

93

AL LORENA



“(…) Em nossa cultura, a arte cada vez mais se encontra nos limites, à beira do vazio e do silêncio”

T. J. CLARK. *Farewell to an Idea*, 1999

Pretendo escrever um simples texto expositivo, que revele pouco a pouco sua natureza problemática. Ele o será tanto porque não sou especialista em artes plásticas, como pela gravidade do próprio tema.

Mal escrevo a frase de abertura e logo verifico que sua sintaxe elementar provoca uma falsa perspectiva. Ela é causada pelo uso da palavra ‘simples’, que, na linguagem cotidiana, tem outro sentido. Na vida diária, ‘simples’ significa *fácil e de rápida compreensão*. Aqui, não é o caso. O significado da palavra aqui melhor se compreende recordando-se a conhecida distinção entre as estruturas do diamante e do vidro. Quando um físico nos diz que a estrutura do diamante é simples, quer dizer que o diamante tem uma complexidade tão refinada que, ao ser atravessado por um raio de luz, provoca a difração da luz, que então mostra seu espectro de cores. Ao contrário, a constituição frouxa de uma peça de vidro não oferece resistência ao raio de luz, que a atravessa com facilidade. Portanto o diamante é simples em consequência de sua compacta complexidade, que impede sua “facilidade” física.

Algo semelhante sucede com o segundo qualificativo, ‘rápido’. Basta dizer que, na linguagem comum, o adjetivo designa algo que é compreendido automaticamente, sem maior esforço: “Basta olhá-lo de cara e logo se vê que está de mau humor”. Da mesma maneira, fala-se da rapidez que os *media* procuram – daí o conselho dos sábios midiáticos: “esqueça argumentos, prepare frases de impacto”. Em contraste, note-se o que escreve um teórico contemporâneo acerca da linguagem apreciada e usada pelos primeiros românticos (os *Frühromantiker*). Tomando como exemplos textos escritos no começo do século XIX, “*Über die Unverständlichkeit*” (Sobre a incompreensibilidade), de 1800, composto por Friedrich Schlegel e “*Über die almähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*” (Sobre a elaboração progressiva do pensamento pela fala), (1805-6), de autoria de Heinrich von Kleist, Karl Heinz Bohrer declara que neles “*atos de conhecimento podem ser tomados como um acontecimento (Ereignis), que, subitamente (plötzlich), torna-se consciente de si mesmo e não pode ser medido por algo previamente dado*”<sup>1</sup> (grifo meu). E, como antes Bohrer sublinhava o papel do fragmento nessa poética da descoberta, estabelece uma articulação estreita entre fragmento e subitaneidade: “*Este fragmentário é a aparição do ‘repentino’ na prosa*”<sup>2</sup>.

Estas explicações eram necessárias para que nos dessem uma certa

1. BOHRER, K. H. Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, p.20.

2. *Idem*, p. 21.

segurança antes de voltarmos à frase de abertura. Supondo que tenhamos tido algum êxito, podemos agora acrescentar que visamos a uma exposição simples que, não muito ruminada, seja capaz de provocar uma compreensão súbita. Por isso, em vez de contar com o estilo midiático, em que frases curtas e reiteradas procuram causar impacto, antes seguiremos os movimentos lentos de um jogador de xadrez. Tem-se em mira uma certa tática: efetuar a metamorfose do fácil, i.e., o potencialmente redundante, no simples, a complexidade cumprida pela difração do conhecimento.

O primeiro passo será dispor de uma boa enciclopédia. Diz o verbete "Autonomie" da edição da recente *Ästhetische Grundbegriffe*:

"De uma perspectiva artístico-poética, autonomia imediatamente concerne à autonomização crescente da arte na relação com modelos poéticos (*poetologischen Vorgaben*) e, daí, com a progressiva emancipação de sua função imitativa original. (...) A ruptura estabelecida desde o cubismo entre *mimesis* e o objeto pictórico e verbal independente aponta para uma autonomia radical entre a realidade e o artista ou o escritor."<sup>3</sup>

3. EINFALT, M.  
"Autonomie". In BARCK,  
Karlheinz et alii (eds.).  
*Ästhetische Grundbegriffe*.  
vol. 1. Stuttgart/ Weimar:  
Verlag J. B. Metzler,  
2000, p. 435.

A passagem é bastante clara para que seja comentada. Para converter-se seu descritivo em problemático, será o bastante ressaltar os pontos nucleares. Eles são seis:

1. A questão da autonomia da arte, teoricamente fundada pela *Crítica da faculdade de julgar* (1790), de Kant, significava, de um ponto de vista sócio-histórico, que o objeto artístico se tornava independente de qualquer instituição. Quando a instituição era de caráter religioso, a arte se tornava parte do serviço a *lo divino*; se era uma instituição política, a arte devia, em última análise, glorificar o príncipe. O processo de autonomização, que se esboçara no Renascimento italiano, não teria sido possível sem a prévia existência de uma clientela que, progressivamente, substituíra os ricos patronos. Assim a autonomia da arte implicou sua separação gradual da aristocracia, o surgimento de uma burguesia enriquecida e o desenvolvimento do mercado;

2. Essa mudança social é acompanhada do abandono de padrões previamente estabelecidos e incontestáveis de fazer arte, que, em última instância, remetiam ao modelo da *imitatio*;

3. O artista autônomo não mais necessita de uma guilda, cuja função durante a Idade Média fora proteger seus membros da depreciação do que produzissem. De pé, sobre as próprias pernas, o artista não tem mais que trabalhar para um patrono específico e, quanto à composição, não tem mais que multiplicar *topoi* reconhecidos;

4. O artista pode agora fundir seus traços pessoais com a representação da máxima figura no universo cristão, a figura de Cristo, como faz Dürer em seus auto-retratos de 1498 e 1500. [É interessante notar que o realiza décadas antes que Montaigne (a primeira edição dos *Essais* é de 1580) se mostrasse em confronto e contraste com os autores clássicos da Antigüidade];

5. Porque a arte não mais tem uma função institucionalizada, seu universo expressivo se expande enormemente. De agora em diante, o mundo já não

se restringe a uma orientação sacra ou ostentatória; os retratos já não precisam glorificar pessoas e aparatos – lembre-se a *Olympia* (1863), de Manet - e estão livres para expor situações baixas e domésticas, como será costumeiro na pintura flamenga;

6. A ampliação do material da arte por fim ultrapassa os limites do mundo das coisas e da auto-expressão do artista. Isso faz com que o abandono do modelo da *imitatio* conduza à possibilidade de cogitar-se uma arte não-representativa. Assim, embora a expansão da chamada arte abstrata tenha sucedido apenas no século XX, ela já era prevista, no fim do XVIII, tanto pelo romancista Ludwig Tieck, em *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), quanto contemporaneamente por Friedrich Schlegel, que, em fragmentos inéditos, associava “a pintura pura com o arabesco”<sup>4</sup> e a pintura figurativa com o idólatrico do mundo e do eu – “O retrato é tão idólatrico da individualidade do homem como a paisagem o é da natureza”<sup>5</sup>.

A lista acima pode ser sintetizada em umas poucas questões fundamentais: (a) o desaparecimento da arte dependente não teria sucedido até nossos dias sem a expansão paralela do mercado como o espaço por excelência dos negócios. Daí a questão: se é inegável que o mercado favoreceu a autonomia da arte e sua liberação das encomendas ostentatórias, o que se pode dizer sobre as relações atuais do mercado com a arte contemporânea?; (b) o desprezo pela *imitatio*, literalmente afirmado pela Terceira Crítica kantiana e não menos pelas próprias *Lições de estética* (1832), de Hegel, dá lugar ao questionamento implícito da referencialidade. Combinando-os – a recusa da *imitatio*, enquanto desleitura da *mimesis* aristotélica, e o questionamento da referencialidade – observa-se que ambos favorecem a legitimação do sujeito psicologicamente orientado, i.e., do eu visto como digno de tornar-se a fonte primária da obra de arte. Acrescento entre parênteses que discordo do ponto de vista corrente, segundo o qual a desqualificação posterior do poder do eu – um tema recorrente desde Schopenhauer e Nietzsche até Heidegger e os chamados “desconstrucionistas” – tem sido de importância capital para a ruptura com o papel reservado à referência, na obra de arte. Seria interessante considerar que o fragmento 27 de Schlegel, pela primeira vez editado em meados do século XX, já sugeria essa ruptura antes que houvesse o questionamento do sujeito psicologicamente orientado. Se estou correto, em vez de tomar-se o abstrato como uma arte não-idólatrica, poder-se-ia pensar que ela comporta a possibilidade de ser a mais evidente manifestação contemporânea do poder do eu<sup>6</sup> – o eu não se mostra no quadro (ou texto) mas no modo como a obra se submete à intencionalidade do criador e/ou à disposição interpretativa de seu analista.

Os dois pontos básicos mencionados acima serão discutidos de tal maneira que, enquanto analisamos o primeiro, nos aproximaremos do segundo.

Exceto algum *marchand de tableaux* demasiado cioso de sua profissão, não creio que alguém considere que a presença do mercado favoreça a circulação efetiva da arte. Mas, fora do fluxo comercial, o que se entende por circulação efetiva da arte? Evitar a comunicação vazia é mais difícil do que se pode supor.

4. SCHLEGEL, F. “Fragmente zur Poesie und Literatur II” (ca. 1799-1800). In EICHNER, H. (ed.). *Kritische Ausgabe seiner Werke*. vol. XVI. Paderborn/ Munique/ Viena/ Zurique: Verlag Ferdinand Schöningh/ Thomas-Verlag, 1981, p. 326, fragmento 860.

5. *Idem*, p. 257, fragmento 27.

6. *Posteriormente à escrita deste ensaio, procurei, em comunicação ao “Colóquio internacional de estética” (Porto Alegre, 1 a 3 de setembro, 2004), distinguir um abstracionismo enfeudado ao eu de outro em que o quadro se autonomiza do artista, pela comparação entre uma composição de Kandinsky e outra de Mondrian.*

Circulação efetiva da obra de arte significa o relacionamento do receptor com seu caráter simbólico. Ora, pelas próprias regras que precisa seguir, o mercado considera os produtos que nele se apresentam como bens ou mercadorias, i.e., como objetos, concretos ou virtuais, sobre os quais estabelecerá um valor de troca. Como o valor de troca é exclusivamente uma determinação econômica, enquanto tal, o mercado não está interessado nem teria instrumentos para levar em conta a condensação simbólica contida em um objeto de arte.

O problema imediato é o que se entende por condensação simbólica. Parta-se da reiteração: a expressão “condensação simbólica” se mostra como um meio de vir a explicar o caráter simbólico da obra de arte, do qual os mecanismos do mercado não têm o que dizer. A fim de evitar uma via demasiado especulativa, procurarei avançar a partir do ensaio de Georg Simmel sobre Rembrandt - ensaio valioso menos pelo que esclarece acerca do próprio pintor do que sobre o fenômeno da arte. Nele, destaco a aproximação da criação artística com um “germe anímico” (*ein seelischer Keim*):

“... Toda a configuração extensiva de qualquer obra de arte deriva de um germe anímico, o qual, apenas se o extensivo possibilitasse a configuração, seria informe (*gestaltlos*)” <sup>7</sup>.

7. SIMMEL, G.  
Rembrandt. Ein  
kunstphilosophischer  
Versuch. (1916; ed. rev.  
1919) Munique: Matthes  
& Seitz, 1985.

Noutras palavras: não há obra de arte que não combine extensão e configuração (*Gestalt*). Se a obra se materializasse apenas pela extensão que ocupa, não se distinguiria de um objeto qualquer - a mera extensão não assegura à arte sua condição *sine qua non*: sua configuração. A hipótese encontrará em página próxima a chispa que a fundamenta:

“... Se a obra de arte, como suponho, procede de um germe anímico, que não contém em absoluto a sua extensividade finalmente intuitiva, senão que apresenta uma seqüência plenamente alotrópica de desenvolvimentos...” <sup>8</sup>

8. *Idem*, p. 37.

(Interrompo a citação porque, para o encaminhamento que farei, a frase já é bastante). O enunciado simmeliano contém duas formulações articuladas: partir a obra de um “germe anímico” significa que ela surge por “contaminação” dos acidentes da vida que tenham marcado a mente do artista ou autor. Tais acidentes, contudo, não bastam para que certa configuração se realize pela extensão da tela ou do texto. E isso porque o “germe anímico” é apenas um ponto de partida, sem nenhuma afinidade interna com a constituição da forma - não seria o caso se a obra de arte fosse imediatamente ajustável à catarse da dor que tortura a alma, i.e., à confissão. Essa repulsa ao anticonfessional, que Simmel bem considera próprio à obra de arte, evidencia-se na segunda formulação. O “germe psíquico” (*seelischer Keim*) não é diretamente transposto na obra porque esta “apresenta uma seqüência de desenvolvimentos plenamente alotrópica”. O termo decisivo é “alotrópico” - *eine volle alotrope Entwicklungsfolge*. ‘Alotropia’, conforme a primeira definição dicionarizada, significa:

9. HOUAISS, A.  
Dicionário Houaiss da  
língua portuguesa.  
Rio de Janeiro: Editora  
Objetiva, 2001, p. 165.

“Propriedade que possuem alguns elementos químicos de se apresentarem com formas e propriedades físicas diferentes, tais como densidade, organização espacial, condutividade elétrica (p. ex., o grafite e o diamante são formas alotrópicas do carbono)” <sup>9</sup>.

Em conseqüência, entre o germe e seu resultado não há um processo linear e determinista, o que impede que a obra de arte seja explicada por analogia com a germinação das plantas. Assim o gênio de Kant é confirmado pela relação de proximidade e profunda diferença que estabelece, na Terceira Crítica, entre o *telos* biológico e a “finalidade sem fim” (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*) da experiência estética.

A explicação de Simmel é por certo metafórica. Se o metafórico, de que se lhe acusa com freqüência, o terá muitas vezes prejudicado enquanto sociólogo ou filósofo, o mesmo aqui não sucede. Prova do que dizemos: sua reflexão torna mais convincente o que décadas depois Paul Celan afirmaria de modo muito mais sintético: “A arte cria a distância do eu”<sup>10</sup>. O que poderia ser esta distância-do-eu (*Ich-Ferne*) senão o efeito primordial do desenvolvimento alotrópico que preside a formação da obra de arte? Anticonfessional e antidocumental, a obra de arte não tem compromissos nem com o narcisismo provável de seu autor, nem com a fidelidade pretendida por um certo realismo.

Parto pois da suposição de que, com a ajuda de Simmel e Celan, tenha conseguido me aproximar do que entendo por valor simbólico da obra de arte. Pela expressão, quero então dizer: entre o ponto de partida e o de chegada da obra introduzem-se, consciente e inconscientemente, condensações – i.e., superposições de experiências vividas ou imaginadas, máscaras, disfarces, chistes, auto-enigmas etc. –, fenômenos que importam menos para uma explicação psíquica do artista do que como procedimentos motivados pela própria construção da obra. Se esses recursos provocam a alotropia recorrente entre o “germe anímico” e a apresentação, o resultado é a obra tornar-se uma “peça justificativa de identidade”, conforme o sentido de *symbolus*, no latim clássico. (O significado torna-se claro se se considera o sentido primitivo do *symbolon* grego: uma peça era dividida em duas e entregue a dois hóspedes, que a passavam a seus descendentes; o encaixe das partes provava que relações de hospitalidade haviam sido estabelecidas)<sup>11</sup>.

Se tiver tido êxito na justificativa do valor simbólico contido na obra de arte, poderei me concentrar no segundo enunciado básico: a razão do desacordo entre arte e mercado. É evidente que arte e mercado se baseiam em valores de natureza completamente diversa. Como a determinação do valor mercantil poderia considerar o compacto simbólico da arte? Alguém com os pés na terra dirá: tanto pior para a arte. Se a resposta é bastante viável, o mesmo não se poderia dizer de alguém que tentasse ver um correspondente ao valor simbólico na “fetichização da mercadoria”, que lhe empresta um “caráter misterioso”, tornando-a “uma coisa (...) cheia de sutilezas metafísicas e de argúcias teológicas”<sup>12</sup>. A fetichização não é o correspondente do valor simbólico da arte, pois sua carga simbólica deriva de sua força no circuito das trocas econômicas<sup>13</sup>.

A conseqüência óbvia é que o mercado *inclui* a condensação simbólica da obra de arte no fetiche. É igualmente óbvio que essa inclusão complica o problema da arte – desde logo porque o fetichismo dispõe arte e não-arte na

10. CELAN, P. “Der Meridian” (discurso pronunciado quando da outorga do prêmio Georg Büchner - 1960). In \_\_\_\_\_. *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, p. 49.

11. Cf. REY, A. (dir.). *Robert: Dictionnaire historique de la langue française*. vol. II. Paris: Dictionnaires Robert, 1995, p. 2062.

12. MARX, K. “Der Fetschcharakter der Ware und sein Geheimnis”. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. (1867). livro I, cap. 1, n. 4. In \_\_\_\_\_. *Werke*. t. 23. Berlin: Dietz Verlag, 1977, p. 85.

13. O exame aqui feito é demasiado esquemático. Seria preciso considerar o caso de obras hoje diretamente comissionadas pelos museus. Mas isso significará a flexibilidade do mercado para o caso da arte ou o reconhecimento de que se precisa de outra mediação? O encargo de uma obra por um museu ou mesmo pelo Estado não indica que, entre o valor de troca e afetichização, há ainda um espaço livre, impossível de ser conceituado, onde, hipoteticamente, os experts poderiam estimular a criação de obras que o mercado ainda não poderia estimar? É a ausência de indagação desse espaço livre que torna esquemática a explicação que oferece. Porque o que sucede após não é problema. Depois de o artista haver sido assim comissionado, o mercado poderá “reconhecê-lo”, conforme o renome da instituição comissária ou a repercussão que a obra alcance.

14. BÜRGER, P. Theory of the avant-garde. (Theorie der Avantgarde, trad. de M. Shaw). Mím.: University of Minnesota Press, 1984, p. 36.

15. ADORNO, T. W. Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, p. 335-7.

mesma categoria. Dizermos que o caráter de fetiche emprestado à obra sequer pretende resgatar seu valor simbólico significa que a fetichização, ao atingir a obra de arte, apenas agrava seu problema diante do mercado. A situação concreta é esta: para que hoje circule, a obra de arte não pode prescindir do mercado, salvo naqueles casos em que o artista é diretamente comissionado por uma instituição pública ou privada. (A freqüência dessas comissões mereceria uma análise detalhada. Tal freqüência não assinala que, praticamente, o capitalismo reconhece que seu louvado mercado precisa ser “corrigido”, se não mesmo substituído em certos casos? Dentro das relações capitalistas, contudo, o patrocínio não pode ser senão uma solução contingente). Se o mercado não pode ser posto de lado, o fetichismo que impregna a arte é ativado por fatores que nada têm a ver com a própria arte – quem comissionou esta obra, o renome do artista, sua popularização motivada por idiosincrasias suas, por estar louco, morto, preso ou simplesmente ser um *pop star*. Daí, embora dando à passagem um encaminhamento diverso do de seu autor, poder-se repetir:

*“Como o espaço público, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa que tanto revela como obscurece um desenvolvimento histórico real. Toda a discussão dessa categoria deve ser julgada pela (...) contradição inerente à própria coisa”*<sup>14</sup>.

Não será sequer indispensável ressaltar o desenvolvimento histórico da autonomia. O inevitável hiato entre arte e sociedade governada pelo mercado é provocado, por um lado, pela superposição entre valor de troca e fetichização das mercadorias e, de outro lado, pela condensação simbólica da obra, que não pode dela desaparecer sem que o objeto de arte assuma outra destinação. Dependente, pois, de algo que não pode “compreendê-la”, a arte autônoma não pode deixar de ter seu entendimento obstruído. Por isso a arte que insiste em se manter autônoma, i.e., a arte moderna, passa a se cobrir de qualificações negativas, e dá lugar a uma filosofia conduzida por conceitos de negatividade. Ela alcança sua culminância na filosofia da arte friamente desesperada de Adorno:

*“O associal na arte é a negação determinada de uma sociedade determinada. (...) Somente por sua força de resistência social a arte se conserva na vida; se não se reifica a si mesma (verdinglicht ist), torna-se mercadoria. (...) Social na arte é seu movimento imanente contra o social, não a sua tomada de posição explícita. (...) Na medida em que se deixa predizer uma função social das obras de arte, esta função é sua perda de função”*<sup>15</sup>.

Toda a reflexão pressupõe uma certa temporalidade: a arte na sociedade industrial. Dentro de seu marco histórico, a passagem de Adorno impressiona por uma propriedade paradoxal: seu desespero e sua vontade de resistência. Naqueles anos de pós-guerra, exprimia os resultados já bem palpáveis, na sociedade contemporânea, do processo de autonomia. Se a autonomia liberara o artista como pessoa, assim o fizera para escravizá-lo de maneira mais insidiosa. Assim Adorno declara que a função social da arte é não ter função, porque o modo que tem a arte de se manter ligada ao social é negar-se a servir à sociedade. E o modo de conservar-se ligada à vida é converter-se

em coisa, literalmente reificar-se (*sich verdinglichen*), para que se recuse a atender às demandas do mercado. Reificar-se introduz uma variante positiva no conceito marxista, pois aqui significa retirar de si tudo que seja sedutor e aliciante do público – a harmonia de tons, a fluência da linguagem, a atmosfera lírica, a fantasia de um sonho bom e calmo, o que, em suma, favoreça a iminência do efeito estético. Este é desprezado porque a experiência estética usual tornou-se “culinária”. Em seu lugar, impõem-se o dissonante, o áspero, o ríspido seco (Kafka), o grotesco, o progresso cômico e patético de situações dramáticas (Beckett). Tais opções, contudo, que visavam manter a obra em ligação com o social e a vida não mercantilizada, em médio prazo, ou são suicidas ou se convertem em inoperantes. Suicidas porque trazem consigo o afastamento do receptor, que substitui a arte por meios que não perturbem seu conforto. Para que assim não se desse, seria preciso que a arte tivesse forças para lutar de frente contra uma sociedade que só a aceita enquanto divertimento ou impacto momentâneo. Além do mais, são opções, em médio prazo, inoperantes, porque a obra-coisa - tão patente na série “Sarrafos” de Mira Schendel – não basta para que não se torne mercadoria, i.e., para que o mercado não estabeleça seu preço. Ao dizê-lo, pois, constatamos que a força de resistência trazida pelo texto de Adorno ainda não era bastante para preservar a arte. Cria-se, ao contrário, um abismo em espiral, coberto por paradoxos e oximoros em crescendo.

Nos trinta e poucos anos que nos separam da publicação da *Ästhetische Theorie* não se enxerga outra luz no túnel senão a que indica o agravamento da situação. Ela resulta da expansão colossal dos meios à disposição do mercado, se não da falta de interesse (ou de preparo?) da sociedade para enfrentar o problema. Este agravamento não fragiliza apenas a arte; em sua face presente, ele se torna muito mais pregnante. Pode-se mesmo pensar no cotidiano como matéria-prima do pesadelo, de que só estão isentos os loucos, os altos executivos, as *pop stars* e os que se aprimorem na capacidade de ignorar o que se passa no entorno próximo e remoto.

Em vez de acompanhar o abismo em espiral das décadas mais recentes, é aconselhável, ao menos para que se mantenha a lucidez, considerar a própria inserção histórica do texto adorniano. Enfatizo aí menos a situação biográfica do autor – um marxista que via o socialismo real, ainda então existente, tão castrador, se não mais, da arte autônoma quanto seu regime opoente – do que sua localização histórica. Diferencio, pois, o teor da reflexão efetuada já no século XX, antes de Adorno, e a que imediatamente se lhe segue.

Décadas antes da *Ästhetische Theorie*, quando os movimentos de vanguarda apenas se constituíam ou eram divulgados, ressaltava a reflexão de um Clive Bell. No primeiro capítulo da primeira parte de seu curto *Art* (1914), Bell expunha uma interpretação da autonomia como liberadora: ela salvara a arte da obrigação de ser representativa:

“... *Se uma forma representativa tem valor, é como forma, não como representação. O elemento representativo em uma obra de arte pode ser ou não danoso; sempre é irrelevante. (...) Para apreciarmos uma obra de arte não neces-*

sitamos trazer conosco senão um sentido da forma e da cor e um conhecimento do espaço tridimensional”<sup>16</sup>.

16. BELL, C. Art (1914).  
Londres: Chatto and  
Windus, 1931, p. 25-7.

O significado que Clive Bell dava a ‘representação’ era (e continua a ser) o usual: conformidade da obra de arte à maneira como as coisas são dadas à percepção. À medida que a arte autônoma já não precisa servir ao reconhecimento pelo cliente do que ele quer que seja verbal ou visualmente perpetuado, à medida que a *mimesis* é entendida como uma herança desprezível da Antigüidade, a autonomia é extremamente benfazeja.

Quase simultaneamente à escrita do ensaio de Bell, desenvolvia-se a posição da vanguarda, que hoje chamamos clássica. A partir de um início puramente anárquico, o dadaísmo, ela alcançaria sua plena formulação com o surrealismo – cujo primeiro manifesto é de 1924. Para formulá-la de maneira um tanto grosseira:

“Os vanguardistas propunham a superação da arte – superação no sentido hegeliano do termo: a arte não havia de ser destruída mas transferida para a práxis da vida, onde seria preservada, conquanto numa forma mudada”<sup>17</sup>.

17. BÜRGER. Op. Cit.,  
1974, p. 49.

A arte se tornara um nicho reservado e mitificado pela burguesia dominante. Sem o *pathos* que depois se encontraria em Adorno, a arte era criticada por haver-se afastado da vida. Daí, na aproximação que os surrealistas manterão por um curto espaço de tempo com os comunistas, deriva a esperança - que hoje reconhecemos como pré-stalinista - de que a alternativa social expressa pela teoria marxista fosse o caminho contra o estrangulamento da arte. Lembre-se a propósito a esperança de um Walter Benjamin, em seu conhecido “A Obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica” (1936), de que o cinema fosse o meio adequado para romper com a “aura” – definida como “o aparecimento único de uma coisa distante (*eine Ferne*), por mais próxima que ela possa estar”<sup>18</sup> – que sacralizava e afastava a arte do comum dos mortais. O cinema seria, portanto, o meio para reaproximar a arte do público e da vida. Já não é preciso ressaltar a falência completa da hipótese. O cinema logo mostrou a capacidade de atrair grandes públicos e, então, de se tornar a primeira indústria cultural. Também não será preciso nos estendermos sobre experiência tentada por Marcel Duchamp: a conversão de um modesto objeto cotidiano, o urinol, em “fonte” visava escandalizar o público afeito ao aurático. Se tal conversão era possível, o que isso significaria senão que o destaque burguês da arte não passava de uma reles mistificação? O comentário a fazer é imediato: o suicídio da arte começava a ser praticado pelos que pretendiam salvá-la. Pois, se o que se tem por arte é uma convenção mistificatória, por que não estender o qualificativo ‘mistificação’ à arte enquanto tal? Se um urinol pode deixar de ser um local de dejetos para se tornar uma fonte, por que, segundo o nominalismo mais primário, não dizer que a arte, em si mesma, é a melhor candidata a ser outra coisa, de preferência um fetiche industrial?

18. BENJAMIN, W. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936). In TIEDEMANN, R. & SCHWEPPEHAUSER, H. (eds.). *Gesammelte Schriften*. vol. 1-2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, p. 440.

Curiosamente, a “superação” da arte propiciada por exemplos como o de Duchamp reatualizava a velha condenação platônica. Mas o mercado liberal não está interessado em questiúnculas intelectuais. Basta-lhe ser eficazmente

voraz. Fosse o gesto de Duchamp entendido ou não como um cumprimento da antiga condenação platônica, o importante para o mercado era absorver o escândalo e torná-lo vendável. O renome que cercará Duchamp, lado a lado com um execrável Salvador Dalí, mostra a vitória não dos pretensos desmistificadores, mas sim do mercado. O alto preço do que um e outro assinam tanto indica a indiferença mercadológica ante as discussões sobre o que é valor em arte, quanto a sua capacidade em trazer as ovelhas desgarradas ao amplo redil da moeda sonante. Para os agentes do mercado, a autonomia da arte é um meio a mais para a ampliação dos negócios.

Em suma, embora a argumentação tenha sido esquemática, pode-se dizer: sendo indiscutível o aspecto liberador da autonomia, a autonomia, por fim, teve como conseqüência romper a frágil defesa que sempre acompanhara a legitimação da arte. Se seu praticante e seu teórico logo tomaram consciência de que a arte autônoma, questionando a importância da representação (Clive Bell), auratizando seu objeto (Benjamin) a ponto de torná-lo mistificatório (M. Duchamp), a afastava da vida e, por fim, descobriram na organização da sociedade seu máximo inimigo (T. W. Adorno), a autonomia termina por exercer um efeito *boomerang*: a obra autonomizada ou perde sua especificidade, convertendo-se em mercadoria ao lado de outras, ou tem decretada sua inutilidade. (Entre uma e outra, vivem uns poucos produtores não legitimados ou os *experts*, que dependem da manutenção dos postos universitários, dos centros de pesquisa, dos museus). Por conseguinte, vir à reflexão que se processou antes de Adorno, a partir do início do século XX, não apresenta de fato uma alternativa: a arte é comparável a um naufrago que se agarra a um destroço qualquer que adie sua imersão.

A reflexão se encaminhou para um patético impolido. Contra ele, argumente-se que esse resultado tornou-se forçoso desde que se escolheu a *Teoria Estética* adorniana como ponto de referência. Uma alternativa não seria encontrável se se invertesse o curso da análise e, em vez de recuar no tempo, se avançasse para além dos anos de 1970? Deixo-me então guiar por uma pergunta bem direta: a reflexão posterior sobre a arte endossaria a conclusão a que se chegou? Sabida a dispersão de linhas teóricas que então se multiplicaram, não seria de se esperar tal convergência. Na verdade, nas mãos de outros teóricos, o fenômeno da autonomia não foi identificado com o horror que se destacou. Para que me aproxime da face atual da questão da autonomia preciso apontar para uma direção que se propaga simultaneamente à década em que se publicava a última obra de Adorno. Por economia de espaço, limitar-me-ei a referir um de seus representantes mais significativos: Paul de Man. Embora seu nome e seus textos já não tenham a divulgação que conheceram há vinte anos, sobretudo no interior de universidades norte-americanas de peso, a direção em que de Man se inclui continua a ter um prestígio considerável. Dele, portanto, escolho um de seus textos seminais: "*The Resistance to theory*", apresentado oralmente na primavera de 1981<sup>19</sup>.

Para o já então professor de Yale, a resistência à teoria é particular-

19. Para maiores esclarecimentos, seja sobre este texto, seja sobre a obra do teórico belga, cf. a excelente introdução de Wlad Godzich, "The Tiger on the paper". In MAN, Paul de. *The Resistance to theory*. Minn.: The University of Minnesota Press, 1986, p. IX-XVIII. Sobre a extensa influência do autor, cf. ARAC, Jonathan; GODZICH, Wlad & MARTIN, Wallace. *The Yale critics: deconstruction in America*. Minn.: University of Minnesota Press, 1983.

20. MAN. *Op. cit.*, p. 5.

mente sensível no estudo da literatura, pois “*se a condição de existência de uma entidade é em si mesma particularmente crítica, então a teoria dessa entidade é levada a recair no pragmático. [...] A tentativa de tratar a literatura teoricamente pode muito bem resignar-se ao fato de ter de partir de considerações empíricas*”<sup>20</sup>. A resistência à teoria seria, pois, decorrência de um objeto que, usando a linguagem como matéria-prima, não a subordina a uma função, a comunicativo-referencial, que pareceria, e apenas pareceria, lhe dar estabilidade. A contraparte da resistência à teoria seria a proliferação de correntes de crítica literária que se orientariam por princípios “*culturais e ideológicos*”, que antes visariam “*à integridade de um eu social e histórico do que à consistência impessoal que a teoria requer*”<sup>21</sup>; daí a complacência de tais correntes em não “*quebrar a superfície de um decoro ambivalente*”<sup>22</sup>.

21. *Idem*, p. 6.

22. *Idem*, *ibidem*.

A curta consideração acima serve de preâmbulo para sua afirmação capital:

“*Pode-se dizer que a teoria literária se atualiza quando a abordagem de textos literários não mais se baseia em considerações não-lingüísticas, ou seja históricas e estéticas ou, falando de maneira mais crua, quando o objeto de discussão não é mais o sentido (meaning) ou o valor, mas as modalidades de produção e de recepção do sentido, prévias a seu estabelecimento – o pressuposto sendo que esse estabelecimento é problemático o bastante para exigir uma disciplina autônoma de indagação crítica que leve em conta sua possibilidade e seu status.*”<sup>23</sup>(grifo meu).

23. *Idem*, p. 7.

A afirmação é demasiado grave para que seja apenas traduzida. Note-se a associação entre a manutenção do “*decoro ambivalente*” e o privilégio então recebido pelas considerações de caráter histórico ou estético. Por diversas que sejam as orientações daí derivadas, ambas privariam do mesmo *status*: são abordagens externas ao próprio meio verbal em que a literatura se realiza. Sem que a palavra ‘autonomia’ seja pronunciada é razoável aqui explicitá-la: a teoria da literatura (por extensão, da arte) torna-se premente desde que concerne a um discurso que se tornou autônomo. Ora, a estética fora constituída (Baumgarten) e adquirira um papel saliente na filosofia moderna quando Kant a relacionara a uma experiência específica: a da finalidade sem fim. Para de Man, tal passagem fora decisiva, porém em direção negativa: servira de base para a consolidação de um empirismo que impede a compreensão do objeto que interpreta. Por isso logo dirá:

“*O advento da teoria [...] ocorre com a introdução da terminologia lingüística na metalinguagem acerca da literatura. Por terminologia lingüística quero dizer uma terminologia que designa a referência antes de designar o referente e leva em conta, na consideração do mundo, a função referencial da linguagem ou, para ser mais específico, que considera a referência como uma função da linguagem e não necessariamente uma intuição*”<sup>24</sup>.

24. *Idem*, p. 8.

Não se cogita converter a teoria da literatura em um ramo secundário da lingüística, como era, para Baumgarten, a estética em face da lógica, mas sim ressaltar a separação entre referência e referente. A referência é abstrata e

designa uma função da linguagem, ao passo que o referente é restritamente empírico. Além do mais, não ser o referente produto de uma intuição traz uma dupla implicação: (a) não é algo dependente do sujeito, (b) que, tomando o referente como suporte do texto literário, ligaria o que apresenta o texto a um estado de coisas, em suma, ao mundo. Nas palavras imediatamente seguintes do próprio autor: “A intuição implica percepção, consciência, experiência e conduz de imediato ao mundo da lógica e da compreensão, com todos seus correlatos, entre os quais a estética ocupa um lugar proeminente”<sup>25</sup>. A resistência à teoria, em suma, acrescentamos, encontraria sua origem remota no *Crátilo*, em que Hermógenes defendia uma concepção não-convencionalista dos nomes. Lembre-se a formulação que Sócrates fazia da concepção de Crátilo:

“... Os nomes das coisas derivam de sua natureza e [...] nem todo homem é formador de nomes, mas apenas o que, olhando para o nome que cada coisa tem por natureza, sabe como exprimir com letras e sílabas sua idéia fundamental”<sup>26</sup>.

Em conseqüência, pensar a ficção como um modo de relacionamento com o mundo, modo diverso do relacionamento factual ou histórico, seria continuar a pensar cratilicamente:

“A literatura é ficção não porque de algum modo recusa a reconhecer a ‘realidade’, mas porque não é a priori certo que a linguagem funcione de acordo com princípios que são aqueles, ou que são como aqueles, do mundo fenomênico. Não é, portanto, a priori certo que a literatura seja uma fonte de informação confiável acerca de qualquer coisa exceto sobre sua própria linguagem”<sup>27</sup>.

Negar então a ligação da literatura (por extensão, podemos ainda dizer: da arte) com o mundo supõe enfatizar o papel da retórica: “A resistência à teoria é uma resistência à dimensão retórica ou topológica da linguagem...”<sup>28</sup>. A tarefa da teoria e da crítica teoricamente informada seria desconstruir a ilusão de que a linguagem literária falaria de outra coisa senão dos tropos que a constituem. Ela é pura linguagem, como tal constituída por tropos, fechada em si, desconectada do mundo empírico, a que só aparentemente aludiria. Os que se empenham em conectá-la ao mundo apenas prolongariam uma teorização equivocada.

Para explicitar a indicação do pensador que está na raiz da reflexão aqui condensada, veja-se a inteligente glosa de seu introdutor:

“[É] a resistência da linguagem à linguagem que funda todas as outras formas de resistência. [...] Nos termos da oposição que Heidegger reconstruiu na *Antigüidade*, o ter lugar da linguagem [...] é a sua dimensão ontológica, enquanto o tipo de referência que se realiza dentro do espaço aberto ao assumir o lugar do ato inaugural da linguagem é o *ôntico*”<sup>29</sup>.

Cabe então perguntar: por que destacamos a concepção de Paul de Man? Com ou sem sua indagação explícita, ela apresenta uma alternativa ao abismo concretizado na linhagem que culmina em Adorno. De acordo com o teórico belga, a autonomia da arte abriu sim uma crise, mas de ordem bem diversa da que temos destacado: ela abala as convicções filosóficas e epistemológicas do Ocidente, à semelhança do que se dá com a fonte heideggeriana. Se a arte se reduz a um discurso que não fala senão de si mesmo (Paul de Man)

25. *Idem*, *ibidem*

26. PLATÃO. “*Crátilo*”. (trad. de C. A. Nunes). In \_\_\_\_\_. *Diálogos*. vol. IX. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973, p. 390e.

27. MAN. *Op. Cit.*, p. 11.

28. *Idem*, p. 17.

29. GODZICH. *Op. Cit.*, p. XVII.

ou, dito de maneira menos ligeira, um discurso pelo qual a linguagem desvela, por instantes, a dimensão ontológica que se oculta (Heidegger), a experiência teórica que a arte corretamente facultada constitui uma espécie de ascetismo ou, a aceitar-se a hipótese de Godzich, implica um misticismo profano. Essa é uma consequência tão radical, embora absolutamente distinta, quanto a de Adorno. A perspectiva de Adorno era a de que a sociedade capitalista precisa ser transformada de modo a evitar a produção em série do “homem unidimensional”. Por si, a arte não consegue fazê-lo; sua contribuição não vai além de uma denúncia indireta. Ao contrário, o projeto de Paul de Man põe a sociedade entre parênteses. Ser um especialista em literatura ou em alguma arte é reconhecer que nossa tarefa não tem nada a ver com o que Husserl chamara o “mundo-da-vida” (*Lebenswelt*). *A autonomia simultaneamente destronaria o primado do referente e do sujeito*. Com a queda do referente e do sujeito, ruí a suposição de que a arte é um modo específico de dialogar com o mundo das coisas – o mundo ôntico -, que, para tanto, dependeria de uma atuação do sujeito. Contra o desespero, a alternativa seria agora adotar uma espécie de ascetismo profissional.

Não seria possível no espaço que me concedo explicar por que creio que a alternativa de Man é, para dizê-lo de modo delicado, um beco sem saída. Apenas observo que a literatura não se subsumir à função referencial da linguagem não supõe o desaparecimento do referente. De Man supõe que a ficção leva a cabo uma suspensão particular da aceitação do mundo: tudo que pertence a nosso “estoque de conhecimento” é posto entre parênteses. E, no entanto, uma coisa é suspender provisoriamente nossas atitudes e crenças cotidianas – habilitar, como diria Coleridge, a imaginação para “a criação do finito” - e outra bem diversa apagá-las da obra de arte. De Man supõe que o “distanciamento do eu” de Celan, pelo qual o poeta amplia seu texto além de seu círculo biográfico, é substituído por um ato de rasura. Ao contrário, a questão árdua que se apresenta a quem se interessa vitalmente pela questão da arte e da literatura é como seu texto, que não tem uma finalidade filosófica ou pragmática intrínseca, entra em contato com o mundo.

Em suma, o problema básico que a autonomia da arte provoca concerne ao modo como haveremos de entender o papel do sujeito. E isso remete de imediato à questão da representação. Se entendermos por representação o correlato na obra do que previamente já estava no mundo, sem dúvida Clive Bell estava correto ao dizer que o elemento representativo é irrelevante à forma artística. O caminho aberto por Cézanne teria, pois, rasgado a cumplicidade enganadora a que se submeteram os antepassados. Se, contudo, aceitarmos a posição de Wolfgang Iser, já anunciada em seu primeiro grande ensaio, “*Die Appelstruktur der Texte*” (A Estrutura apelativa dos textos), de que a obra é uma estrutura com vazios (*Leerstellen*) - todo o contrário do que idealmente caracteriza um teorema matemático, em que a cadeia demonstrativa é tanto mais perfeita quanto menos enseja a interpretação do leitor -, vazios formados por proposições descontínuas ou não causalmente motivadas, então essa espécie de

obra necessariamente precisa considerar os *efeitos* que provoca no receptor. Daí deduzimos: representação, especialmente neste tipo de estrutura, não tem nada a ver com o correlato textual de cenas percebidas ou de seres fantásticos previamente aceitos – anjos ou demônios, monstros ou estranhas criaturas – porquanto também contém o modo como o receptor suplementa os “lugares vazios” que estão na obra literária (e artística). Ora, esse papel ativo reservado à representação é exacerbado pelo caráter da arte autônômica. Porquanto ela rompe com os modelos da tradição clássica, ela escava seu “germe anímico”, sem concessões ao já sabido e esperado. Deste modo, ela tende a se chocar com seus receptores – o receptor, aí incluindo o próprio expert, temeroso de suas próprias respostas ou do *imbroglio* que possam causar à sua maneira de viver a vida. Como bem escreve David Freedberg:

*“Muito de nossa fala sofisticada acerca da arte é simplesmente uma evasão. Refugiamos-nos nesta fala quando, digamos, tratamos das qualidades formais ou quando rigorosamente historicizamos a obra, porque tememos nos confrontarmos com nossas respostas – ou, pelo menos, com uma parte significativa delas. Perdemos o contato com elas e, assim, as reprimimos...”*<sup>30</sup>.

Aceita a primazia do sujeito enquanto suplementador indispensável de uma estrutura-com-vazios, cai por terra a equivalência entre *imitatio* e *mímesis*. Se a *imitatio* supõe a correspondência entre um mundo normativamente prescrito, a *mímesis* implica o reconhecimento intuitivo, não conceitual, só com dificuldade passível de entrar em uma resposta coerente, que pressupõe a transformação, cumprida pela obra, do semelhante esperado na diferença inesperada. Considerada desta maneira, a *mímesis* é a alotropia em ação. “O mundo-da-vida” é o ponto de partida da *mímesis*; é durante a feitura da obra que o sujeito-eu se metamorfoseia na “distância-do-eu”. O mesmo processo se reatualiza quando da recepção suplementadora, o que significa dizer: é ainda o mundo que serve de “germe” para a *diferença* com que a obra se configura, embora a diferença não esteja no mundo; é preciso que, nessa diferença, se reconheça algo do mundo, para que a diferença possa fazer sentido quanto ao mundo. Tal distância-do-eu não significa, portanto, um estado de impessoalidade, mas sim de exploração, via imaginação, de possibilidades de si e do mundo, antes interditas ou imprevisíveis. O fato de que o mundo atinja formas imprevisíveis não o torna menos mundo; o que se alcança é um sentido imprevisível do mundo.

Para que isso seja concebível, será preciso tanto que se refaça a concepção moderna de sujeito – o sujeito como consciência controladora de suas representações, o sujeito como algo indivisivo, coerente consigo próprio, que comanda seus atos e representações – como a prestigiada concepção contraposta, que considera o sujeito um fenômeno histórico, fortuito e contingente; uma voz ecoando no ôntico, enquanto o lado importante do mundo pertence à esfera ontológica oculta. Acidental e secundário, o eu se torna não só irrelevante mas – por que não? – uma criatura irresponsável. Chamar a isso, como fiz acima, de misticismo profano, ainda é subestimar o que significa *tal retirada*

30. FREEDBERG, D. The Power of images. Studies in the history and theory of response. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1989, p. 429-30.

*da de responsabilidade* do ente sujeito por suas ações.

Não posso ir adiante porque pouco poderia acrescentar ao que já formulei no *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000).

Em síntese: concordo com o caráter paradoxal da autonomia da arte: liberadora da própria arte, ela, por fim, submete suas obras à escravidão do mercado. Nenhuma teoria da arte é capaz de resgatá-la. Assim, quando dizemos que, para não permanecer nas posições expostas, a questão da autonomia exige o redimensionamento da questão do sujeito, não se supõe que esse redimensionamento baste para resolver a questão da arte ou tampouco a questão da maneira como se vive. O redimensionamento referido põe em pauta um outro: o da própria estrutura social, com o tipo de chave econômica que a abre. Sobre ela, não sei o que dizer. Mas quem nos afirmou que o mundo é tão simétrico que a única solução para os problemas que nele encontramos há de ser uma solução totalizante?

Rio de Janeiro, setembro, 2004.

Um primeiro esboço deste texto foi apresentado na UNESP, em 2002. O presente texto, com pequenas modificações, terá sua versão para o inglês publicada na revista canadense *Literary Research*, editada pela International Comparative Literature Association, University of Western Ontario.

*Luiz Costa Lima é professor de Estética da UFRJ.*