, segundo Goodman, de uma ilusão: a linguagem nada *diz* do mundo; ela é simplesmente um sistema simbólico que nos permite "fabricar" mundos, quer se trate do conhecimento, da natureza ou da arte.

Veremos ulteriormente qual é o papel desempenhado pela reatualização das idéias de Goodman no debate estético contemporâneo. Mas é preciso dizer, desde já, algumas palavras sobre os pontos essenciais desta teoria.

Nelson Goodman e a linguagem da arte

Em *Linguagens da arte. Uma abordagem da teoria dos símbolos* (1968), Nelson Goodman declara que deseja reabilitar a estética aos olhos dos cientistas, geralmente desdenhosos diante desta disciplina. O argumento mais convincente consiste seguramente em mostrar que não há diferença fundamental entre a experiência científica e a experiência estética: a arte, como a ciência, seria um sistema simbólico, uma "versão" do mundo, uma maneira de fabricá-lo.

O que é que, desde Baumgarten, impede a estética de ser posta rigorosamente no mesmo plano do conhecimento lógico? A sensibilidade e as emoções! Consideremos, então, que as emoções são instrumentos de conhecimento, que

elas funcionam de maneira *cognitiva*. Liberemo-las de suas cargas subjetivas e psicológicas e vejamos nelas simples meios que permitem discernir as propriedades e as qualidades objetivas possuídas e expressas por uma obra.

A arte, para Goodman, é portanto problema de *conhecimento* e não de *representação*. A experiência estética não está mais baseada nas idéias, nos fantasmas ou nas paixões expressas por uma obra de arte. Mais sobriamente, ela repousa em nossa capacidade de ver em quê a obra de arte é um sistema simbólico e de compreender como funciona este sistema de símbolos.

A estética analítica não define mais a arte em função do que ela é em sua essência suposta ou futura, mas segundo o que ela *enuncia* em sua existência e no que dizemos dela. O que é *expresso* por uma obra de arte, seu conteúdo, sua idéia, portanto, não é levado em consideração.

Goodman afasta assim todas as noções "clássicas" da filosofia da arte tradicional, como o prazer, o gozo e outros afetos. As questões relativas ao gosto, à beleza, ao julgamento e ao valor das obras tornam-se secundárias. Elas desaparecem diante da pesquisa dos elementos, chamados por Goodman "sintomas da estética", que permitem distinguir precisamente o estético do não-estético: "A distinção que faço aqui entre o estético e o não-estético é independente de qualquer consideração de valor estético. Isto é um fato. Uma execução abominável da *Sinfonia londoniana* é tão estética quanto uma esplêndida execução; e a *Ereção da cruz* de Piero não é mais estética, mas apenas melhor do que a de um mau pintor. Os sintomas da estética não são marcas de mérito; uma caracterização da estética não requer nem fornece uma definição da excelência estética".²

²Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1990, présenté et traduit par J. Morizot, p.298.

Goodman distingue assim, com nitidez duas noções que assimilamos habitualmente uma a outra: a estética e a artística. O importante não é que uma obra seja julgada bela, agradável ou bem executada conforme a idéia que tradicionalmente temos da arte; o essencial é que ela funcione esteticamente.

Publicado em 1977, o artigo de Goodman "When is Art?" precisa com clareza o novo desafio. A questão primordial não é mais: "O que é a arte?", mas sim: "Quando há arte?". E a resposta do filósofo renova ao mesmo tempo o programa da estética analítica: há arte quando uma coisa funciona simbolicamente como obra de arte.

Isto significa que um objeto de arte não é *em si mesmo* uma obra de arte; torna-se arte se assim decido vê-lo ou se o contexto me leva a isso. Um quadro de Rembrandt usado para tapar um vidro quebrado cessa de funcionar como uma obra de arte. Ele desempenha essa função quando é suspenso nas cimbalhas do museu. Este exemplo surpreendente – iconoclasmo felizmente raríssimo – não é um simples truismo. Goodman chama de fato nossa atenção para um fenômeno importante da arte contemporânea.

Quando Marcel Duchamp expõe um urinol ou uma garrafeira com a cumplicidade da instituição artística, não espera que os espectadores se pronunciem sobre a qualidade estética intrínseca desses objetos. De resto, tais coisas são produtos industriais, são *ready-made*, e não criações da mão do artista. Porém, batizando-as como obras de arte, elas fazem funcionar como tais. Ora, sabe-se perfeitamente que o "sucesso" de Duchamp continua, até os nossos dias, a mergulhar a posteridade numa mistura de fascínio e de perplexidade.

Numa época em que os critérios de avaliação das obras tornam-se indecisos, em que a atribuição da qualidade da obra parece ligada ao arbitrário e se assemelha a uma certi-

dão de batismo, não devemos, justamente, fazer abstração das sempiternas questões, quase insolúveis, sobre as normas que supostamente determinam com segurança o valor das obras? É o que parece ser o pensamento de Goodman.

Esta filosofia analítica da arte apresenta-se às vezes como um pouco desorientadora, sem dúvida porque se revela muito mais pragmática do que a da tradição européia. A arte cessa de ser para ela esta "escritura inconsciente da história", a carregar todos os sofrimentos do passado de que fala Adorno. Ancorado na realidade, ela contribui para "fazer um mundo", ele mesmo parte integrante de uma cultura e de uma civilização.

A maior dificuldade da teoria dos símbolos aplicada à arte reside em sua acepção particular do termo estética. Quer Goodman o queira ou não, a estética é antes de tudo o universo da sensibilidade, das emoções, da intuição, da sensualidade, das paixões, domínio em que reina uma ambivalência irredutível a símbolos e a um sistema de notação. No imaginário privado ou público, a obra de arte vive da infinidade das interpretações possíveis e dos julgamentos nuançados, às vezes contraditórios e instáveis solicitados por ela. A teoria geral dos símbolos aplicada ao conhecimento da natureza – uma das primeiras preocupações de Goodman – não desemboca numa "física". Aplicada à arte, tal teoria conduz realmente a uma simbolização das obras, mas não a uma "estética".

Arthur Danto e a "transfiguração do banal"

As concepções estéticas de Arthur Danto inscrevem-se igualmente no quadro da filosofia analítica aplicada à arte. Todavia, não se trata mais de elaborar uma teoria dos símbolos, mas de justificar a arte moderna.

Danto decide responder por outros meios à pergunta de Goodman: "Quando há arte?" Como explicar, sobretudo, que objetos de uma banalidade tão aflitiva como os *fac-similes* das caixas de papelão Brillo expostos pelo artista Andy Warhol em 1964 possam ser percebidos como obras de arte, enquanto podemos encontrá-las, quase idênticas, em todos os supermercados?

A resposta é simples: coloquemos lado a lado uma verdadeira caixa Brillo e uma cópia do artista, ou então um urinol funcional e o *ready-made* de Duchamp. Percebe-se alguma diferença "estética"? Não, evidentemente, visto que os artistas tudo fizeram para que suas cópias fossem indiscerníveis do original. Conclusão: somente a *interpretação* permite explicar essa "transfiguração" do objeto banal em obra de arte. Esta interpretação escapa totalmente ao profano. Ela não é espontânea; ela supõe um público informado, que conhece o ambiente da arte e que se deixa envolver por uma "atmosfera de teoria artística". Danto fala do "clima" criado pelo "mundo da arte". Assim, o iniciado, informado pelo mercado, pelas mídias, pelos profissionais, pelos conhecedores, pelos críticos oficiais pode empreender a identificação do objeto e reconhecê-lo eventualmente como "obra de arte".

O procedimento de Danto parece astucioso; mas ele deixa vários pontos na sombra. Por exemplo, será legítimo associar Duchamp e Warhol? Pode-se aplicar o mesmo raciocínio a um objeto industrial "que já existe" – estilo *ready-made* – e um objeto fabricado pelas mãos do artista – as caixas Brillo?

Admitamos que o fenômeno artístico permaneça sem alteração. A comparação entre o objeto não exposto e o objeto exposto será probante? De fato, Danto precisa: "Em minha opinião, uma obra possui um grande número de qualidades que são completamente diferentes das de um

objeto que, embora seja materialmente indiscernível dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas qualidades podem muito bem ser estéticas ou originar experiências estéticas".³

Uma pergunta se coloca: que são estas qualidades se elas não são perceptíveis? Se não são perceptíveis, como afirmar que são diferentes? Em que reside a diferença entre as qualidades "estéticas" e as qualidades "não estéticas"?

Danto acrescenta: "[...] mas antes de poder reagir a estas qualidades num plano estético, é preciso saber que o objeto em questão é uma obra de arte. Portanto, para poder reagir diferentemente a essa diferença de identidade, é preciso já saber distinguir entre o que é arte e o que não é".⁴

Resumindo: é preciso saber diferenciar para saber fazer a diferença. Para distinguir um objeto qualquer de uma obra de arte, é preciso saber antes que objeto é uma obra de arte. A solução reside, como vimos, na interpretação...Falta, porém, compreender de onde a instituição, na origem extrai esta presciência que lhe faz adivinhar que objeto é uma obra de arte.

A dificuldade de Danto, que é também a de mais de um visitante de exposições de arte contemporânea, não virá do fato de conservarmos aqui a categoria "obra de arte" para aplicá-la a um objeto que absolutamente não reivindica esta qualidade?

Danto, como Goodman, considera supérfluos e inadequados o julgamento de gosto, a apreciação subjetiva e a avaliação qualitativa. É verdade que nos exemplos citados eles provavelmente aumentariam a confusão. A interpretação do público é válida unicamente se conseguir coincidir

³Arthur Danto, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris: Le Seuil, 1989, p.160.

⁴Ibid., p.160-161.

em grau máximo com a interpretação que o próprio artista dá de sua "obra". Todo o trabalho interpretativo consiste, portanto, em acumular o maior número de conhecimentos sobre o mundo da arte a fim de reduzir ao mínimo a eventual margem de incompreensão entre a intenção do artista e o público.

Arthur Danto sublinha uma das tendências mais controvertidas da arte do século XX: a que faz depender a atribuição da qualidade da obra ao que se sabe dela, do artista, de seus projetos, de sua inserção no ambiente da arte. A arte nada mais é do que aquilo que se decide que ela seja, um puro produto, não mais artístico, mas artificial, engendrado pelo jogo da linguagem e da comunicação no interior da instituição artística.

É verdade, por exemplo, que as "ações" de Joseph Beuys somente se esclarecem a partir das intenções do artista e de sua vida. A *Cadeira* (1964), o *Traje de feltro* (1970), *Parada de Trem* (1976) são incompreensíveis para quem não conhece a simbólica dos materiais usados: graxa, feltro, metal, etc... Sem nenhuma afirmação sobre o sentido desses "objetos", o público somente veria neles resíduos menos providos – se isso for possível! – de atração estética do que o mictório-chafariz de Duchamp e as caixas de papelão de Warhol. Pode-se também, ao contrário de Danto, considerar esses "atos" como provocações: sem dúvida, eles irrompem no mundo da arte, mas, se transpõem a entrada da instituição, é com a esperança de abalar seus muros e de desestabilizá-la. Uma esperança, de resto, frequentemente frustrada.

Mas, para Danto, esta concepção de uma arte hostil à sociedade e à realidade não pode fazer esquecer que ela participa, querendo-o ou não, do "mundo da arte" e que ela é também, segundo a expressão de Goodman, uma "maneira de fazer o mundo". Trata-se aqui de uma interpretação incontestavelmente mais pragmática e realista do papel da

criação artística na sociedade ocidental moderna. Resta saber se esta imagem de uma arte reconciliada com o mundo não é justamente aquela que os artistas se esforçam sempre por desunir.

Compreende-se melhor a origem do debate contemporâneo entre a estética analítica, de tradição anglo-saxã – essencialmente norte-americana – e a tradição européia da qual a estética de Adorno, por exemplo, se quer herdeira.

Para uma, seria impossível repetir ao infinito o jogo interminável do julgamento de valor, sempre subjetivo, e que se julga universal. Ela valoriza a função de *conhecimento* da arte e a possibilidade oferecida de abrir-se ao mundo, até mesmo de aceitá-lo tal como é.

Para a outra, em compensação, a obra de arte encerra elementos históricos e sociais que a estética tem a tarefa de explicitar. A obra não somente "julga" à sua maneira a história e a sociedade, mas ela própria é candidata à apreciação e à avaliação do público. Um pouco como se este último tivesse de julgar, a cada vez, a qualidade da contribuição artística.

Estas duas grandes correntes da filosofia da arte serão inconciliáveis? A questão continua aberta.

A crítica da modernidade: o pós-moderno

A acolhida favorável reservada, sobretudo na França, às teses de Nelson Goodman e de Arthur Danto deve muito ao contexto artístico e estético. Uma teoria que neutralize os julgamentos de valor sobre as obras e conceda uma prioridade à descrição sobre a avaliação convém mais a uma época abalada pelo desaparecimento dos pontos de referência e dos critérios estéticos.

A partir do final dos anos 70 e no início dos anos 80, as críticas dirigidas à modernidade e aos projetos vanguardistas

tornam-se mais intensas. A moda dita "retrô" já era sintomática de um questionamento de um sentido da história que evoluiu de forma linear para um futuro modernista e radio-so. A época da pós-modernidade e da pós-vanguarda quer marcar o final da idade moderna e da utopia com uma perfeição inacessível. É a época do individualismo e da afirmação de uma liberdade que deixa a cada pessoa a liberdade de julgar e de avaliar a seu bel prazer. Rejeitam-se os critérios e as normas estabelecidas pela arte moderna, e cada um se torna mais conciliador para com as formas e os estilos do passado.

Na França, em 1983, um ardente defensor da arte contemporânea dos anos 60-70 anuncia, como subtítulo à sua obra, uma "crítica da modernidade". O autor constata a defasagem entre o dinamismo da vida cultural e a decrepitude das artes plásticas condenadas a alimentar-se nas fontes já esgotadas de uma modernidade moribunda: Dada, arte conceptual, pop art, neo-expressionismo etc.

O retrato aflitivo das "belas-artes" é feito em termos vivos e vigorosos: "De um lado, os últimos representantes da pintura abstrata e analítica multiplicam ao infinito as variações sobre o invisível e o quase-nada. E para enganar esta penúria do sensível, a glosa inchar-se-á em proporção inversa de seu objeto: quanto mais diminuta for a obra mais erudita será sua exegese. Uma dobragem da tela, um traço, um simples ponto tornam-se um pretexto para um extraordinário anfiguri em que se respondem os diferentes jargões das ciências humanas [...] Alhures, os devotos da antiarte, sessenta anos após Dada, continuam a agitar os sinais derrisórios de um apelo às armas ao qual ninguém responde – nem respondeu alguma vez".⁵

⁵Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris: Gallimard, 1983, p.12-13.

Batalha - part
1950

As correntes ditas pós-modernas que se multiplicam no domínio das artes e do pensamento filosófico se apresentam, portanto, como remédios salvadores para a crise. De que se trata?

O termo pós-moderno tem origem nos debates que opõem, nos anos 60, as arquiteturas construtivistas e modernistas, herdeiras do Bauhaus, Walter Gropius, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, Le Corbusier e uma geração mais recente representada particularmente por Robert Venturi e Charles Moore. Estes últimos desejam reagir contra o funcionalismo exaltado por seus ilustres predecessores. Consideram-no por demais austero e por demais característico da modernidade dos anos 20-30. Propõem uma arquitetura mais flexível, concedendo uma maior importância à fachada e aos elementos decorativos. À pura função substituem a "função-ficção simbólica". Agrada-lhes integrar formas do passado, recorrer aos estilos antigos, sem contudo quebrar o caráter funcional da arquitetura.

Declaram-se, portanto, pós-modernos apesar do caráter rebarbativo deste neologismo. Charles Moore, o arquiteto da Piazza d'Itália em New Orleans – um dos exemplos mais espetaculares do pós-modernismo – não gosta da palavra. Se a adota, é somente porque a arte, a moda e a decoração de interiores já se apoderaram dela. Em 1978, Charles Jencks, crítico de arquitetura, declara ter empregado a palavra pela primeira vez em seu livro *L'architecture postmoderne*.⁶

La condition postmoderne, de Jean-François Lyotard, é publicada no ano seguinte (1979). A obra do filósofo francês, elaborada nos Estados Unidos, tem uma repercussão considerável. O autor explica como as grandes teorias ci-

⁶Charles Jencks, *L'architecture postmoderne*, Paris: Denoël-Gonthier, 1978.

entíficas do período moderno tendem a se tornar caducas. As "grandes narrativas" vivem uma crise de legitimidade. Ninguém mais crê seriamente no tema do progresso da humanidade nem no da emancipação iminente do homem graças à ciência e à técnica. Segundo Lyotard, este processo de crise é irreversível. O termo pós-moderno, para ele, é pejorativo. Ele não tem a ver, diz o filósofo, com a ideologia da pós-modernidade, nem com as paródias e as citações que invadem todas as artes.

O vocábulo pós-moderno é, pois, afetado por dois significados contrários. Mas a moda e o espírito do tempo fazem seu trabalho. O primeiro sentido leva a melhor. Tornase sinônimo de crítica da modernidade enquanto Lyotard pedia somente a reavaliação da modernidade. Seus protestos contra a amálgama não mudam nada. A época "moderna" é declarada antiquada e a "pós vanguarda", versão artística da pós-modernidade, derrama-se, com velocidade epidêmica, na pintura, na literatura, na música e na filosofia.

O neologismo "pós-vanguarda" mais ainda do que o de pós-modernidade, pode fazer sorrir, por sua curiosa construção a partir de dois prefixos antagônicos "pós" e "avante". Propõe ele um "após", conservando uma aparência de nostalgia em relação ao passado. Ele dá a estranha impressão de querer predizer o futuro escovando a história a contrapelo.

Esta ambigüidade caracteriza efetivamente as correntes artísticas dos anos 80, sobretudo nas artes plásticas: os "anacronistas" ou "cicionistas" italianos e franceses, consagrados na bienal de Veneza de 1984, o movimento Transvanguarda de Achille Bonito Oliva, os Novos Fauves alemães exprimem ao mesmo tempo uma firme vontade de ultrapassar o modernismo e uma grande perplexidade diante do desaparecimento das vanguardas. Os artistas inspiaram-se na memória histórica, justapõem ou misturam de forma eclética estilos heterogêneos numa mesma obra, juntam

o que de ser reconhecido e
mostrar a separação e
hierarquia, do mesmo de nem um instante
tanto

o decorativo, a citação, o folclore num caos muitas vezes lúdico e humorístico.

Tratar-se-á de conjurar o medo de entrar na "pós-história" e de celebrar com um brilhante buquê final o fim do espetáculo oferecido pela modernidade? Achille Bonito Oliva parece pensar assim quando declara, em 1980, que o contexto atual da arte é um contexto de catástrofe, "assistido por uma crise generalizada de todos os sistemas". Este sentimento de crise global afeta tanto a arte, a cultura, quanto a economia e a política. Leva ele a conceber um fim possível da história. O que não significa, evidentemente, que a história se detenha, mas que a única maneira de responder à ausência de antigas referências e à dissolução dos valores tradicionais consiste em inspirar-se no acervo inesgotável da história da humanidade.

Baudelaire sabia que o pintor da vida moderna está condenado a fazer o retrato de uma modernidade transitória, fugitiva e contingente. Mas essa modernidade somente poderia ser ultrapassada por uma outra modernidade, ela mesma precária, e assim por diante. O artista da era pós-moderna não tem outra escolha a não ser a retrospectiva repetida do passado e a aceitação do presente. Liberto da utopia modernista, está ele convidado a gozar serenamente e sem aspirações ilusórias e "futuristas", dos benefícios da época atual: "A grande cultura e a cultura comum, declara Bonito Oliva com entusiasmo, realizam uma junção que favorece a instauração de uma relação cordial entre a arte e o público, acentuando o aspecto sedutor da obra e o reconhecimento de sua intensidade interior".

A pós-modernidade não é nem um movimento nem uma corrente artística. É muito mais a expressão momentânea de uma crise da modernidade que se abate sobre a sociedade ocidental e particularmente sobre os países mais industrializados do planeta. Mais do que uma antecipação

do futuro que ela se recusa a encarar, ela aparece, sobretudo, como o sintoma de um novo "mal-estar na civilização". O sintoma desaparece progressivamente. A crise permanece: ela ocupa hoje um lugar considerável no debate estético sobre a arte contemporânea.

A arte e a crise

O sentimento de crise generalizada é próprio de cada final de século. Todavia, esta impressão é, sem dúvida, mais forte quando este final coincide com o de um milênio.

Nada revela melhor a morosidade ambiente dos anos 90 do que os *leitmotives* sobre o tema "a arte está em crise, a crise está na arte, o caos está em toda parte e tudo é caos!" de que se fazem eco as revistas especializadas e mesmo a imprensa de grande público. Basta justapor algumas citações extraídas de comentários recentes para compor o quadro de um naufrágio: "mercado da arte em falência", "instituição enfraquecida", "rede cultural opaca", "crítica de arte tímida", "modernidade ditatorial", "vanguarda terrorista", "mídias recuperadoras", "ensino artístico anêmico", "pintura inexistente", "música contemporânea elitista e confidencial", "artistas charlatães", "Duchamp, pai de uma posteridade desastrosa", etc.

Mas invertamos este triste quadro e olhemos o outro lado: as instituições públicas subvencionam a criação artística contemporânea e salvaguardam o patrimônio, as empresas privadas multiplicam seu apoio aos artistas graças ao mecenato e ao *sponsoring*, um público zeloso e fiel comprime-se nos festivais e nas exposições, sem falar do papel cada vez maior das mídias tecnológicas no domínio da experiência estética individual.

Não teremos nós, então, a tendência de esquecer que

as incertezas, as perturbações e as exasperações marcam a história da arte? Sobretudo ao longo dos dois últimos séculos, pontuados pelas rupturas, pela sucessão dos "ismos" e pelos repetidos choques das vanguardas! A crise não designará o estado permanente da evolução artística, como o da sociedade inteira?

Toda época tem este sentimento de ser um momento-charneira, oscilando entre a nostalgia do "já visto" e o desejo do "nunca visto"; período de desconforto e de incerteza em que os antigos valores fora de moda ainda não estão substituídos pelos novos; instante de tão profunda confusão que "a humanidade projeta inconscientemente seu desejo de sobreviver na quimera das coisas que nunca foram conhecidas, mas esta quimera assemelha-se à morte".⁷

Lembre-mos de Platão expulsando para fora da Cidade os poetas e os compositores de músicas por demais voluptuosas, de Le Brun qualificando os coloristas de borrachas e de tintureiros, de Carl Maria von Weber declarando Beethoven "bom para o asilo de alienados" e dos burgueses que gritam diante de *Le déjeuner sur l'herbe*, dos antidebussistas que vociferam na estréia de *Pelléas et Mélisande* etc. Interrompamos esta lista que, de qualquer modo, é interminável!

A crise atual é ilusão ou realidade? Duas interpretações se enfrentam. Elas parecem suficientemente contraditórias para mergulhar na maior complexidade a reflexão estética contemporânea, desesperadamente à procura de uma visão global da situação presente. Mas é possível formular uma hipótese: perguntar, por exemplo, se "crise" e "ausência de crise" não são as duas facetas de um mesmo fenômeno, isto

⁷T. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexions sur la vie mutilée*, Paris: Payot, 1980, trad. E. Kaufholz e J. R. Ladmiral, p.222.

é, o nascimento de um poderoso sistema econômico encarregado da gestão das práticas culturais e artísticas.

As instituições e as indústrias culturais conheceram de fato um desenvolvimento sem precedentes ao longo dos dois últimos decênios. O sistema cultural moderno tem a vantagem de suprimir o antigo antagonismo entre a arte burguesa, freqüentemente elitista, e a arte de massa, reservada ao grande público. Governado pelo princípio de rentabilidade, ele distribui ao maior número de pessoas o maior número de bens culturais e funciona como uma gigantesca cornucópia em que todos podem satisfazer à vontade os próprios desejos e paixões.

Este sistema tolerante e laxista aceita todas as formas e todos os estilos da arte passada, moderna e contemporânea. Todavia, se deixa ele em segundo plano as hierarquias de valor e as diferenciações estéticas, também não se desinteressa pelo valor das obras. Dispõe porém de seus próprios critérios, somente conhecidos pelos peritos e pelos especialistas do mundo da arte e apenas por eles. Seus meios promocionais são de forma a conseguir criar um consenso ao redor de obras contemporâneas, mais apreciadas em função da fama do artista do que em razão de suas qualidades próprias e cuja chave escapa o mais das vezes ao grande público.

Criador de seus próprios valores e de seus critérios de excelência, o cultural pode, portanto, economizar uma reflexão estética que se interessa sem descanso e prioritariamente pelas resistências que cada obra opõe à sua absorção no circuito do consumo cultural. Excetuando os fatores econômicos, sempre conjunturais, o mal-estar contemporâneo é, portanto, bem real. Paradoxalmente, resulta ele do próprio sucesso de um sistema cultural hegemônico, apto a desarmar qualquer crítica graças à sua generosidade e à abundância de suas contribuições.

É bastante significativo que o termo cultura tenda a substituir-se ao de arte nas expressões mais correntes da vida cotidiana. A arte ou as artes tornam-se um subconjunto de uma esfera em constante expansão. Esta esfera é a da "comunicação cultural", que dispõe de todos os meios tecnológicos e mediáticos ao serviço da difusão e da promoção de seus produtos, outra palavra que muito frequentemente substitui a de obras, considerada por demais ligada a uma concepção tradicional da criação artística.

Pode-se, portanto, falar de uma "lógica cultural" para designar o processo de universalização que responde à exigência de democratização na sociedade moderna. Mas esta lógica cultural não satisfaz a todas as expectativas da experiência estética coletiva ou individual. Sabe-se perfeitamente, por exemplo, que o público, tantas vezes perplexo diante de certas criações inéditas da arte contemporânea, espera em vão a revelação dos critérios estéticos que permitiram a seleção de tal produção em lugar de tal outra. Certamente tais critérios existem, porém permanecem muitas vezes uma propriedade de peritos e de pessoas que decidem, frequentemente competentes, mas discretos.

Excluído de um jogo cujas regras ignora, o público não tarda a convencer-se da existência de um consenso entre iniciados que o condena a desempenhar o papel de consumidor profano e dócil. Frustrado e desorientado, deixa-se então envolver pelo ambiente, o da total dissolução dos critérios estéticos; época de grande bem-aventurança, em que tudo é supostamente possível em arte, incluindo o "não importa o quê". Walter Benjamin não anunciara o fim da crítica no dia em que o homem conseguisse realizar seu sonho de viver num Disneyworld?

A questão dos critérios estéticos

A reflexão atual sobre a arte dedica uma parte de seus esforços a resolver esta tensão entre a "lógica cultural" e a "lógica estética", entre a aceitação passiva dos benefícios do sistema cultural e a vontade de legitimar a apreciação e os julgamentos aos quais estão expostas as obras.

Já fizemos alusão ao gesto provocador e iconoclasta de Marcel Duchamp no início do século XX: expor, numa galeria de arte, um objeto feito, um *ready-made*, como roda de bicicleta, pente, garrafeiras, ou o cúmulo: um urinol. Em outras palavras, nada que não solicite realmente o sentido estético. Duchamp declara-se anarquista, hostil à pintura que chama de *retiniana*, pintura de cavalete, suspensa nas cimalthas e destinadas a mobilizar unicamente o olhar.

É claro que ele está perfeitamente consciente da blasfêmia: "Meu chafariz-mictório partia da idéia de tentar um exercício sobre a questão do gosto: escolher o objeto que tenha a menor possibilidade de ser amado. Há poucas pessoas que consideram um mictório uma coisa maravilhosa. Pois o perigo é o deleite artístico. Mas pode-se fazer com que as pessoas engulam qualquer coisa; foi o que aconteceu". Efetivamente, "aconteceu", e mesmo com tanta perfeição que, por uma curiosa ironia da sorte, gerações de artistas e de amadores conseguiram a partir de 1917, deleitar-se com o não-deleitável.

Existem múltiplas interpretações do gesto de Duchamp. Precisamos, portanto, limitar-nos às que nos interessam e que exigem poucas palavras. Esqueçamos a vontade do artista de questionar um modo de representação pictórica solidamente ancorado na cultura ocidental, sobretudo a partir da Renascença. Esqueçamos também a armadilha lançada à instituição artística e a resposta desta instituição que, finalmente, se presta ao jogo.

Ficou um traumatismo e seqüelas de que nossa época parece sofrer ainda. O *ready-made* coloca de fato o problema da definição da arte: nada ou quase nada no ponto de partida, um objeto banal ou trivial transforma-se milagrosamente em "obra de arte" pela graça do batismo do "artista" e da "confirmação" da instituição. O milagre provém de pouca coisa: basta deslocar as fronteiras da arte. Não se pergunta mais "O que é a arte?", mas, como diz Nelson Goodman: "Quando existe arte?", a partir de que momento e em que condições opera-se a transmutação?

Na realidade, o problema aqui está mal colocado. Não há transmutação nem conversão do *ready-made* em objeto de arte, mas simplesmente irrupção, no campo artístico, de uma ação inédita, de tipo Dada. A implicação do mundo da arte transforma esta mistificação jocosa em mistificação séria.

Ela o é, de fato. Pois este ato sacrílego – ou dessacralizante – tem como consequência um abalo de todos os critérios clássicos que servem habitualmente para julgar e criticar a obra, ou mais geralmente o objeto de arte. Portanto, não é de espantar que o final do século XX, já perturbado pelo desaparecimento dos critérios modernos ou vanguardistas e pelo ecletismo pós-moderno, considere Duchamp – erradamente – como o grande responsável pela decadência da arte contemporânea.

Que soluções propor à deliquescência dos critérios estéticos? Evidentemente, três se apresentam ao espírito: ou restauram-se os critérios antigos, ou substitui-se a obrigação de julgar e de avaliar pelo imediatismo e pela espontaneidade do prazer estético, ou procuram-se novos critérios.

O revigoramento de critérios tradicionais coloca problemas insolúveis. Que tipo de critérios? Extraídos de que época? Antiga, clássica, romântica, moderna?

As normas e as convenções estéticas exprimem a sen-

sibilidade de uma sociedade em um dado momento; elas não são entidades abstratas que se podem arrastar à vontade dentro da história. Continuar neste caminho significa evidenciar uma nostalgia pelo passado, às vezes respeitável, mas inapta a compreender a evolução da arte. A menos que ela já não seja, em si mesma, um julgamento, implícito e desfavorável, sobre a arte contemporânea.

A segunda solução consiste em erigir o prazer e o gozo estéticos em critérios de qualidade ou de êxito de uma obra. Esta atitude não é nova. Ela remonta ao século XVII e lembra os debates intermináveis sobre o gosto, entre os partidários do sentimento e os defensores do julgamento baseado na razão. Todo mundo concorda facilmente em reconhecer que o defeito redibitório de uma obra de arte é o de suscitar seja a indiferença, seja o tédio. Devemos dizer, por isso, que prazer equívale a julgamento?

Evidentemente, resolvemos o problema dos critérios impossíveis de serem encontrados, sobretudo para a arte contemporânea. Eliminamos a questão do julgamento, da avaliação, da hierarquia dos valores, grande dificuldade da estética. Porém, simplificamos ao extremo a noção de prazer. Freud mostrou, de fato, que o domínio do prazer e do gozo estéticos apresenta a mesma complexidade que o gozo erótico: ambos são ambivalentes. Isto significa que o gozo e o prazer encerram às vezes uma boa dose de seus contrários, assim como o ódio é o amigo-inimigo do amor.

Além disso, dificilmente podemos admitir que o prazer seja uma espécie de dado em estado puro na obra de arte. Uma obra de arte me agrada, seja! Mas o prazer que sinto é elaborado por mim, em função de meu temperamento, do despertar de minha sensibilidade à arte e de minha educação. O prazer, de forma alguma específico à esfera estética, não é, portanto, um critério de qualidade artística. Talvez ele seja um dos múltiplos elementos do julgamento, mas ele

me ensina muito mais sobre mim mesmo do que sobre a obra com a qual sou confrontado.

Enfim, o prazer não poderia indicar seja o que for sobre a qualidade artística de uma obra. A satisfação sentida na leitura de um romance policial ou diante de um filme destinado a divertir não leva, por tal razão, a julgar que se trata de obras-primas nem mesmo de obras de arte. Em contrapartida, pode acontecer que uma coreografia moderna, não familiar ao meu gosto, ou então uma pintura realista e crua acabem por forçar minha atenção a despeito de qualquer atração espontânea. Aqui tudo é questão de nuances e são estas diferenciações, às vezes sutis, que permitem levar em consideração o que pertence à estética – o que aqui lisonjeia os sentidos – e ao artístico, que supõe um mínimo de objetividade.

O terceiro caminho orienta-se para a definição de critérios estéticos específicos para as obras contemporâneas. Concebe-se com facilidade a dificuldade deste tipo de pesquisa. Os critérios, já o lembramos, são a expressão de uma situação histórica e social particular. Não existem critérios intemporais imutáveis que permitam apreciar, sobre as mesmas bases, um quadro de Botticelli e uma obra de Francis Bacon, a música de Palestrina e a de Ligeti.

Se quisermos absolutamente falar de critérios, será preciso, portanto, procurá-los não numa esfera transcendental qualquer, aistórica, mas na própria obra. Admitir-se-á, por exemplo, que é difícil considerar como obra de arte bem sucedida, e com maior razão como obra-prima, um objeto suscetível de passar despercebido. Da mesma forma, uma composição pictórica, musical ou literária incoerente, elaborada de modo arbitrário, totalmente aleatória, a partir de materiais e de formas justapostas de maneira heterogênea, impõe-se raramente como obra de arte... excepto se esta incoerência provém de uma demarche intencional e se ins-

creve em um projeto coerente do artista, como a escrita automática dos surrealistas.

A "obra de arte" designa habitualmente um objeto, uma ação, um gesto que apresentam um mínimo de lógica em suas demarches e de rigor em seus procedimentos. Contrariamente ao preconceito corrente, as obras de arte não se perdem nesta vaporosidade artística ou estética que com demasiada frequência serve para depreciar a arte aos olhos dos cientistas.

Será possível dizer que o gesto do escultor, a técnica contrapontista, a pincelada do pintor, a escritura política, a marcação de uma coreografia, os gestos do ator são desprovidos de precisão? Acusam-se o *Tratado de harmonia* de Schönberg, o *Cravo bem temperado* de Bach, o *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci, as *Senhoritas de Avignon* de serem vaporosos? Mesmo se o primeiro *ready-made* de Marcel Duchamp, é "não importa o quê" ele não é não importa onde, não importa quando, não importa como!

Porém as obras citadas aqui mais do que obedecerem a modelos pré-estabelecidos, produziram, sobretudo, critérios. Como dizíamos precedentemente, são as obras de arte que engendram os critérios e não o inverso. Nem todas as obras de arte são obras-primas. Quando isso acontece, o fato significa que souberam transgredir as normas em vigor em sua época. Mas isso somente o tempo pode prová-lo.

Aplicada à arte contemporânea, a questão dos critérios aparece, portanto, como um falso problema. Imaginemos um critério aparentemente indubitável como aquele invocado acima: o caráter racional da obra. Quem me diz que tal critério é e será sempre bom? Qual é o critério do critério, e assim por diante? Não seria melhor dizer que o aspecto "lógico" de uma obra é, ele também, um dos parâmetros entre outros? Evidentemente, ele é importante, porque constitui um elemento de inteligibilidade e de compreensão da obra.

Permite ele a análise crítica e a interpretação e, portanto, o discurso conceptual comunicável a outrem.

Todavia, tal parâmetro nada diz sobre a qualidade da obra. Ele vale o que valem as técnicas, o ofício e o saber. Úteis para distinguir o charlatão do artista verdadeiro, não são critérios necessários nem suficientes: quantas obras não resultam de um acontecimento contingente, de um acidente, às vezes de um gesto imprevisível como aquele que levou o artista americano Jackson Pollock a "inventar" a técnica do *dripping*! Quantas obras, em compensação, nasceram de um profissionalismo rigoroso, exalando ao mesmo tempo o indizível tédio do dever bem realizado?

Pode-se admitir que nas obras mais desconstruídas, nas mais estrambóticas, reina uma ordem oculta, ligada ao inconsciente, ao sabor das "pulsões primárias", como o demonstrou o psicólogo Anton Ehrenzweig.⁸ Todavia, mesmo tais pulsões não resultam freqüentemente, como Freud tão bem o demonstrou, de uma pequena desordem... na origem?

O desafio da estética

Nenhuma teoria estética dispõe hoje do guia que permitiria outorgar infalivelmente as estrelas do mérito a obras, em sua maioria, à espera de interpretação. No final do século XX, a filosofia da arte é obrigada a renunciar à sua ambição passada: a de uma teoria estética geral que abraça o universo da sensibilidade, do imaginário e da criação.

Não é possível, ao mesmo tempo, estar na sacada e

⁸Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essais sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris: Gallimard, trad. F. Lacone-Labarthe e C. Nancy, 1974.

ver-se passar na rua, dizia Auguste Comte. Ao mesmo tempo perto e longe das obras, a estética se encontra nessa situação; ela pode apenas lamentar não ter o dom da ubiquidade. Imersa em sua época, é legítimo que ela sonhe em realizar uma outra universalidade que não aquela proposta pelo sistema cultural; é também legítimo que tente elaborar critérios libertos dos imperativos do mercado da arte, da promoção mediática e do consumo.

Sua tarefa assemelha-se então à de Sísifo: exumar uma obra enterrada sob anos de indiferença e de esquecimento ou proceder à valorização de um artista contemporâneo significa também assumir o risco de suas próximas integrações no universo indiferenciado dos bens culturais. Será este risco suficiente para obrigá-la à renúncia? Isto seria esquecer que a estética é questão de "distância conveniente".⁹ Demasiadamente perto da "mundanidade", ela se contenta em aspirar a atmosfera ambiente; cede às modas efêmeras e renuncia à sua vocação filosófica que é a de ver "além". Demasiadamente longe da realidade ela naufraga na especulação abstrata.

A visão correta? Basta acomodar o olhar às propostas dos artistas e aceitar seus convites para viver intensamente uma experiência em ruptura com o cotidiano. Tais propostas podem intrigar, chocar, desorientar, irritar, às vezes também entusiasmar e deslumbrar. A tarefa da estética consiste precisamente em prestar extrema atenção nas obras a fim de perceber "simultaneamente, todas as relações que elas estabelecem com o mundo, com a história, com a atividade de uma época".¹⁰ Ela reata então com a exigência de Kant: sair

⁹Expressão de Walter Benjamin.

¹⁰Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris: Gallimard, 1970, p.195.

da solidão da experiência individual, subjetiva e abrir essa experiência se não a todos, pelo menos ao maior número.

Baumgarten já pressentia que a estética era uma "ciência" particular. Isto é dizer pouco! Como qualquer ciência, ela evolui em função de seu objeto. Porém, no sentido inverso, ela deve sempre esperar ser ultrapassada por ele. Na verdade, ela nunca o espera; é sempre surpreendida pelas rupturas e pelos choques intempestivos da criação artística.

Lembramos a alternativa colocada por Friedrich von Schlegel: ou a arte, ou a filosofia. Não é proibido pensar que a estética seja obrigada a reconciliá-las permanentemente. Como qualquer disciplina, ela é construída sobre a base das dificuldades que encontra, mas também das solicitações de que é objeto. Em nossos dias, tais solicitações resultam precisamente da confusão causada por uma crise que gostamos de considerar sem equivalente na história. Como se nossa época tivesse de gozar do privilégio da originalidade! Mas nem a estética nem a filosofia têm por vocação repetir periodicamente a oração fúnebre da arte, dos critérios, da crítica, dos valores, dos ideais perdidos ou momentaneamente extraviados.

A estética aceita a aposta se responde aos crescentes pedidos de interpretação, de elucidação e de sentido; se demonstra que circular nos parques de atração da cultura é agradável, mas é ainda mais importante que a cultura circule em cada um de nós.

A partir dos Tempos Modernos, a filosofia teve de dar adeus à metafísica, à verdade, ao Ser, à ciência, às grandes ideologias, às utopias da modernidade; ao homem também, que ela entregou aos cuidados das ciências humanas. Mas ela nunca pôde, de fato, cortar os laços com a arte. Ferramenta pedagógica, argumento teológico, instrumento de propaganda, cópia da natureza, aparência inofensiva, reflexo da realidade, projeção de fantasmas, paixão narcisista,

objeto de prazer, meio de conhecimento, a arte sempre foi o brinquedo da filosofia. A filosofia, todavia, leva a sério tal brinquedo, talvez com secreta inveja do artista, capaz de apreender com um gesto, com uma cor, com um simples acorde o que os discursos e os conceitos nunca conseguem realmente expressar.

A arte revela-se assim como a questão *essencial* da filosofia. Muito raras são as filosofias que não se prestaram a isso, antes mesmo que a estética tivesse nascido um dia da filosofia. E é por esta razão que o filósofo da arte não pode, sob pena de ele mesmo desaparecer, acreditar seriamente em uma morte da arte. Ou então, se acredita nela, é à maneira de Francis Picabia ao declarar: "A arte está morta! Sou o único a nada ter herdado dela".

BIBLIOGRAFIA SELETIVA

- Adorno (T. W.), *Sur quelques relations entre musique et peinture*, Paris, La Caserne, 1995, trad. De l'allemand par Peter Szendy avec la collaboration de Jean Lauxerois.
- Adorno (T. W.), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, nouvelle édition, 1996, trad. De l'allemand par M. Jimenez.
- Alberti (Leon Battista), *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, trad. J.-L. Schefer.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, texte traduit par J. Hardy, préface de Philippe Beck.
- Batteux (Charles), *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Dunan, 1946.
- Baudelaire (Charles), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, édition révisée par C. Pichois.
- Baumgarten (Alexander Gottlieb), *Esthétique*, Paris, Éditions de l'Herne, 1988, traduit du latin et de l'allemand par J.-Y. Pranchère.
- Baxandall (Michael), *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.
- Bayer (Raymond), *Histoire de l'esthétique*, Paris, A. Colin 1961.
- Becq (Annie), *Genèse de l'esthétique française moderne (1680-1814)*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Bürger (Peter), *Theorie der Avant-garde*, Francfort, Suhrkamp, 1974.
- Bürger (Peter), *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1995, trad. de l'allemand par M. Jimenez.
- Benjamin (Walter), *Œuvres françaises*, Paris, Gallimard, présentés et introduits par J.-M. Monnoyer.
- Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Le Cerf, 1989, trad. de l'allemand par J. Lacoste.
- Breton (André), *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- Burke (Edmund), *Recherche philosophique sur l'origine du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1973, traduction et avant-propos de B. Saint-Girons.
- Cauquelin (Anne), *L'art contemporain*, Paris, PUF, "Que saisje?", 1992.
- Chateau (Dominique), *La question de la question de l'art*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1995.
- Croce (Benedetto), *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, textes choisis, traduits et présentés par Gilles A. Tiberghien.
- Danto (Arthur), *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Le Seuil, 1993, trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer.
- Danto (Arthur), *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989, trad. C. Hary-Schaeffer.
- De Duve (Thierry), *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

- Derrida (Jacques), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Descartes (René), *Traité des passions*, suivi de la correspondance avec la princesse Elisabeth, présentation et annotations par F. Mizrachi, Paris, UGE, 10/18, 1965.
- Diderot (Denis), *Salons de 1759-1761-1763*, Paris, Flammarion, 1967.
- Diderot (Denis), *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968.
- Didi-Huberman (Georges), *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- Du Bos (abbé Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, réédition, Paris, ENSBA, 1993.
- Dubuffet (Jean), *Asphyxiant culture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.
- Duchamp (Marcel), *Duchamp du signe, écrits présentés par Michel Sanouillet*, Paris, Flammarion, 1975.
- Dufrenne (Mikel), *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953.
- Dufrenne (Mikel), *Esthétique et philosophie*, t. I et II, Paris, Klincksieck, 1976.
- Dufrenne (Mikel), *Art et politique*, Paris, UGE, 10/18, 1974.
- Ehrenzweig (Anton), *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1974, trad. de l'anglais par F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, préface de Jean-François Lyotard.
- Faure (Élie), *Histoire de l'art*, 4 tomes, Paris, Gallimard, Folio essais, 1987.
- Félibien (André), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Belles Lettres, 1987 (Deux premiers entretiens).
- Ferry (Luc), *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.
- Francastel (Pierre), *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965.
- Freud (Sigmund), *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1991, trad. de l'allemand par P. Arbex et R.-M. Zeitlin.
- Freud (Sigmund), *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1977.
- Freud (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, trad. de l'allemand par B. Féron.
- Futurisme, *Manifestes - Proclamations - Documents*, anthologie établie par Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- Goethe (Johann Wolfgang), *Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983, Flammarion, 1996, textes choisis, traduits et annotés par J.-M. Schaeffer, introduction par Tzvetan Todorov.
- Goodman (Nelson), *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, traduit de l'anglais et présenté par J. Morizot.
- Goodman (Nelson), *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, trad. M.-D. Popelard.
- Greenberg (Clement), *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.
- Habermas (Jürgen), *Le discours philosophique de la modernité*, Paris,

- Gallimard, 1988, trad. de l'allemand par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz.
- Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1944, trad. S. Jankélévitch.
- Heidegger (Martin), *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962, trad. H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launay.
- Heidegger (Martin), *Chemins Qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, trad. W. Brokmeier.
- Horkheimer (Max) et Adorno (T. W.), *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974, trad. de l'allemand par E. Kaufholz.
- Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, trad. de l'allemand par C. Maillard, préface de J. Starobinski.
- Jean-Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, trad. de l'allemand et annoté par A.-M. Lang et J.-L. Nancy.
- Jimenez (Marc), *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.
- Jimenez (Marc), *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*, Paris, Klincksieck, 1995.
- Kandinsky (Vassili) et Marc (Franz), *L'Almanach du Blaue Reiter, (Le Cavalier bleu)*, Paris, Klincksieck, 1981, présentation et notes par Klaus Lankheit.
- Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965, trad. par A. Philonenko.
- Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, édition publiée sous la direction de F. Alquié, trad. de l'allemand par A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, L. Ferry et H. Wismann.
- Kant (Emmanuel), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1992, traduction, introduction et notes de R. Kempf.
- Lacoue-Labarthe (Philippe) et Nancy (Jean-Luc), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature dans le romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978.
- Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, textes traduits et présentés par A. Chastel.
- Lessing (Gotthold Ephraim), *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990, trad. J.-F. Groulier.
- Lichtenstein (Jacqueline), *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989.
- Lories (Danielle), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens, Klincksieck, 1988.
- Lories (Danielle), *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1989.
- Lukács (Georges), *Philosophie de l'art (1912-1914)*, Paris, Klincksieck, 1981, présenté par R. Rochlitz et trad. de l'allemand par R. Rochlitz et A. Permet.
- Lukács (Georges), *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974, trad. de l'allemand par G. Haarscher, notes introductives et postface de G. Haarscher.

- Lukács (Georges), *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1990, trad. de l'allemand par J. Clairvoye.
- Lyotard (Jean-François), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Marcuse (Herbert), *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- Marcuse (Herbert), *L'homme unidimensionnel*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- Menke (Christoph), *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, Paris, A. Colin, 1993, trad. P. Rusch.
- Merleau-Ponty (Maurice), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Millet (Catherine), *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
- Moulin (Raymonde), *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- Nietzsche (Friedrich), *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard.
- Passeron (René), *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962.
- Platon, *La République*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1993, introduction, traduction et notes par P. Pachet.
- Platon, *Le Banquet, Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, traduction, notice et notes par E. Chambry.
- Platon, *Second Alcibiade, Hippias mineur, Premier Alcibiade, Euthyphron, Lachès, Charmide, Lysis, Hippias majeur, Ion*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, traduction, notices et notes par E. Chambry.
- Revalet d'Allonnes (Olivier), *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Rochlitz (Rainer), *Théories esthétiques après Adorno*, Arles, Actes Sud, 1990.
- Rochlitz (Rainer), *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rosenberg (Harold), *La tradition du Nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.
- Saint-Girons (Baldine), *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, P. Sers, 1990.
- Schaeffer (Jean-Marie), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
- Schaeffer (Jean-Marie), *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.
- Schiller (Friedrich von), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1943, traduites et préfacées par R. Leroux.
- Schopenhauer (Arthur), *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort*, Paris, UGE, 10/18, 1964, introduction de Martial Guérault, trad. de l'allemand par Marianna Simon.
- Seel (Martin), *L'art de deviser. Le concept de rationalité esthétique*, Paris, A. Colin, 1993, trad. C. Hary-Schaeffer.
- Starobinski (Jean), *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

- Starobinski (Jean), *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- Tertulian (Nicolas), *Georges Lukács*, Paris, Le Sycamore, 1980.
- Teysseère (Bernard), *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des arts, 1957.
- Teysseère (Bernard), *L'histoire de l'art vue du Grand Siècle*, Paris, Julliard, 1965.
- Teysseère (Bernard), *L'art français au siècle de Louis XIV*, Paris, Le livre de poche, 1967.
- Vassari (Giorgio), *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981.
- Wölfflin (Heinrich), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1952, trad. par C. et M. Raymond.
- Worringer (Wilhelm), *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1986, trad. de l'allemand par E. Martineau, présenté par Dora Vallier.

ÍNDICE DE NOMES PRÓPRIOS

A

Adler 266
Adorno 7, 21, 102, 143, 165, 186, 305, 306, 307, 318, 325, 326, 327, 328, 336, 338, 348, 349, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 370, 374, 380
Agostinho (santo) 34, 35, 84, 211, 212
Alberti, Leon Battista 36, 37, 44, 46
Alberto, o Grande 2, 33, 213
Alembert, Jean d' 81
Alexandre, o Grande 66, 101, 218
Andrea del Castagno 46
Angelico 47
Apolo 68, 209, 246, 252, 253, 255, 271
Aquiles 235, 236, 270, 289
Aragon, Louis 297, 328
Ariosto (Ludovico Ariosto, dito l') 178
Aristófanes 209
Aristóteles 20, 26, 66, 83, 106, 167, 185, 193, 194, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 237, 278, 280
Arnauld, Antoine 69
Aron, Raymond 328
Arp, Hans 291
Atenodoro 100
Atget Eugène 334
Averróis 212

B

Bach, J. S. 22, 166, 358, 387
Bachelard, Gaston 345
Bacon, Francis 386
Balzac, Honoré de 315
Bartok, Bela 317
Basch, Victor 335
Batteux, Charles 93, 95, 98, 99, 123, 133, 213
Baudelaire, Charles 7, 153, 195, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 285, 293, 326, 328, 332, 338, 347, 378
Baumgarten, A. G. 5, 18, 19, 20, 21, 32, 74, 95, 99, 112, 113, 114, 115, 132, 146, 191, 365, 367, 390

Baxandall, Michael 41, 47
 Bayle, Pierre 69, 70, 71, 89
 Beckett, Samuel 316, 349, 350, 356
 Beethoven, Ludwig van 15, 166, 360, 380
 Benjamin, Walter 7, 165, 292, 297, 305, 306, 307, 318, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 347, 349, 351, 353, 355, 382, 389
 Berg, Alban 349, 353
 Bernini, Gian Lorenzo (dito o Cavaleiro) 66
 Bettelheim, Bruno 353
 Beuys, Joseph 15, 373
 Bizet, Georges 242
 Blanchard, Gabriel 65, 73, 75
 Bloch, Ernst 305, 306
 Boileau, Nicolas 20, 69, 74, 89, 98, 104, 212
 Bonaparte, Napoléon 151
 Bonito Oliva, Achille 377, 378
 Borgia, Cesar 38
 Bossuet, Jacques Bénigne 222
 Botticelli, Sandro 386
 Bouhours (Padre) 63, 71, 74
 Boulez, Pierre 353, 358
 Brancusi, Constantin 14, 293
 Braque, Georges 288
 Brecht, Bertolt 224, 225, 226, 316, 317, 327
 Brecker, Arno 257
 Breton, André 13, 130, 291, 295, 297, 330
 Brunelleschi, Filippo 46
 Buren, Daniel 362
 Burke, Edmund 88, 106, 110, 136, 139, 159

C
 Calícrates 176
 Camus, Albert 241
 Carlos V 37
 Celan, Paul 349
 Cervantes, Miguel de 174
 Cézanne, Paul 22, 279, 295, 316
 Champagne, Philippe de 64
 Chaplin, Charlie 330
 Char, René 22
 Chardin, Jean-Baptiste 111
 Chateaubriand, François René 152
 Chopin, Frédéric 359
 Colbert, Jean-Baptiste 60, 68, 69, 98, 106
 Comte, Auguste 389

Condillac, Etienne Bonnot de 80, 81
 Corneille, Pierre 22, 59, 60, 212
 Corot, Camille 278, 279
 Courbet, Gustav 278, 282
 Coyssevox, Antoine 98
 Cristina da Suécia 63
 Croce, Benedetto 293, 294, 335

D

Dacier, Mme. 69
 Dacier, André 212
 Dante Alighieri 174, 178, 313
 Danto, Arthur 7, 370, 371, 372, 373, 374
 David, Louis 80, 115, 166
 Debussy, Claude 256, 286
 Degas, Edgar 282
 Delacroix, Eugène 278
 Demócrito 237
 Derrida, Jacques 354
 Descartes, René 20, 24, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 69, 76, 78, 79, 80, 89, 92, 114, 148, 196
 Diderot, Denis 5, 79, 81, 88, 93, 94, 99, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 192, 228
 Dion Crisóstomo 83
 Dioniso 246, 250, 252, 253, 254, 256
 Diotima 200, 201, 202, 321
 Dix, Otto 291
 Dos Passos, John 316
 Dostolevski, Fiodor 312, 313
 Du Bos (abade) 70, 89, 90, 91, 92, 93, 98, 105, 107, 140, 144
 Duchamp, Marcel 13, 288, 291, 292, 369, 371, 373, 379, 383, 384, 387
 Duchamp-Villon, Raymond 288
 Dufrenne, Miké 335, 362
 Dürer, Albrecht 293
 Duret, Theodore 285

E

Eco, Umberto 213
 Édipo 218, 219, 221, 222, 260, 261, 262, 263, 266, 269
 Ehrenzweig, Anton 388
 Einstein, Albert 232
 Engels, Friedrich 234, 339
 Epicuro 70, 237
 Ernst, Max 291, 295, 305, 306

Eros 161, 338, 340, 343, 344, 345, 348
 Esquilo 218, 253
 Eurípedes 253

F

Faure, Elie 60
 Félibien, André 55, 60, 61, 62, 63, 74, 75
 Felipe II 218
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe 69
 Fichte, Johann Gottlieb 148, 149, 305, 327
 Ficino, Marsílio 56, 211
 Fídias 173, 176, 257
 Filareti (Antonio di Pietro Avelino, dito) 37
 Filóstrato, o antigo 211
 Fontenelle, Bernard 69, 70, 163
 Förster, Bernhard 241
 Förster, Elisabeth 241
 Fouquet, Nicolas 60
 Fourier, Charles 326
 Fragonard, Jean Honoré 111
 Francastel, Pierre 10, 186, 280
 François I 37
 Frederico II 150
 Freud, Sigmund 6, 22, 116, 144, 161, 164, 193, 210, 224, 229, 231, 232, 242, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 289, 297, 305, 325, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 385, 388
 Friedrich, Caspar David 11, 17, 18, 24, 109, 111, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 154, 155, 162, 164, 166, 183, 185, 240, 344, 390

G

Galilei, Galileu 78
 Gassendi, Pierre 60, 69, 78, 79
 Gautier, Théophile 279
 Gellée, Claude (dito le Lorrain) 256
 Gide, André 328, 345
 Giorgione (Giorgio Barbarelli) 294
 Giotto 45
 Gluck, Christoph von 110, 166, 185
 Goebbels, Joseph Paul 338
 Goethe, Johann Wolfgang von 93, 109, 111, 115, 139, 150, 151, 166, 174, 176, 178, 213, 224, 237, 296, 321, 326, 347
 Goodman, Nelson 7, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 384
 Green, Julien 328

Greenberg, Clement 102, 294
 Greuze, Jean-Baptiste 111
 Grimm, Melchior, barão de 111
 Gropius, Walter 296, 376
 Grosz, Georges 291
 Guys, Constantin 278

H

Habermas, Jürgen 7, 364, 365
 Haendel, Georg Friedrich 166
 Haussmann, Georges, barão 326
 Hécuba 100
 Hegel, G. W. F. 6, 12, 18, 21, 35, 85, 88, 95, 96, 99, 104, 111, 113, 115, 116, 145, 148, 149, 153, 154, 155, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 193, 195, 196, 206, 227, 228, 232, 236, 270, 275, 276, 292, 295, 298, 305, 308, 311, 336, 338, 358, 366
 Heidegger, Martin 7, 305, 306, 307, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 338, 339, 354, 366
 Heráclito 323
 Hércules 68
 Herder, Johann Gottfried 150
 Hesíodo 206
 Hípías 198, 199, 200
 Hitler, Adolf 330
 Hobbes, Thomas 78, 79
 Hölderlin, Friedrich 116, 148, 153, 155, 166, 178, 183, 206, 320, 321, 322
 Home, Henry 139, 163
 Homero 69, 134, 135, 139, 165, 173, 178, 183, 204, 206, 207, 209, 218, 219, 229, 236, 237, 306, 313
 Horácio 68, 97
 Horkheimer, Max 336, 338, 349, 352, 353, 354, 355, 364, 365
 Houdar de la Motte, Antoine 69, 70
 Hugo, Victor 22, 152
 Hume, David 79, 80, 139
 Husserl, Edmund 305, 319, 327, 338, 351, 353
 Hutcheson, Francis 79, 80, 139

I

Ictinos 176
 Ingres, Dominique 278, 292
 Ionesco, Eugène 16, 317

J

Jauss, Hans Robert 7, 363
 Jdanov, Andrei 315
 Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 6, 162, 164, 165, 179, 192, 228, 351
 Jencks, Charles 376
 Jensen, Wilhelm 263, 265
 Jouhandeau, Marcel 328
 Jouve, Pierre-Jean 328
 Joyce, James 316, 349
 Júlio II 100, 267
 Jung, Carl Gustav 263, 266, 344

K

Kadar, Janos 316
 Kafka, Franz 316, 317, 326, 338, 349
 Kandinsky, Vassili 280, 286, 295, 296, 349
 Kant, Immanuel 6, 12, 18, 21, 35, 38, 44, 49, 54, 57, 74, 76, 78, 79, 80, 81, 88, 91, 95, 99, 104, 105, 110, 111, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 166, 170, 184, 185, 186, 196, 233, 247, 298, 305, 311, 327, 335, 336, 344, 358, 363, 364, 389
 Kierkegaard, Sören 309, 313, 314, 338, 353
 Kirchner, Ernst Ludwig 295
 Klee, Paul 280, 296, 334, 349, 359, 360
 Klimt, Gustave 269
 Klossowski, Pierre 328
 Kokoschka, Oskar 269

L

La Bruyère, Jean de 69
 La Flèche 80
 La Font de Saint Yenne 105, 106, 107
 La Fontaine, Jean de 71
 La Mothe Le Vayer, François de 69
 La Tour, Maurice Quentin de 111
 Laio 260
 Landino, Cristoforo 46
 Lautréamont (Isidoro Ducasse, dito) 130, 297
 Le Brun, Charles 60, 61, 64, 65, 66, 67, 73, 98, 380
 Le Corbusier (Edouard Jeanneret-Gris, dito) 376
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 69, 78, 79, 113

Lessing, Gotthold Ephraim 5, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 109, 123, 213, 224, 359
 Leto 246
 Ligeti, Gyorgy 386
 Lippi, Filippino 40
 Lippi, Filippo (Fra) 40, 41, 46
 Lobatchevski, Nicolas 232
 Locke, John 69, 79, 80, 81, 89, 91
 Longino 74, 75, 84
 Louis XIV 57, 59, 60, 68
 Lukács, Gerg 7, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 323, 324, 325, 327, 338, 339, 353, 354, 366
 Lully, Jean-Bap 98
 Lyotard, Jean-François 376, 377

M

Mahler, Gustav 360
 Malebranche, Nicolas de 58, 69, 79, 80, 89, 91
 Malevitch, Kazimir 287, 297
 Mallarmé, Stéphane 286, 334, 349
 Manet, Edouard 238, 278, 279, 281, 282
 Mann, Thomas 315, 316
 Marc, Franz 286, 296, 297
 Marcuse, Herbert 7, 161, 162, 305, 306, 307, 325, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 355, 362
 Marinetti, Filippo Tommaso 287, 295
 Mársias 209
 Marx, Karl 6, 116, 193, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 257, 258, 261, 270, 271, 275, 305, 308, 309, 311, 323, 325, 338, 339, 340
 Matisse, Henri 286, 316
 Mecenas 97
 Memling, Hans 166
 Mendelssohn, Moses 140
 Merleau-Ponty, Maurice 335
 Mersenne (Père Marin) 53, 78
 Michelangelo 38, 40, 258, 265, 266, 267, 289
 Michelet, Jules 277
 Mies van Der Rohe, Ludwig 376
 Milton, John 135, 139
 Minerva 41, 182
 Moholy-Nagy, Laszlo 376
 Moisés 258, 266, 267, 289
 Monet, Claude 279
 Montaigne, Michel de 59, 96, 156, 309

Montesquieu, Charles de Segondat, barão de 71, 214
 Moore, Charles 376
 Morris, William 286, 296
 Mozart, W. A. 15, 166, 185, 259
 Musil, Robert 316

N

Nadar, Felix 279
 Napoleão 151
 Narciso 345
 Naudé, Gabriel 69
 Naville, Pierre 297
 Newton, Isaac 118, 134, 140
 Nietzsche, Friedrich 6, 11, 21, 116, 144, 153, 162, 165, 193, 195, 196, 198, 210, 229, 231, 232, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 269, 270, 271, 275, 295, 297, 299, 305, 325, 354, 366
 Nolde, Emil 295
 Novalis, Friedrich 93, 151, 152, 154, 164, 183, 297, 321, 327

O

Olsen, Régine 313

P

Palestrina, Giovanni Pierluigi 386
 Pascal, Blaise 24, 60, 73, 309
 Pátroclo 270
 Péret, Benjamin 297
 Péricles 207, 245
 Perrault, Charles 69
 Pfister, Oskar 268
 Picabia, Francis 291, 391
 Picasso, Pablo 13, 102, 288, 289, 316, 330, 349, 355, 357
 Piccinni, Niccolò 110
 Piero della Francesca 37
 Piles, Roger de 55, 64, 65, 66, 73, 75, 76, 111
 Pitágoras 46, 204
 Platão 6, 21, 23, 26, 56, 83, 106, 107, 154, 167, 171, 173, 183, 187, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 224, 226, 227, 229, 237, 245, 252, 254, 278, 280, 309, 321, 327, 380
 Plínio, o antigo 83, 100, 211
 Plotino 56, 211

Polidoro 100
 Pollock, Jackson 388
 Poussin, Nicolas 22, 55, 62, 64
 Praxíteles 237
 Príamo 100
 Prometeu 345
 Proust, Marcel 326, 334, 349

R

Racine, Jean 212, 347
 Raffaello, Sanzio 62, 64
 Rameau, Nicolas 110, 111
 Rapin (Padre) 212
 Rauch, Christina 166
 Ray, Man 291
 Rembrandt 166, 293, 294, 369
 Riedel, J. F. 132
 Riegl, Alois 327
 Riemann, Bernhard 232
 Rietschel 166
 Rimbaud, Arthur 101, 297, 356
 Robespierre 148
 Rodin, Auguste 22, 288, 289, 290
 Rossini, Gioacchino 166, 185
 Rousseau, Jean-Jacques 24, 80, 81, 111, 139, 140
 Rubens, Peter Paul 65, 75
 Rucellai, Giovanni 41
 Ruskin, John 296

S

Safo 22
 Saint-Evremond, Charles de 70
 Schaeffer, Jean-Marie 155
 Schelling, Friedrich von 146, 147, 148, 149, 153, 155, 164, 166, 183, 295, 321, 327
 Schiele, Egon 269
 Schikaneder, Emmanuel 185
 Schiller, Friedrich von 6, 18, 24, 93, 109, 111, 145, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 174, 178, 181, 192, 228, 237, 335, 344, 345
 Schlegel, August Wilhelm von 213
 Schlegel, Friedrich von 111, 150, 154, 164, 183, 185, 390
 Schlemmer, Oskar 296
 Scholem, Gershom 327

Schönberg, Arnold 13, 102, 269, 288, 296, 298, 316, 338, 349, 350, 353, 356, 360, 387
 Schopenhauer, Arthur 6, 165, 242, 246, 247, 248, 249, 253, 305
 Schubert, Franz 15
 Schwitters, Kurt 291
 Scott, Walter 315
 Scriabine, Alexandre 101
 Seidler, Irma 317
 Sêmele 246
 Shaftesbury, Anthony 79, 80, 139
 Shakespeare, William 166, 174, 178, 261
 Sócrates 107, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 208, 214, 244, 245, 252, 253, 254
 Sófocles 218, 219, 221, 229, 237, 253, 260, 263, 266
 Soljenitsyne, Alexandre 316
 Soupault, Philippe 297
 Souriau, Erienne 101
 Spinoza, Baruch 69, 78
 Stalin, Joseph 315, 316
 Starobinski, Jean 109, 363, 389
 Stendhal (Henri Beyle, dito) 350
 Stockhausen, Karlheinz 353
 Strauss, Johann 256, 269
 Stravinski, Igor 349
 Sulzer, Johann Gerg 140

T

Tánatos 272
 Téniers, David 111
 Teofrasto 212
 Terrasson (abade) 70
 Thiers, Adolfo 278
 Tiziano (Tiziano Vercello, dito) 37, 38, 64
 Tolstói, Leon 312, 313, 347
 Tomás de Aquino (santo) 33, 213
 Tzara, Tristan 291

U

Uccello, Paolo 41

V

Valéry, Paul 345, 349
 Van Eyck, Jan 166

Van Gogh, Vincent 279
 Vasari, Giorgio 40, 45, 66, 267
 Venturi, Robert 376
 Vernet, Joseph 111
 Verrocchio 41
 Vinci, Leonardo da 16, 20, 37, 38, 44, 45, 47, 48, 97, 98, 256, 265, 266, 268, 387
 Virgílio 97
 Vitruvio 66
 Voltaire 79, 110, 121, 163

W

Wagner, Richard 6, 101, 242, 246, 249, 250, 251, 254, 255, 256, 269, 275, 279, 349
 Warhol, Andy 371, 373
 Watteau, Antoine 111
 Weber, Carl Maria von 380
 Weber, Max 300
 Webern, Anton von 349
 Winckelmann, Johann Joachim 20, 100, 109, 115, 152, 165, 243
 Wolff, Christian 113
 Wölfflin, Heinrich 293
 Worringer, Wilhelm 296

X

Xenofonte 174

Z

Zeus 173, 200, 246
 Zéuxis 237
 Zola, Emile 279, 315

ÍNDICE DAS NOÇÕES, ESCOLAS E MOVIMENTOS

A

Antigüidade 22, 26, 34, 83, 107, 152, 227, 232, 263, 324, 337
Aufklärung 144, 150

B

Bauhaus 296, 376
Blaue Reiter 286, 296
Brücke 295

C

Cinquecento 38, 41
Classicismo 6, 14, 44, 49, 58, 62, 109, 150, 223, 239, 257
Clássico 52, 54, 58, 74, 93, 99, 103, 150, 151, 152, 173, 175, 176, 224,
225, 293, 308, 312
Constructivismo 270, 280
Cubismo 275, 280, 288

D

Dadaísmo 270, 280, 326
Desconstrução 103, 354
Dodecafonismo 316, 353
Dogmatismo 52, 140, 191, 316

E

Empirismo 77, 79, 81, 140, 146
Escola de Frankfurt 327, 349, 364, 366
Expressionismo 270, 286, 290, 295, 316, 375

F

Fauvismo 280
Funcionalismo 286, 376
Futurismo 270, 280, 290, 299, 335

H

Hedonismo 143
Humanismo 47, 231

I

Idade Média 25, 26, 33, 34, 38, 39, 41, 43, 56, 70, 72, 97, 115, 151, 152, 154, 172, 180, 213, 227, 234, 238, 280
Idealismo 21, 23, 148, 149, 214, 233, 305, 338
Impressionismo 270, 278, 279, 281, 282, 285, 286
Luzes 25, 51, 111, 113, 144, 145, 151, 155, 158, 229, 281, 306, 319, 354

N

Naturalismo 111, 315
Niilismo 6, 164, 195, 231, 240, 252, 255, 319, 325, 347
Nominalismo 185

P

Pessimismo 242, 246, 248, 252, 253, 310, 318, 350
Pós-moderno 7, 374, 376, 377, 384

Q

Quattrocento 37, 38, 39, 41, 44, 46, 56, 186, 279

R

Racionalismo 24, 52, 56, 70, 79, 80, 81, 92, 93, 99, 140, 150, 184, 242, 276, 281
Renascimento 12, 323
Romantismo 117, 150, 227
Romantismo 5, 95, 115, 144, 150, 151, 164, 179, 183, 210, 239, 275, 295, 305, 314, 327

S

Simbolismo 173
Sturm und Drang 139, 150
Subjetivista 79, 110
Surrealismo 270, 292, 297, 326

U

Utilitarismo 156, 160, 320