

Jorge Coli
**O QUE É
ARTE**

editora brasiliense

O Que é Arte

Jorge Coli

Coleção Primeiros Passos N° 46

COLI, Jorge. *O que é Arte*. 15ª ed., Editora Brasiliense, São Paulo – SP, 1995

ISBN 85-11-01046-7

Em memória de meu irmão Vicente e para meu afilhado Lúcio.

INTRODUÇÃO

Dizer o que seja a arte é coisa difícil. Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas, se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepçõamo-nos: elas são divergentes, contraditórias,

além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única. Desse ponto de vista, a empresa é desencorajadora: o esteta francês Étienne Gilson, num livro notável, *Introdução às Artes do Belo*, diz que "não se pode ler uma história das filosofias da arte sem se sentir um desejo irresistível de ir fazer outra coisa", tantas e tão diferentes são as concepções sobre a natureza da arte.

Entretanto, se pedirmos a qualquer pessoa que possua um mínimo contacto com a cultura para nos citar alguns exemplos de obras de arte

7

ou de artistas, ficaremos certamente satisfeitos. Todos sabemos que a Mona Lisa, que a Nona Sinfonia de Beethoven, que a Divina Comédia, que Guernica de Picasso ou o Davi de Michelangelo são, indiscutivelmente, obras de arte. Assim, mesmo sem possuímos uma definição clara e lógica do conceito, somos capazes de identificar algumas produções da cultura em que vivemos como sendo "arte" (a palavra cultura é empregada não no sentido de um aprimoramento individual do espírito, mas do "conjunto complexo dos padrões de

comportamento, das crenças, instituições e outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade", para darmos a palavra ao *Novo Aurélio*). Além disso, a nossa atitude diante da idéia "arte" é de admiração: sabemos que Leonardo ou Dante são gênios e, de antemão, diante deles, predispomo-nos a tirar o chapéu.

É possível dizer, então, que arte, são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia. Portanto, podemos ficar tranquilos: se não conseguimos saber o que a arte é, pelo menos sabemos quais coisas correspondem a essa idéia e como devemos nos comportar diante delas. Infelizmente, esta tranquilidade não dura se quisermos escapar ao

superficial e escavar um pouco mais o problema. O Davi de Michelangelo é arte, e não se discute. Entretanto, eu abro um livro consagrado a um artista célebre do nosso século, Marcel Duchamp, e vejo entre suas obras, conservado em museu, um aparelho sanitário de louça, absolutamente idêntico aos que existem em todos os mictórios masculinos do mundo inteiro. Ora, esse objeto não corresponde exata-

mente à ideia que eu faço da arte.

Para me distrair um pouco, discretamente tomo emprestada do meu irmãozinho uma revista em quadrinhos de terror. Mais tarde, visito um amigo intelectual que possui magnífica biblioteca, e nela encontro uma suntuosa edição italiana consagrada a Stan Lee, reproduzindo a mesma história em quadrinhos que eu havia lido há pouco num gibizinho barato. Meu amigo me ensina que Stan Lee é um grande artista e, por sinal, a introdução, elaborada por um professor da Universidade de Milão, confirma seus dizeres. Eu nem imaginava que uma história em quadrinhos pudesse ter autor, quanto mais que esse autor pudesse ser chamado artista e sua produção, obra de arte.

Coisa parecida acontece com um cartaz publicitário observado na rua, cujo desenho original descubro em exposição temporária de um museu. Em certa mostra de arte popular, deparo com uma colherona de pau, tal e qual minha avó há muito tempo usava para fazer sabão de cinza numa fazenda do interior. Um amigo meu, professor

de literatura francesa, entusiasma-se pelas memórias de Charles de Gaulle, e me garante que o célebre estadista é também um grande escritor. A arqueologia, que desenterrou tantas obras de arte extraordinárias, trouxe igualmente à luz inúmeros objetos que são

testemunhos históricos: dentre eles, quais são, quais não são obras de arte?

Estas situações mostram-nos assim que, se a arte é noção sólida e privilegiada, ela possui também limites imprecisos. E a questão que há pouco propusemos — como saber o que é ou não obra de arte — de novo se impõe.

Já vimos que responder com uma definição que parta da "natureza" da arte é tarefa vã. Mas, se não podemos encontrar critérios a partir do interior mesmo da noção de obra de arte, talvez possamos descobri-los fora dela. Não existiriam em nossa cultura forças que determinem a atribuição do qualificativo *arte* a um objeto? E aí, tudo se ilumina: como sei que Stan Lee é um artista? Porque o professor da Universidade de Milão o afirma. Como sei que a colher de pau de minha avó é um objeto de arte? Porque a encontrei num museu.

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de

museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto. Nossa

cultura também prevê locais específicos onde a arte pode manifestar-se, quer dizer, locais que também dão estatuto de arte a um objeto. Num museu, numa galeria, sei de antemão que encontrarei obras de arte; num cinema "de arte", filmes que escapam à "banalidade" dos circuitos normais; numa sala de concerto, música "erudita", etc. Esses locais garantem-me assim o rótulo "arte" às coisas que apresentam, enobrecendo-as. No caso da arquitetura, como é evidentemente impossível transportar uma casa ou uma igreja para um museu, possuímos instituições legais que protegem as construções "artísticas". Quando deparamos com um edifício tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional podemos respirar aliviados: não há sombra de dúvida, estamos diante de uma obra de arte.

Desse modo, para gáudio meu, posso despreocupar-me, pois nossa cultura prevê instrumentos que determinarão, por mim, o que é ou não arte. Para evitar ilusões, devo prevenir que, como veremos adiante, a situação não é assim tão rósea. Mas, por ora, o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai.



A INSTAURAÇÃO DA ARTE E OS MODOS DO DISCURSO

A hierarquia dos objetos

A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc. Veremos mais adiante como esses instrumentos e a própria noção de arte são específicos de nossa cultura. Por ora, limitemo-nos a constatar que eles permitem a manifestação do objeto artístico ou, mais ainda, dão ao objeto o estatuto de arte: a galeria permite que o pintor exponha seus quadros (isto é, que "manifeste" sua arte) e, além disso, determina, escolhendo um tipo de objeto dentre os inúmeros que nos

rodeiam, que ele seja "artístico".

12

Mas esses instrumentos não se limitam a traçar uma linha divisória separando os objetos artísticos e os não artísticos; não se contentam em criar uma "reserva" de arte. Eles intervêm, por assim dizer, na disposição relativa dos objetos artísticos; pretendem ensinar-nos que tal obra tem mais interesse que outra, que tal livro ou filme é melhor que outro, que tal sinfonia é mais admirável que outra: isto é, criam uma hierarquia dos objetos artísticos. Não é preciso muito conhecimento para sabermos que Dante é "maior" ou "superior" a Casimiro de Abreu, que Benedito Calixto é "inferior" a Leonardo, que Bach é o maior de todos os músicos, que o Partenon é a mais perfeita obra arquitetural, pois trata-se de julgamentos correntes, que parecem óbvios ou tácitos.

Isto não quer dizer que tais objetos sejam mais "arte" que outros. Certo crítico poderá afirmar que Benedito Calixto não produziu obras de arte, mas estará empregando apenas uma hipérbole. Sabemos que Calixto foi pintor, que produziu quadros e painéis, que exerceu uma atividade artística. Portanto, quando o crítico nega o caráter artístico de sua produção, está dizendo que, segundo seus critérios de julgamento, a qualidade da obra de Calixto não atinge um nível

suficientemente elevado para que possa considerá-la como uma obra de arte. Mas, tomando duas obras tidas como artísticas, o crítico pode afirmar que, segundo certos critérios (que podem ser explícitos ou não), tal obra é

13

mais bem realizada, ou mais rica, ou mais profunda que outra.

A crítica, portanto, tem o poder não só de atribuir o estatuto de arte a um objeto, mas de o classificar numa ordem de excelências, segundo critérios próprios. Existe mesmo uma noção em nossa cultura, que designa a posição máxima de uma obra de arte nessa ordem: o conceito de obra-prima.

Esta noção é antiga, e ela não possuía exatamente o sentido que assumiu com o tempo. Os dicionários nos dirão que obra-prima é a obra perfeita, a obra capital, a produção mais alta de um autor. Se consideramos que *Os Lusíadas* são uma obra perfeita, que a *Iliada* é uma obra capital, que o *Ateneu* é a melhor obra de Pompéia, diremos que nos três casos estamos diante de obras-primas da literatura. Por razões ligeiramente diferentes: *Os Lusíadas* podem não ser essenciais, por exemplo, para a cultura de um americano, na *Iliada* talvez encontremos irregularidades de construção, dizemos que *O Ateneu* é a obra-prima de um autor, Pompéia; mas nos três casos estamos diante

de obras de qualidade que julgamos excepcional em relação a outras.

No passado, entretanto, a obra-prima era aquela que coroava o aprendizado de um ofício, que testemunhava a competência de seu autor. Não se tratava de uma realização forçosamente inovadora, original, e era com frequência um produto utilitário, saído das mãos de um carpinteiro,

14

ourives, tecelão. Os ofícios, exercidos em ateliês (isto acontece aproximadamente a partir do século XIV), constituíam um sistema não apenas de produção e de distribuição de objetos, mas também de ensino. O ateliê tinha um mestre, dono o mais das vezes da matéria-prima e dos instrumentos de fabricação, que ensinava aos aprendizes. Estes começavam crianças e adquiriam todas as técnicas necessárias ao ofício.

Os ateliês agrupavam-se em corporações que os protegiam e estabeleciam regras precisas: por exemplo, que o proprietário de um ateliê fosse obrigatoriamente um mestre. E, para que o aprendiz se tornasse mestre, devia apresentar em concurso, a outros mestres da corporação, uma obra inteiramente de sua autoria, que pudesse ser considerada perfeita, demonstrando assim um domínio de todas as técnicas necessárias: era a obra prima.

Dessa origem, que se liga a condições de produção específicas, a expressão se generaliza no sentido de denominar a melhor obra, o produto mais perfeito no campo das artes. São muitas as diferenças, que não podemos abordar agora, entre o emprego originário e o atual. Ressaltemos uma, que nos interessa: a obra prima, no passado, era julgada a partir de critérios precisos de fabricação, por artesãos que dominavam perfeitamente as técnicas necessárias. Hoje, os profissionais

15

do discurso sobre a arte possuem critérios mais diversos e menos precisos em seus julgamentos, critérios que não são apenas o do saber fazer.

Os caminhos do discurso

Se um carpinteiro aprecia a qualidade de um móvel, ele o faz a partir de um saber concreto, digamos, quase indiscutível. Verificará a qualidade da madeira empregada, a sua adequação à forma que se exige dela, verá se os elementos que constituem os pés, os

braços, o encosto de uma cadeira foram bem talhados e ajustados. Admirará uma proeza qualquer de feitura — por exemplo, a solidez da cadeira repousando sobre pernas delgadas —, a fineza do entalhe e a delicadeza dos ornamentos. No fazer que ele conhece, encontra os critérios para julgar o fazer de outrem.

O crítico, entretanto, não tem recurso à objetividade do puro domínio técnico. Sabemos que a pintura de Leonardo, de Watteau ou Prud'hon são "mal feitas", que o material e as técnicas empregadas, por desleixo ou vontade experimental, não são adequados, que certos pigmentos não poderiam ter entrado em contacto entre si, que a execução foi apressada e não esperou a camada inferior secar para dispor, sobre ela, a camada seguinte, que se abusou do betume nas sombras. E, finalmente, que o produto uma vez

16

acabado envelheceu mal, escurecendo ou transformando as tonalidades originais, destruindo o desenho primitivo. Mas não são esses os fatores que interessam ao juízo do crítico. A *Santa Ceia*, quase em ruína, o *São João Batista* invadido pelas sombras não fazem de Leonardo um mau pintor.

O bom conhecimento da perspectiva, da anatomia, da aplicação de

luz e sombra são técnicas de um mesmo nível que o manuseio das tintas, pois são aprendidas segundo regras e podem ser julgadas com um forte grau de objetividade. Mas elas são um meio entre outros para a construção de um quadro e não são, nem podem ser, uma exigência absoluta. Ninguém pensaria em condenar Ingres pelo seu desdém pela anatomia, nem Uccello por sua perspectiva pouco ortodoxa, nem Botticelli pela ausência de modelado em suas obras. Podemos dizer que certo pintor conhece perfeitamente a anatomia, mas com isso estamos elogiando apenas um aspecto técnico parcial de sua obra.

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem

entrar em cena para determinar tal ou qual preferência. Dirá um que Wagner é compositor desmedido ou de prolixidade vazia, outro invocará seu gênio harmônico a serviço de uma dramaticidade filosófica, etc.

A situação é algo embaraçosa: vimos os fatores exteriores instaurando a arte em nossa cultura, vimos que eles determinam a hierarquia dos objetos artísticos, e nos deparamos com divergências de critérios que nos deixam confusos. Poderíamos tentar uma saída para o impasse buscando uma solução estatística: se não há unanimidade, talvez haja maioria. E, com efeito, pelo menos em certos casos mais notáveis, essa maioria parece manifestar-se com alguma solidez: é raro encontrarmos textos que desqualifiquem Cézanne, por exemplo, Eisenstein, Shakespeare ou Mozart. Eles existem, sem dúvida, mas um consenso geral valoriza extremamente a obra desses artistas.

Temos que nos enganar, no entanto. Não somente porque, quando se trata de obras mais polêmicas, que não conquistaram a institucionalidade do consenso, as disputas mantêm-se acerbadas (qual é o interesse de Gounod ou Massenet? Grande, dizem os anglo-saxões; nenhum, respondem os franceses; Le Brun pode ser um artista admirável ou apenas gerar tédio; Blake um doido ou um iluminado genial), mas também porque esse consenso não é estável, ele evolui na história.

Sem dúvida, Cézanne é tido hoje em dia como um dos maiores nomes da pintura de todos os tempos. Porém, não podemos esquecer que o reconhecimento do seu valor foi tardio: enquanto viveu, o

consenso geral recusou-se a julgá-lo positivamente, e esse também foi o caso de Van Gogh, de Gauguin e dos impressionistas — pintores de uma época em que havia justamente um conflito entre os critérios estabelecidos e a obra que eles produziam. Poderíamos pensar que somos hoje mais aptos a perceber o valor deles, que nossa sensibilidade é mais aberta a Van Gogh e a Cézanne que a do público de seu tempo, e teríamos razão. Seria entretanto abusivo acreditar que o nosso juízo de hoje determina o reconhecimento definitivo de Cézanne e Van Gogh. A crítica, amanhã, poderá nos mostrar que estávamos enganados, e que o interesse dessa pintura, afinal de contas, não era assim tão grande.

Absurdo? Rafael e Fídias são dois pilares da história da arte. Inúmeras gerações de artistas se referiram a eles como mestres. Não obstante, no começo de nosso século foram assimilados a uma arte convencional, a modelos de escola, a patronos do "academicismo" e viram sua estabilidade de grandes gênios abalada; ao "convencionalismo" que representavam preferiu-se uma arte mais conforme ao espírito de inovação do tempo, um "primitivismo" mais espontâneo: exalta-se, por exemplo, Uccello e a escultura arcaica. Foi preciso esperar algum tempo

para que, novamente, eles se reerguessem como faróis, embora certamente menos incontestados do que antes.

Os casos de Guido Reni e do Corrégio são mais radicais. Foram pintores de celebridade imensa, indiscutível, de influência decisiva durante séculos, tão admirados quanto Michelangelo, Rafael, Leonardo, e não se pode dizer deles que tenham conhecido apenas fama passageira. No entanto, hoje sofrem um eclipse brutal. Nossa época parece interessar-se tão pouco pela ternura do sublime mestre de Parma ou pelo rigor de Guido, que quantos somos capazes de lembrar sequer um de seus quadros? Melhor, a quantos esses nomes dizem alguma coisa?

Poderíamos multiplicar os exemplos: sabemos que o passado que foi tão severo com os impressionistas mostrou-se profundamente generoso com pintores como Meissonier, Gervex, Puvis de Chavannes, Chaplin ou Alma Tademma. A morte de Meissonier, por exemplo, causou luto nacional na França. Com o tempo, no entanto, a avaliação crítica inverteu-se e esses pintores, que se opunham aos impressionistas como técnica e assunto, deixaram de ser exaltados. A condenação da posteridade chegou a tal ponto que se tornou difícil ver um quadro deles em museus. Estes, quando possuíam algum, escondiam-no envergonhados nas reservas. Durante muito tempo, essa pintura foi considerada como o próprio exemplo da não arte, como alguma coisa. artisticamente

irrecuperável. Ora, há questão de dez ou quinze anos, começou a sua reabilitação triunfal. Hoje descobrimos nela uma técnica admirável, um imaginário surpreendentemente rico, por vezes um erotismo extravagante e desmedido. E inversamente, começam a despontar análises restritivas a Renoir, a Monet.

Em certos casos, são setores inteiros da arte que passam por purgatórios do mesmo gênero. As catedrais góticas que tanto admiramos hoje, a escultura, os vitrais e a pintura da Idade Média, foram execradas pelos homens da Renascença e dos séculos seguintes, até que os românticos e alguns teóricos do século passado, como Viollet-le-Duc, interessaram-se por eles e demonstraram seu valor. O barroco, o maneirismo, o *art nouveau*, o neoclassicismo, entre outros grandes movimentos da história da arte, conheceram trajetórias de forte oscilação entre o interesse e o desprezo.

São tantas as flutuações no tempo dos vários juízos sobre as artes, tantos os meandros traçados pelo que os italianos chamam de fortuna crítica, isto é, pelos julgamentos da posteridade, que não sabemos mais a que nos ater. Por vezes, uma obra, um autor, parecem inabaláveis, como Homero, e eis que um grande nome da cultura, como Valéry ou Gide, traduzindo uma corrente de opinião, surge para afirmar que a *Iliada* é insuportavelmente insuportavelmente

entediante.

Com estes exemplos, colhidos um pouco ao acaso, já podemos

21

chegar a uma constatação deprimente: a autoridade institucional do discurso competente é forte, mas inconstante e contraditória, e não nos permite segurança no interior do universo das artes.



22

A BUSCA DO RIGOR

A ideia de estilo

Os discursos que determinam o estatuto e o objeto das artes não são unânimes nem constantes. Sua segurança enquanto critério de julgamento já pode ser, num primeiro tempo, questionada: eles podem ser contraditórios tanto na atribuição do estatuto da arte quanto na determinação da hierarquia. O fato de que certas obras pareçam possuir uma "permanência" no tempo não retira o caráter institucional da autoridade do discurso: foi ele quem exaltou durante séculos Fídias e Rafael, foi ainda ele quem lhes promoveu a crítica.

Além disso, a própria ideia de critério aparece como um esquema que perturba nossa aproximação da arte. Sabedores de que Calixto é menor do que Leonardo, predispomo-nos sumariamente a exaltar o

segundo e a menosprezar o primeiro. Entretanto, a visão do litoral paulista que Calixto oferece é insubstituível; poética e serena, ela possui uma sensibilidade própria, rica e enriquecedora. Entretanto, a afirmação de que a Gioconda é uma obra-prima serve apenas para consagra-la, sem que a nossa apreensão da arte – e do mundo – melhore em alguma coisa.

A história da arte e a crítica não se contentam, porém, em determinar, com um veredicto sem justificações, a qualidade do objeto artístico. Elas trazem, ligados a esse julgamento, o discorrer sobre o objeto, o suporte que leva ao julgamento. Ora, a situação de divergências não é satisfatória para o próprio discurso. Nada mais irritante para sua autoridade que a negação por um outro discurso. Surge então o desejo de uma objetividade.

Os discursos sobre as artes parecem, com freqüência, ter a nostalgia do rigor científico, a vontade de atingir uma objetividade de análise que lhes garanta as conclusões. E na história do discurso, na história da crítica, na história da história da arte, constantemente encontramos esforços para atingir algumas bases sólidas sobre as quais se possa apoiar uma construção rigorosa.

O instrumento primeiro e mais freqüente desse desejo de rigor é o das categorias de classificações estilísticas. Se conseguirmos definir

estilos, no interior dos quais encaixarmos a totalidade da produção artística, começamos a pisar terreno mais seguro. E a palavra sobre

as artes tentará determinar essas classificações gerais.

A idéia de estilo está ligada à ideia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa freqüência. A idéia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte.

Tomemos um filme de Hitchcock, *Psicose*, por exemplo. Constatamos nele a valorização dos personagens, sempre presentes, sempre tratados de maneira individualizada; são mais freqüentemente um, dois, três, do que grupos numerosos. O cineasta filmou-os de perto, mostrando sobretudo os rostos, a parte superior dos corpos. Verificamos também que as paisagens são raras e, quando existem, estão dramatizadas e intimamente ligadas à ação: uma casa inquietante, um pântano que irá tragar um carro. Percebemos que não há momentos de contemplação, mas que todas as imagens dependem

de uma vontade preponderante de narrar.

Estes elementos já são suficientes para detectarmos um estilo próprio ao filme, subordinado à narração, sublinhando o comportamento dos personagens. Mas podemos aprofundar mais a análise, verificando que certos movimentos de câmera, certos tipos de

25

montagem, certos efeitos musicais reaparecem com insistência e delineiam com precisão crescente o estilo de *Psicose*.

Depois de *Psicose* vamos ver *Suspeita*. Descobrimos que nele também existem paisagens dramatizadas, personagens vistos de perto, em tomadas próximas, movimentos de câmera que evocam *Psicose*. E, na medida em que nos pomos em contacto com outros filmes de Hitchcock, percebemos que certos elementos de construção tendem a ser reempregados, por exemplo um determinado *travelling* que começa à distância e se aproxima lentamente de uma janela, penetrando numa casa; um certo modo de localizar um personagem, dominado por um imenso elemento de arquitetura, de fotografá-lo como que aprisionado na teia das sombras projetadas num interior, ou no cruzamento dos caminhos entre os túmulos de um cemitério, e assim por diante. Prestando atenção nos elementos que reaparecem,

descobrimos o estilo de Hitchcock. Do mesmo modo que podemos descobrir uma coerência estilística diferente em Eisenstein, Jean Renoir ou Humberto Mauro.

Isto é verdadeiro em todas as artes: há o estilo de Zola, de José Lins do Rego, de Villa-Lobos e de Mozart, de Portinari ou Pedro Américo. Por vezes, o artista, como acontece com Ingres, mantém um mesmo estilo imutável da primeira à última obra; na maioria dos casos, porém, ele transforma, modifica suas constantes estilísticas com o

26

correr do tempo: ao ouvir a *Sagração da Primavera* e *Petrushka* de Stravinsky, sentimos que as duas obras têm muita coisa em comum, mas que estão bem distantes da *Sinfonia em dó* ou do *Réquiem* do mesmo compositor. Assim, um mesmo criador pode desenvolver em sua produção tendências estilísticas diferentes que, se se sucedem no tempo, constituem as "fases" distintas do artista.

Estas constantes transcendem as obras. Quando conhecemos suficientemente o estilo de um autor, reconhecemos com facilidade sua produção. Não é preciso termos ouvido e memorizado todas as composições de Chopin para sabermos que é dele a peça desconhecida que escutamos no rádio; não precisamos, num museu, ler a etiqueta

para descobrirmos que tal obra foi pintada por Matisse ou Rembrandt, desde que estejamos familiarizados com o estilo desses artistas. O estilo pode até levar à constatação da existência de autores sobre os quais ignoramos tudo: são os "mestres". Se um grupo de obras anônimas apresenta muitas afinidades estilísticas, os especialistas criam a hipótese de um autor comum. Frequentemente, é um quadro mais importante que agrupa, à sua volta, outras obras e que dá nome ao autor: assim o mestre da Anunciação de Aix, o mestre de Flora. Outras vezes, o mestre é autor de um ciclo: assim, o mestre dos "cassoni Campana", ou o mestre da Capela Velha, que Mário de Andrade descobriu em Itu, distinguindo-o do Padre

Jesuíno do Monte Carmelo. Ou, ainda, o artista possuía uma característica muito precisa em sua obra, como o "mestre da candeia". Assim, as constantes estilísticas permitem mesmo a constituição de autores unicamente a partir das obras.

Alargando ainda mais o campo do conceito, descobrimos que as diversas épocas constroem uma espécie de pano de fundo estilístico comum às obras, por diferentes que sejam. Não existem artistas mais dessemelhantes que Rossini e Beethoven, que David e Goya; há neles, entretanto, alguns elementos comuns que, embora difusos, são

próprios à sua época e os reúnem. Eles "pertencem" à mesma época, e não podemos imagina-los fora dela: quando vemos uma pintura de Goya e David, mesmo sem conhecer seus autores, sabemos que elas não poderiam ter sido feitas nem no começo do século XVIII, nem no fim do século XIX. Mas é também certo que, dentro das mesmas épocas, segundo afinidades entre produções de diferentes criadores, é possível reagrupá-las sob denominadores particulares: David e Canova são neoclássicos, Boucher e Fragonard são rococó.

Neste esquema simplificado, a ideia é sedutora. Mas o problema, bem mais complexo, impede na realidade que as articulações sejam assim tão fáceis. Porque a obra de arte não se reduz ao estilo, e porque as classificações estilísticas não têm, muitas vezes, a pureza formal que evocamos acima. E também porque, no discurso sobre a arte, não é raro

Encontrarem-se referências à ideia de estilo como se fosse suficiente e formal, o que vem ainda mais complicar as coisas. Tentaremos ver as limitações, a utilidade e os empregos abusivos dessa noção, misérias e grandezas da noção de estilo.

Os estilos

Falando de arte, referimo-nos a impressionismo, surrealismo, romantismo, rococó, a um estilo cretense, helenístico ou egípcio. Na maior parte das vezes, atribuímos a essas palavras um poder excessivo: o de encarnarem uma espécie de essência à qual a obra se refere. De que estilo é tal pintor? Enquanto não colamos uma etiqueta em cima, não sossegamos: é hiper-realista, é abstracionista, é impressionista, é surrealista. Isso nos tranquiliza, pois supomos conhecer o essencial sobre a obra; supomos saber o que significam as classificações, e que a obra corresponde a uma delas.

Essa atitude pode ser pacificadora, mas não é satisfatória. Pois as obras são complexas, e é de sua natureza escapar às classificações; pois as classificações são complexas e nunca se reduzem a uma definição formal e lógica; pois a relação entre as obras e os conceitos classificatórios é,

sobretudo, complexa.

Dissemos que as denominações estilísticas extravasam o domínio da definição formal, que, inicialmente, parecia constituir seu núcleo de

base. Elas não são lógicas, são históricas, viveram no tempo e tiveram caminhos e funções diferentes. Elas evoluíram, e não são forçosamente as mesmas segundo as épocas que as empregam. Algumas foram criadas por homens que se reconheciam nelas: Breton e Dali diziam-se surrealistas, Alberti e Masaccio sabiam-se homens da Renascença, Courbet colocou na entrada de uma das suas exposições uma tabuleta: "Pavilhão do Realismo". Em outros casos, a atribuição de um epíteto a um grupo de artistas é exterior a ele: os "impressionistas", os *fauve*, foram assim chamados de maneira pejorativa, por jornalistas do tempo, embora em seguida tenham assumido, por pirraça ou paixão, as denominações. E, ainda, há conceitos inventados a *posteriori* para localizar, na história, tal ou qual grupo de artistas que, evidentemente, não suspeitavam da classificação: Bernini não sabia que era "barroco", nem Simone Martini que era "gótico".

Ainda: a relação entre os denominadores e as obras nunca se dá da mesma maneira. A idéia de romantismo refere-se a uma renovação das técnicas artísticas, na medida em que compreende uma ruptura e uma oposição com um passado "clássico", mas nos encaminha — o que é

mais importante — a uma visão global do mundo, da sensibilidade, a uma atitude diante da sociedade, enfim, a todo um conjunto de

elementos que ultrapassa o lado puramente formal, a especificidade do fazer artístico. Por vezes, essa especificidade é reduzida a um mínimo: André Breton, cujo pensamento constitui um dos eixos capitais do que se chamou movimento surrealista, reconhecia que certas técnicas, certos procedimentos, como a escrita automática, que alinha palavras ou expressões tais como aparecem espontaneamente, em associações, sem controle consciente, ao espírito do artista, ou o *frottage* (do verbo francês *frotter*, esfregar), que consistia em tomar a marca em relevo de uma superfície rugosa (a madeira de um velho assoalho, por exemplo) e com ela organizar um desenho ou um quadro, ou como a colagem de objetos diferentes (recortes de jornais, coisas do uso quotidiano ou recuperadas no lixo, etc.), podiam permitir a manifestação da profundidade inconsciente do artista. Para o surrealismo, a liberação desse "eu profundo" era a meta essencial da arte. Mas Breton reconhecia também que estas técnicas, embora propícias, não eram suficientes para a realização de uma obra surrealista. Elas poderiam ser utilizadas sem sinceridade, visando apenas um efeito sedutor, à moda, tendo como resultado um produto inautêntico, pseudo-surrealista. Por outro lado, esses não eram os únicos meios que o artista podia dispor para obter também a

desejada liberação inconsciente.

Uma obra surrealista não depende, portanto, de uma definição estilística. Num texto intitulado *Situação Surrealista do Objeto*, Breton, analisando o problema, lembra a sugestão de Man Ray (que trabalhava sobretudo com experiências fotográficas): do mesmo modo que, no cinema, costuma-se projetar, antes da película, "Este é um filme Paramount", devia se descobrir, "incorporado de alguma maneira ao poema, ao livro, ao desenho, à tela, à escultura, à construção nova que se tem sob os olhos, uma marca, feita de modo inimitável e indelével, alguma coisa como: 'Este é um objeto surrealista'. A anedota mostra bem que para Breton, além do estilo, existem outros fatores decisivos para definir o objeto surrealista. E eles se fundamentam numa sinceridade profunda, num impulso de libertação do inconsciente, numa espécie de moral surrealista que escapa ao simples exame exterior dos objetos. Nesse sentido, talvez o gesto surrealista mais legítimo - e trágico - tenha sido o suicídio de René Crevel.

Como o romantismo, ou melhor que ele, o surrealismo implica uma visão, uma atitude diante do homem e da sociedade. Se examinamos entretanto a pintura impressionista, descobrimos poucas preocupações desse tipo. Os impressionistas, en quanto artistas, tiveram uma atitude corajosa e conseqüente, opondo-se à arte dominante de seu tempo. Mas

suas obras não repousam sobre uma determinada posição teórica, política ou sentimental diante da vida.

A palavra impressionismo tem hoje uma extensão menor que a adquirida em 1874, ocasião da primeira exposição do grupo, muito díspar, alias. Impressionismo, depois do artigo irônico e maldoso de Louis Leroi no *Charivari*, ficou denominando toda arte pouco ortodoxa ou maldita. Tanto Gauguin quanto Van Gogh, nitidamente distintos em sua pintura de um Renoir ou Monet, recebiam a denominação.

Mas logo se evidenciou a coerência formal de um núcleo mais reduzido. Caillebotte, Monet, Pissarro, Sisley uma boa parte da produção de Renoir recusam o desenho que estrutura, privilegiam o gesto espontâneo e preferem pintar ao ar livre, diante do motivo, tomando como preocupação central os efeitos produzidos pelos fenômenos puramente luminosos (reflexos, transparências, fumaças, brumas) sobre os volumes. O assunto do quadro tinha pouca importância: o organizador do catálogo da exposição de 1874 desconsola-se ao receber a lista dos títulos de Monet: eram *Entrada de aldeia*, *Saída de aldeia*, *Tarde na aldeia*, *Manhã na aldeia*, *Marinha*, a não mais acabar. E quando ele pinta sua série de *Freixos*, de *Montes de feno*, ou a catedral de Ruão ao meio-

dia ou no crepúsculo, mostra bem que seu interesse reside não na representação das árvores, do feno ou da catedral,

mas nas variações de efeitos luminosos sobre esses volumes, que funcionam essencialmente como suportes.

E, assim, chega-se a um conjunto de práticas artísticas que podem ser usadas como elementos definidores; por elas afirmaremos definitivamente que Gaughin e Van Gogh não pertencem ao grupo, nem sequer Cézanne, Toulouse-Lautrec ou Degas, que constituiriam, quando muito, o setor das "divergências e variações" do impressionismo, como diz Jean Cassou.

Percebemos, a partir desses exemplos, que as classificações não são instrumentos científicos, que elas não são exatas, que não partem de definições, e que agrupam obras ou artistas por razões muito diferentes, entre as quais se pode encontrar a idéia de estilo, mas não forçosamente, e sempre parcialmente. O que nos leva a considerar que seu emprego deve ser muito cuidadoso.

Um dos perigos é o de sua utilização como universais. É banal encontrarmos a palavra surrealismo empregada como sinônimo de insólito, de estranho, de desabitual e mesmo de absurdo; como é banal

ouvirmos dizer que determinado objeto é barroco porque parece extravagante ou muito ornamentado — fala-se mesmo em uma natureza barroca; ou que tal moça é romântica porque possui uma personalidade sentimental, ou que tal artista é impressionista unicamente porque pinta de maneira mais ou menos livre. Esse emprego descontraído e sem

34

compromisso é evidentemente abusivo, apenas apropriado a conversas de salão ou de bar. Entretanto, o mesmo princípio de universalidade costuma ocorrer com freqüência num discurso que se pretende mais elaborado: Bosch passa a ser surrealista, Debussy impressionista (fala-se mesmo numa "crítica impressionista!"), Virgílio romântico, ou pior, tenta-se a todo preço rubricar os artistas com tal ou qual etiqueta.

Fra Angélico, por exemplo, é gótico ou renascentista? Podemos perguntar se há necessidade de escolher um rótulo qualquer para designar o pintor do convento de São Marcos. Pois o importante não é assimilar seu estilo ao que supomos seja o gótico ou a pintura de Renascença, mas descobrir o que o artista revela como preocupações, como visão, qual a sua especificidade entre as artes de seu tempo. Lançar mão do metro "estilo gótico" para medir Fra Angélico e descobrir se ele se encaixa, é empobrecer lamentavelmente a nossa percepção de sua obra.

É suficiente nos debruçarmos sobre o objeto artístico em si mesmo

para percebermos a inanidade das classificações, pois sua riqueza foge sempre a qualquer determinação. *D. Casmurro* é muito mais que um romance realista, *A Besta Humana* não se reduz aos preceitos do naturalismo: as obras, em sua fecundidade concreta, são sempre mais do que nos dizem as pretensas definições.

E, no entanto, elas possuem uma singular sedução. Estamos diante

35

de produtos que nos escapam, que se desenvolvem de modo tão inesperado, tão pouco previsível que, para os dominar, não resistimos à tentação fácil de os classificar. E essas classificações passam a ser mais importantes do que as obras.

Crítica, história da arte, categorias e sistemas

O princípio das classificações baseadas na idéia de estilo deu, em particular à história da arte, a esperança de um instrumento objetivo e

eficaz. E aqui é preciso distinguir a função do crítico da do historiador, distinção formal porque, na maior parte das vezes, essas atividades se juntam.

O Crítico analisa as obras, e sua função é eminentemente seletiva. De certo modo, é o juiz que valoriza ou desvaloriza o objeto artístico. É claro que o conhecimento da história das diferentes produções artísticas serve-lhe para a elaboração de seus critérios. Um crítico de cinema freqüentemente conhece os filmes do passado, o que lhe permite um jogo de comparações, intuitivas ou explícitas, capaz de o levar a condenar este ou aquele filme. Mas isso, além de não ser absolutamente necessário, não se confunde com a *construção* da história dos objetos artísticos no tempo.

Assim, o historiador da arte procura em princípio evitar os julgamentos de valor. Taine, no fim do século passado, lançando as bases de uma abordagem rigorosa desses fenômenos, dirá que é necessário colocar-se entre parênteses o julgamento, para se chegar à compreensão objetiva.

Entretanto, o historiador da arte não consegue evitar inteiramente os critérios seletivos, pois o conjunto de objetos que estuda supõe uma escolha. Privilegiará um autor que pareça a seus olhos e aos de seus

contemporâneos mais importante, consagrando-lhe um maior número de páginas, aprofundando mais a análise. Uma história da literatura brasileira dedicará forçosamente várias páginas a Machado, um número bem menor a Gonçalves de Magalhães, e poderá excluir Teixeira e Souza.

A seleção feita ou assumida pelo historiador nunca é o fim procurado pois, como já dissemos, ele busca a compreensão dos fenômenos artísticos. Mas, se ele trabalha a partir de um *corpus* (um conjunto delimitado de elementos que servirão de objeto de estudo) necessariamente selecionado, o que pretende, antes de tudo, é articulá-lo num conjunto coerente e o compreender.

A compreensão, a suspensão do julgamento denotam o desejo de rigor, próximo da ciência. Será útil examinarmos alguns esforços feitos na história da arte para se conseguir um rigor maior através da idéia de estilo.

O primeiro momento dá-se com Heinrich Wölfflin (1864-1945), na virada do século. Wölfflin, teórico e historiador nascido na Suíça, tenta construir uma metodologia rigorosa no interior da história da arte. Antes dele, Taine preocupara-se com as ligações entre as obras e

o contexto cultural que as produziu. Não é isso que interessa a Wölfflin: ele busca um método que focalize a obra de arte exclusivamente na sua especificidade e propõe assim, por primeiro, as bases de uma análise formal precisa, fundamento de uma história autônoma das artes.

Em 1888, Wölfflin escreve *Renascença e Barroco*. Neste texto aparecem duas novidades essenciais. A primeira é a revalorização do barroco, que desde o fim do século XVIII era considerado, pejorativamente, como uma evolução aberrante e decadente da arte da Renascença, um derivado estéril que tentava compensar pela extravagância a ausência de seiva criadora. Wölfflin decide-se por outra interpretação: o barroco é uma produção artística nova e total, com seus próprios critérios, formas e intenções. A arte dos séculos XVII e XVIII é diferente da arte da Renascença, e deve ser compreendida em si mesma.

A segunda novidade, não menos importante, é que, para Wölfflin, o que determina a autonomia do barroco e sua oposição ao classicismo da Renascença, é uma análise minuciosa das constantes formais. Pela primeira vez, dois períodos distintos da história da arte aparecem

claramente caracterizados a partir, unicamente, de um inventário estilístico.

Bem mais tarde, em 1915, Wölfflin escreverá outro tratado: os *Princípios Fundamentais da História da Arte*, que representa o amadurecimento das reflexões desenvolvidas na obra anterior, e a tentativa de as teorizar.

Nele encontramos cinco categorias duplas, em oposição, que permitiriam caracterizar o classicismo e o barroco. São as seguintes:

- 1º) o classicismo é linear, o barroco, pictural;
- 2º) o classicismo utiliza planos, o barroco, a profundidade;
- 3º) o classicismo possui uma forma fechada, o barroco, aberta;
- 4º) o classicismo é plural, o barroco, unitário;
- 5º) o classicismo possui uma luz absoluta, o barroco, relativa.

Compreenderemos melhor o que Wölfflin quer dizer com cada uma dessas oposições, a partir de alguns exemplos facilmente acessíveis. Para ilustrar a primeira categoria, tomemos o chamado *tondo Doni* (figura 1 — *tondo*, em italiano, quer dizer circular, redondo, e é aplicado aos quadros que possuem essa forma: a célebre *Madona da Cadeira* de Rafael, que se encontra na Galeria Palatina do Palácio Pitti, em Florença, é um *tondo*, a *Virgem com o Menino e São João Batista*, de Botticelli, que se encontra no Museu de Arte de São Paulo, também. Doni é o sobrenome do florentino

que encomendou o quadro), representando a Sagrada Família com São João Batista, pintado por Michelangelo na primeira década do século XVI e que se encontra no Museu dos Ofícios de Florença.

O quadro é um pouco insólito: o grupo da Sagrada Família está perto do espectador, ocupando o centro da tela; atrás, isolados por uma espécie de murinho, estão São João menino e cinco nus masculinos de adolescentes. A estranheza pede uma explicação simbólica, e as imagens podem ser tomadas como uma articulação entre a antiguidade clássica (os nus) e a religião cristã (a Sagrada Família), ou o paganismo redimido pelo batismo, através da figura intermediária de São João, ou ainda como outra coisa qualquer. Mas isso, por ora, importa pouco. O que nos interessa é a linha, instrumento construtor por excelência, que define com nitidez os objetos, conduz o olhar e limita os volumes. Por seu intermédio, Michelangelo apreende os corpos no que eles têm de palpável, de tátil, isto é, os contornos e as superfícies.

Estamos diante de uma visão plástica que isola os objetos fisicamente, corporalmente, pelo contorno. Os braços da Virgem, musculosos, fortes, sobre os quais Wölfflin deixou um texto de profundo lirismo e admiração, são perfeitamente recortados, e o modelado (em pintura, o modelado é a aplicação de luz e sombra

sobre um objeto de modo a se obter o efeito de volume) tem uma precisão

40

metálica. As dobras do manto são também definidas pelas linhas, com rigor, e pelo relevo nítido e vigoroso.

Opondo-se ao linear, está o pictural. Há um quadro no museu Richartz, de Colônia, pintado em 1630 e portanto mais de cem anos depois do de Michelangelo, que nos servirá de perfeita antítese: ele representa também uma Sagrada Família (à qual foi acrescentada Sant'Ana - figura 2) e seu autor é Rubens. Sentimos imediatamente entre os dois diferenças consideráveis — e uma delas é que esse aspecto plástico, tátil, que no quadro de Michelangelo atraía nossas mãos, diminuiu muito: ao caráter palpável dos volumes substituiu-se sua aparência puramente visual. Os limites lineares deixaram de ser precisos, as carnes e os tecidos não refletem mais a luz e passaram a ser o suporte de uma vibração luminosa introduzindo um modelado muito menos definido. Os objetos não se encontram mais isolados entre si, mas se ligam, através de passagens suaves, uns aos outros. Num caso, diz Wölfflin, temos "objetos corpóreos distintos", no outro, "uma visão na sua totalidade, uma aparência flutuante".

A segunda oposição, em planos ou profundidade, decorre da

primeira. Tomemos dois outros exemplos: *A Escola de Atenas* de Rafael (figura 3), de 1510, certamente o afresco mais célebre da série que lhe foi encomendada por Júlio II para decorar aposentos no palácio do Vaticano; e o *Rapto das Sabinas*, um Rubens dos anos 1630 (Figura 4), que



Fig. 1 - Michelangelo Buonarroti - A Sagrada Família (tondo Doni). Cerca de 1504/5. Galeria dos Offícios,



Fig. 2 - Pieter Paul Rubens - A Sagrada Família.



Fig. 3 - Rafael Sanzio - A Escola de Atenas. 1509/10. Palácio do Vaticano, Câmara da Assinatura, Roma.

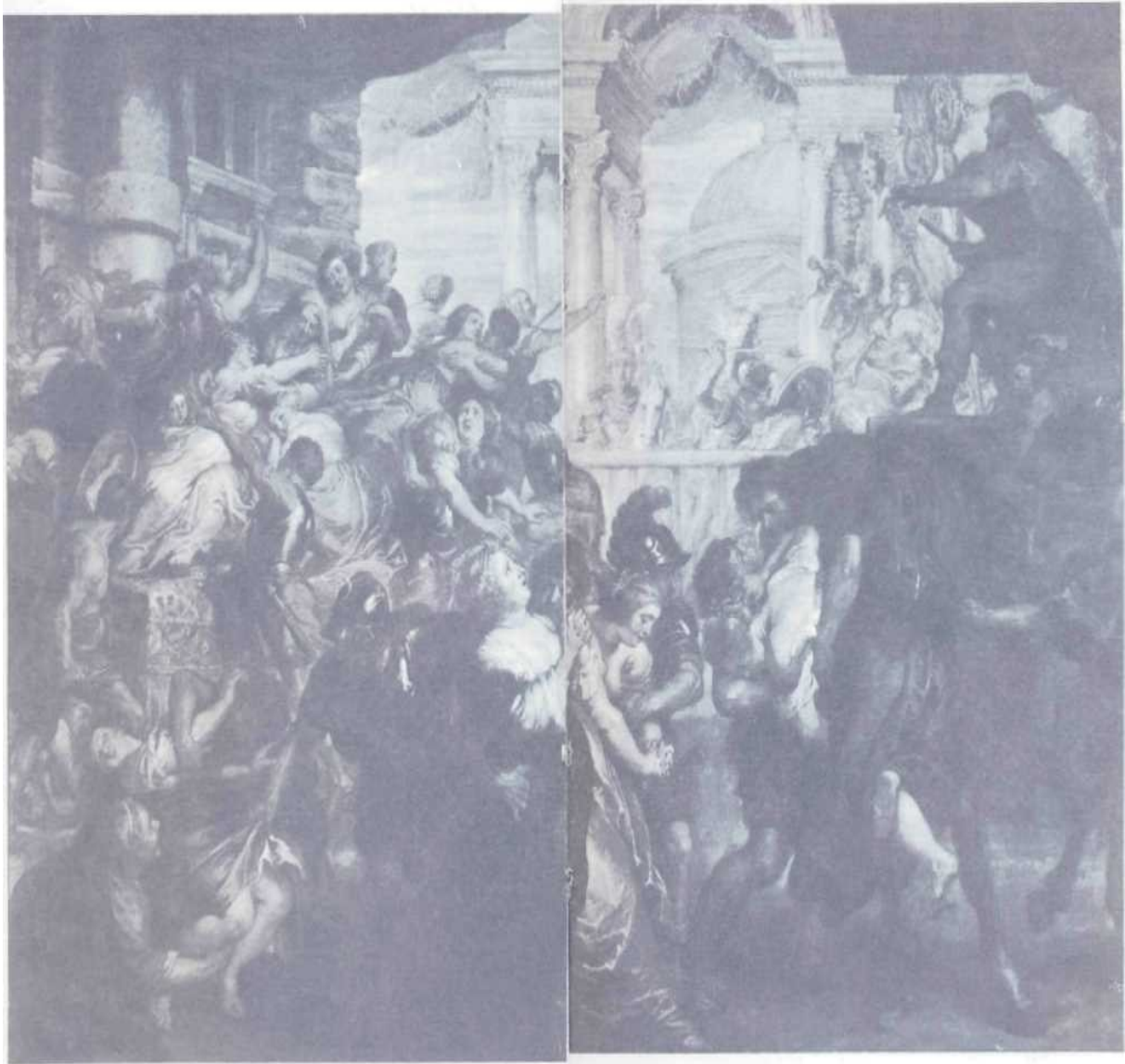


Fig. 4 – Pieter Paul Rubens O Rapto das Sabinas 1635 - National Gallery, Londres

46

47

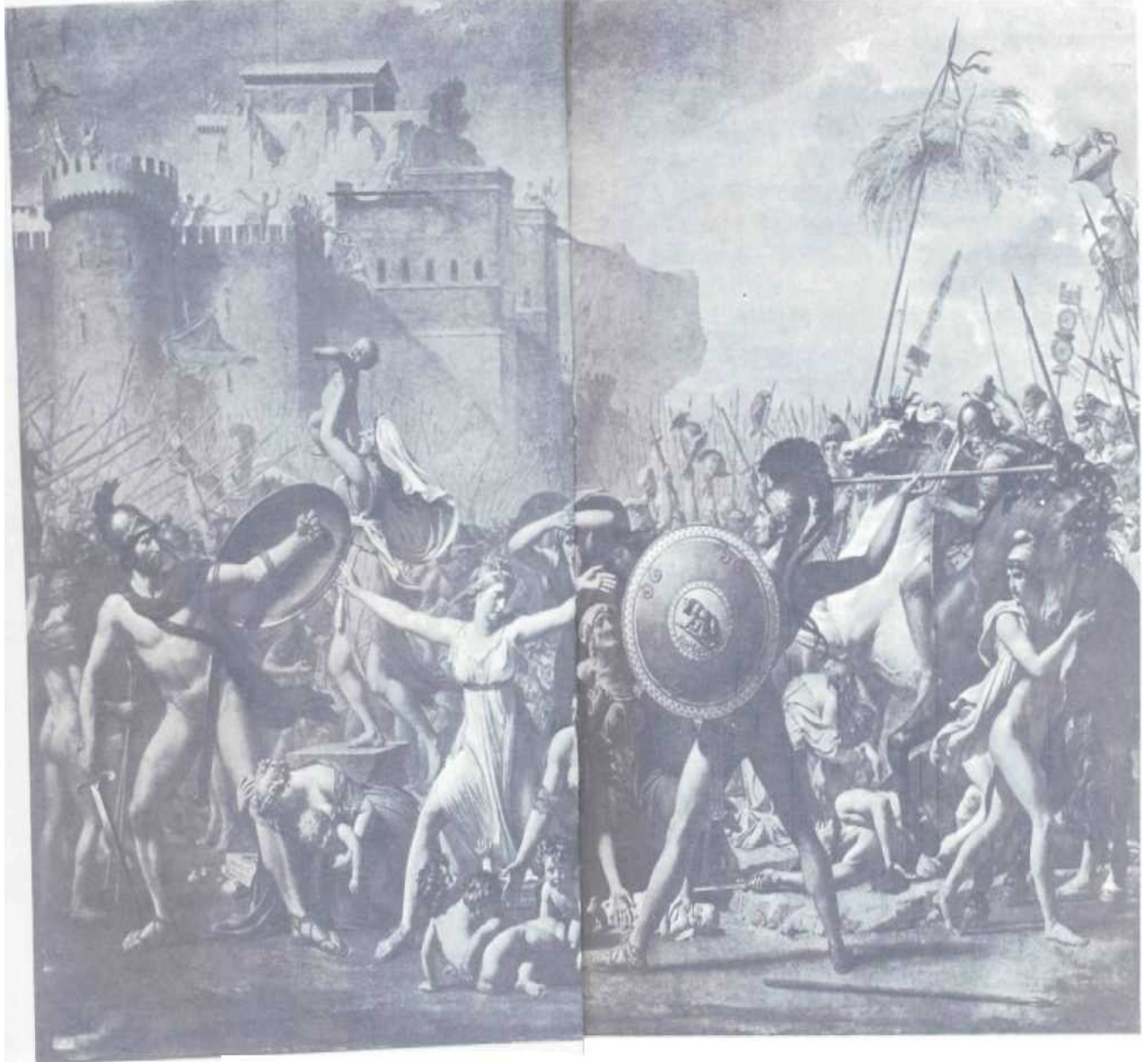


Fig.5 – Jean Louis David – As Sabinas.

1794/99. Museu do Louvre, Paris

se encontra na National Gallery de Londres. É claro que o contraste mais agudo entre essas duas obras, que salta aos olhos numa evidência gritante, é a total serenidade de um, meditativa, calma, e a frenética violência do outro. Mas, além disso, no primeiro caso, existe uma construção em planos sucessivos num espaço organizado geometricamente, com o auxílio de um desenho rigoroso. O primeiro, segundo e terceiro planos, claros e paralelos, são reforçados pela própria representação do solo: no primeiríssimo plano os motivos quadrados do piso em mármore, em seguida os degraus e enfim o plano superior. Sobre eles, ordenadamente, dispõem-se os personagens. Como, entretanto, distinguir planos no quadro de Rubens? Não conseguimos mais fazer caminhar nosso olhar por etapas; ele circula sem repouso, pois tudo está ligado, e passamos do primeiro plano ao último sem transições.

A terceira oposição, forma fechada e forma aberta, ou tectônica e atectônica, como Wölfflin também diz, referindo-se a uma estrutura simétrica e sólida, repousa sobre a idéia de que os quadros clássicos possuem eixos de construção estáveis e claros, verticais e horizontais, e que os quadros barrocos preferem o dinamismo das diagonais. Mas, além disso, a forma fechada pressupõe uma suficiência da composição, a aberta um extravasamento dos limites físicos da tela: isto é, num caso

a imagem foi feita para ser vista na sua totalidade e, no outro, como um fragmento. No *tondo Doni*, na *Escola de Atenas*, temos não somente essa axialidade equilibrada, como também a ideia da suficiência da representação, enquanto em Rubens prevalece a impressão de surpreender, por um acaso maravilhoso, um fragmento do mundo visível. Os limites físicos do quadro, sua margem, sua moldura, não contêm mais a cena, que transborda para o exterior. Num caso, a construção pictural é suficiente, no outro, ela pressupõe o espaço do espectador. E, nesta categoria, Wölfflin introduz também a ideia de que o classicismo mostra os objetos numa permanência atemporal, enquanto o barroco procura o instante que passa.

Na quarta oposição temos multiplicidade e unidade, ou, como propõe o autor, unidade múltipla e unidade indivisível. Num caso, cada elemento do quadro existe por si e se articula de acordo com a organização clara do todo: cada personagem da *Escola de Atenas* é tratado individualmente dentro de subgrupos dispostos simetricamente, inscritos num todo perfeitamente estruturado. No *Rapto das Sabinas* essa vida autônoma dos elementos inexistente: "as formas, guardando sua função diretriz, emergem de um fluxo único; para o olho, não significam nada que possa ser considerado à parte,

que possa ser destacado do resto". A vida de cada uma das partes só existe se subordinada ao conjunto.

Finalmente, a luz absoluta e relativa opõe obras como os exemplos

51

que demos de Michelangelo e Rafael, às de Rubens, pelo fato de que, nos primeiros casos, ela é homogênea em todo o quadro e ilumina da mesma maneira todos os detalhes. Na pintura de Rubens, entretanto, ela seleciona, privilegiando certas regiões, obscurecendo outras: à luz abstrata e atemporal do classicismo opõe-se a dramatização circunstancial do claro-escuro. Caravaggio foi o grande inventor desses efeitos no começo do século XVII e seus herdeiros são os grandes luministas como La Tour, Rembrandt, Zurbarán.

Desse modo, por meios exclusivamente formais e ignorando os temas das obras (pouco importa a simbologia obscura do *tondo Doni* ou o episódio do *Rapto das Sabinas*), Wölfflin organiza dois grupos estilísticos opostos. No entanto, ele é, antes de tudo, um historiador da arte que, pelo seu grande contacto com o objeto artístico, sabe que este se acomoda mal em esquemas e em simplificações. Suas precauções no utilizar as categorias são exemplares. Em primeiro lugar, elas não precedem as obras mas são deduzidas de um *corpus* concreto; em segundo, ele não perde de vista a história, pois, longe de serem

universais, suas categorias aplicam-se exclusivamente a dois períodos precisos, o da Renascença e o do Barroco. Em terceiro, elas não são nem absolutamente necessárias, nem absolutamente suficientes: tal quadro de Rafael - a *Madonna dell'Impanata*, do palácio Pitti, por exemplo, ou a *Sagrada Família da Pérola*, do museu do Prado, em Madri – utiliza uma luz

não homogênea, mas seletiva e dramatizada; não há em Giorgione, pintor da Renascença veneziana, morto em 1510, o contorno que recorta, a superfície metálica dos volumes; para não se falar do dinamismo "barroco" dos quadros do Tintoretto. Por outro lado, as categorias clássicas poderiam ser aplicadas a David, ao seu *Rapto das Sabinas* de 1799 (figura 5), por exemplo, mas seria impossível confundir esse quadro com a produção da Renascença: o tipo de gesticulação empregada, trabalhada em si mesma, como poses de ateliê, a sua recomposição no conjunto — que dá uma impressão de desorganização astuciosa, teatralmente organizada —, a vontade de citação arqueológica, são fatores essenciais que o distinguem indubitavelmente do classicismo da Renascença.

Wölfflin sempre se mostrou um historiador das formas e considerava suas categorias como espécies de pólos (que, ele mesmo o

diz, certamente não são os únicos), em volta dos quais se situavam, mais ou menos próximos, os quadros analisados (ou os edifícios e as estátuas, pois elas se referiam também à escultura e à arquitetura). Os exemplos escolhidos por ele se encontravam sempre numa faixa de tempo estreita, e seu classicismo e barroco não se dessolidarizam da época que os engendrou. Classificaríamos Velasquez, Rembrandt, o silencioso, o calmo, o estável Vermeer nessa ideia imprecisa que em nosso cotidiano, em nossos bate-papos, chamamos de "barroco"? Pois

Wölfflin, em análises magistrais, as toma como exemplos privilegiados em oposição ao classicismo. Aliás, é significativa a impressão de tanta riqueza em suas análises, finas, completas, luminosas, ultrapassando de longe os andaimes esqueléticos das cinco oposições.

Em Wölfflin o discurso é cuidadoso, e parte sempre de um exame do concreto. Sua tentativa de rigor é eficaz, porque baseada num instrumento "pobre", que não pretende dar conta da multiplicidade da produção artística examinada — para isso, a flexibilidade da análise dos objetos é mais apta —, mas que serve de ponto de apoio. As

precauções de Wölfflin, entretanto, foram reiteradamente abandonadas, e com frequência encontramos um formalismo categórico que se pretende absoluta chave explicadora. Passaremos agora a constatar dois casos de evolução - entre os maiores e menores, inúmeros — que derivam, de uma certa forma, da atitude wolffliniana.

D'Ors e a categoria do barroco universal — Classicismo e classicismo francês

Em Wölfflin, como vimos, as obras secretam as constantes que permitem a ele situá-las em campos opostos. Mas, em muitas outras

abordagens, o molde é fabricado de antemão, o metro é uma

abstração, e se impõe exteriormente às obras.

Eugênio d'Ors, brilhante pensador catalão, foi, podemos dizer, um herdeiro perverso de Wölfflin. Em 1928 escreve *O Barroco*, texto célebre, no qual sua erudição imensa e sua inteligência propõem a aproximação do conceito independentemente da história, querendo-o de uma natureza científica, classificatória e universal, como Lineu havia feito com a zoologia e a botânica: o barroco seria um "gênero" que agruparia fenômenos culturais temporalmente distantes, mas possuindo constantes determinadoras comuns. Do mesmo modo que *felix* recobre um gênero zoológico, barroco recobre um gênero cultural e artístico.

Mas se esses fenômenos possuem constantes, eles possuem também especificidades que - sempre como nas classificações zoológicas e botânicas: *felix leo*, o leão; *felix catus*, o gato; *felix tigris*, o tigre — definirão as "espécies" do barroco. E d'Ors determina um quadro classificatório que começa na pré-história (o barocchus pristinus) e prossegue, passando pelo barocchus buddhicus, pelo barocchus gothicus, pelo barocchus romanticus, entre outros. São vinte e duas categorias ao todo, que chegam mesmo a um barocchus finisecularis, correspondendo às expressões artísticas do fim do século passado (d'Ors enumera Wagner, Rodin, Rimbaud, Beardsley, Bergson, W. James, Lautréamont, Huysmans,

o *art nouveau*, e a um *barocchus postabellius* (do pós-guerra, referindo-se à de 1914-18), contemporâneo de seu livro, que não se vê associado a exemplo nenhum, mas a respeito do qual seríamos tentados de evocar Proust, o *art déco* e . . . o próprio Eugênio d'Ors.

O livro de d'Ors, pelo seu brilho, pela facilidade com que manipula os mais diversos objetos artísticos, aproximando-os entre si ou os iluminando de maneira inesperada, é de extrema fecundidade. Sua leitura permite entrar em contacto com um grande espírito, que é ao mesmo tempo um grande escritor. Mas é suficiente pensarmos na atitude que consiste em colocar no mesmo saco Lascaux, a janela de Tomar, os afrescos cretenses, Bergson, El Greco e Proust para percebermos que, se tais aproximações podem engendrar ideias apaixonantes, elas só podem ser obra do sujeito que encontra as afinidades, e sua pretensão ao instrumento objetivo é um engano.

Wölfflin, historiador das formas, concebe duas categorias historicamente situadas em sucessão; d'Ors toma uma delas e universaliza-a brilhantemente, sacrificando o rigor. A outra categoria, o classicismo, embora sem um teórico da mesma envergadura que d'Ors, será também universalizada. Até pelo menos o século XVIII ela estava ligada a uma ideia de *modelo*, os clássicos por excelência sendo os antigos, isto é, os gregos e os romanos — justamente a chamada antiguidade

clássica. Dessa ideia de modelo-mestre, ela passa a significar equilíbrio, rigor, tranqüilidade, racionalidade. Pouco a pouco, durante os séculos XIX e XX, esse sentido afirma-se cada vez mais e tem repercussões profundas.

A França, por exemplo, constrói uma imagem "clássica" de si mesma, de seu gênio o mais legítimo, presente em todos os momentos da história do espírito francês. Essa visão é sobretudo cimentada no começo da Terceira República (a partir de 1870), momento em que a ideologia do poder é leiga, positiva, clara, científica: Descartes fica sendo então um filósofo "clássico", Le Brun, Girardon, Mansart, Racine, artistas "clássicos". Foi preciso esperar Tapiès com seu admirável livro *Classicismo e Barroco*, confirmado no recente e genial ensaio de Philippe Beaussant intitulado *Versalhes, Opera*, para se descobrir que o classicismo francês do século XVII é apenas uma manifestação local e específica de um movimento internacional de arte e civilização que habituamo-nos a chamar barroco . . .

Focillon e o evolucionismo

autônomo das formas

Para um espírito rigoroso, essas universalizações são insatisfatórias. E sentindo as dificuldades das categorias, um esteta e historiador da arte

57

dos mais importantes do século XX tentou elaborar um sistema dinâmico da evolução das artes. Para Wölfflin e d'Ors, os conceitos são estéticos, eles agrupam, e nada mais. Wölfflin liga-se à evolução no tempo, porque em tal momento as formas tomam tais constantes e, no seguinte, outras tantas. Mas, para ele, o barroco não é uma consequência do classicismo: há uma idéia de sucessão, e não de causalidade.

Focillon, em seu livro que se intitula significativamente *A Vida das Formas* (1934), tenta o seguinte processo evolutivo: o classicismo é plenitude e apogeu, momento de maturidade onde as formas encontram um equilíbrio perfeito, embora fugitivo e passageiro. Mas não se trata do classicismo de Wölfflin, isto é, correspondente à Renascença: o conceito é aplicável a todas as épocas artísticas, pelo menos como pressuposto possível.

Este classicismo, que podemos encontrar na arte grega, romana, gótica, românica, etc., não aparece, entretanto, sem mais nem menos. Ele se insere em uma evolução. Há primeiro uma etapa de elaboração, que Focillon chama de "estado primitivo", onde as formas, na sua relação com as matérias empregadas, com as técnicas usadas, ou no seu próprio ensaio, tateiam, buscam e descobrem pouco a pouco as soluções mais eficazes, o emprego mais pleno e perfeito de seus meios. É o estado primitivo que prepara e permite a maturidade do classicismo. Depois

58

desta etapa, o artista não tem mais o que buscar e, retomando os meios formais já perfeitamente dominados, só pode acrescentar, complicar, reelaborar: é o esplendor luxuriante das formas, o desequilíbrio, o excesso. É o barroco.

Etapa primitiva, clássica, barroca: todos os períodos artísticos, segundo Focillon, passam - pelo menos virtualmente - por elas. Assim, a arte da Grécia arcaica até Miron representaria a elaboração primitiva, Fídias seria a plenitude clássica; a produção do período helenístico, o barroco. Focillon estabelece subevoluções, entroncamentos genealógicos que tornam complexa a universalidade do processo evolutivo, mas essa universalidade é a base essencial de

seu pensamento.

Uma das características de sua concepção é que tenta instaurar uma história das formas independente da história. Nada de sociologia, de psicologia, de relação entre arte e história. As formas possuem suas leis próprias de transformação no tempo, que só podem ser encontradas na busca da própria forma. O tempo da história da arte é assim autônomo, e possui leis específicas.

Reconhecemos aqui a marca wolffliniana: a especificidade das artes encontra-se nas formas, são elas que permitem um sistema classificatório estático ou evolutivo. O princípio de uma história formal das artes marcou profundamente o século XX. De um modo ou de outro, até muito recentemente, os historiadores da arte, mesmo espíritos notáveis

como Pierre Francastel, que reivindicava uma sociologia das artes, lhe foram devedores. Isso conduziu a uma desvalorização das significações do objeto artístico, de seu aspecto semântico. Foram raros os historiadores das artes que se preocuparam com o problema do sentido, da significação do objeto - eles se reduzem a um grande nome (ou a dois, para não esquecermos o trabalho, menos conhecido mas não menos importante, de Émile Mâle): o de Panofsky, que

estuda a "iconologia", isto é, a ciência da significação das imagens. Mas Panofsky, por assim dizer, assume a separação entre os campos formais e os significativos e não se preocupa com formas ou estilos - só se interessa pelas significações.

Simplificando — se retomarmos o exemplo do *tondo Doni*, a Wölfflin e aos formalistas caberia a preocupação com linhas, cores, volumes, composição, com o "estilo"; enquanto Panofsky e os iconologistas tratariam do "sentido" das imagens: o murinho significando, por exemplo, a separação entre as duas idades, a antiga e a cristã. São João Batista servindo de intermediário na medida em que traz o meio — o batismo — para salvar os pagãos, etc.

O rigor das categorias é forçosamente simples e simplificador. A própria idéia de "estilo", definida como um sistema de constantes formais, parece insuficiente para cobrir a complexidade dos objetos: o surrealismo é mais que um estilo surrealista, a bem dizer inexistente.

A

redução a esquemas formais, estáticos e precisos como em Wölfflin, universais como em d'Ors, dinâmicos como em Focillon, deixa a descoberto, como Panofsky testemunha, um setor importante do objeto artístico: o seu aspecto semântico. Mais grave ainda, elas

excluem a problemática da relação arte-cultura, a compreensão do objeto artístico passando pela compreensão da cultura que o produziu.

Estas tentativas importantes, entre outras, em nosso século, de dar um rigor formal à análise das estruturas próprias da obra de arte - por mais rico, rigoroso e complexo que seja o pensamento, como é o caso de Focillon - são insuficientes. A riqueza do objeto artístico escapa sempre aos moldes que se querem lógicos.

Tais moldes são perigosos porque induzem a acreditar que a aproximação da obra de arte passa unicamente por eles e que, nesse processo, eles são suficientes. Como se formassem uma grade transparente, e como se a riqueza dos objetos artísticos pudesse acomodar-se no sistema de ordens que eles propõem, sistema que só pode partir de uma seleção redutora dos elementos constituintes do objeto artístico.

Dizer que um filme é expressionista ou que uma sinfonia é romântica pode ter o sentido de uma definição absoluta do objeto - como, voltando a d'Ors, fazem as classificações da zoologia. Entretanto, se quisermos utilizar esses termos com

fecundidade, devemos limitá-los, precisá-los, examinando cada caso

do emprego, tornando-os mais modestos, lembrando que as classificações são, antes de mais nada, denominações cômodas e não definições científicas.



ARTE PARA NÓS

O museu imaginário

História da arte, crítica, museu, teatro, cinema de arte, salas de concerto, revistas especializadas: instrumentos da instauração da arte em nosso mundo. Eles selecionam o objeto artístico, apresentam-no ou tentam compreendê-lo — através deles a arte existe. São, como também a arte, específicos e indissociáveis de nossa cultura.

Às vezes, lemos ou ouvimos referência a uma obra de arte universal, que transcende o tempo e o espaço; a objetos que tiveram, continuam tendo e sempre terão valor artístico. Transcendentes, exteriores às culturas e ao tempo, as obras possuiriam como que uma "essência" artística, um valor "em si", intrínseco e imanente, que lhes garantiria o "ser" obra de arte, ser perene, uma das manifestações "superiores" da

natureza humana.

Ora, é importante ter em mente que a ideia de arte não é própria a todas as culturas e que a nossa possui uma maneira muito específica de concebê-la. Quando nos referimos à arte africana, quando dizemos arte Ekoi, Batshioko ou Wobé, remetemos a esculturas, máscaras realizadas por tribos africanas da Nigéria, Angola ou da Costa do Marfim: isto é, selecionamos algumas manifestações materiais dessas tribos e damos a elas uma denominação desconhecida dos homens que as produziram. Esses objetos, culturais não são para os Ekoi, Batshioko, Wobé, objetos de arte. Para eles, não teria sentido conservá-los em museu, rastrear constantes estilísticas ou compor análises formais, como nós fazemos, porque são instrumentos de culto, de rituais, de magia, de encantação. Para elas não são arte. Para nós, sim.

A noção de arte que hoje possuímos - leiga, enciclopédica - não teria sentido para o artesão-artista que esculpia os portais românicos ou fabricava os vitrais góticos. Nem para o escultor que realizava Apolo no mármore ou Poseidon no bronze. Nem para o pintor que decorava as grutas de Altamira ou Lascaux.

Desse modo, o "em si" da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o "em

si" da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte.

64

André Malraux, pensador francês contemporâneo que muito se preocupou com os problemas artísticos, construiu suas reflexões nas fronteiras desse "em si" e desse "para nós". Ele concebeu a idéia de um "museu imaginário", que seria a reunião de obras cujas afinidades não procedem da história, mas de uma subjetividade: um museu da subjetividade analógica. Nesse sentido, Malraux ilustra o ponto extremo a que chegou a ideia de arte "para nós": trata-se de uma seleção, intuitiva, de obras que não possuem relações evidentes entre si, que se encontram separadas no tempo e no espaço. Entretanto, Malraux não se perde no arbitrário porque — segundo ele — sua subjetividade tem o poder de descobrir a força artística que está nos objetos. Imanente. Em si.

"A questão delas (de algumas esculturas enumeradas) projetava-se sobre toda a história; elas sugeriam que muitas obras-primas, ao contrário do que afirmam as histórias de arte, estão longe de se ligarem assim tão estreitamente à produção das civilizações onde nasceram. Inteiramente estrangeiras à sua época, essas figuras retiravam de meios específicos uma presença, rebelde à ilusão e obscuramente aparentada ao fantástico (...) Presença que designamos

como a da obra de arte, e que somos os primeiros a assim fazer" *Malraux, Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. NRF, 1952*).

De acordo com este raciocínio, os objetos artísticos ultrapassam

65

a história, as sociedades que os engendraram, porque possuem alguma coisa (uma presença) que nós, em nossa cultura, sabemos, pela primeira vez, detectar e nomear. Mas Malraux é justamente um pensador de nossa cultura, e sua atitude só é possível porque ela lhe fornece os meios. Na realidade, projeção e reconhecimento são indissociáveis, e o "museu imaginário" é secretado por nossa maneira de pensar, que vai pescar, em todas as civilizações, objetos que chamamos "artísticos". A idéia de transcendência cultural e histórica da arte é nossa; sem nós, ela não existe. Criamos a perenidade, a eternidade, o "em si" da arte, que são apenas instrumentos com os quais dispomos, para nós mesmos, uma configuração de objetos. O absoluto da arte é relativo à nossa cultura.

O "para nós" e a modificação da obra

Vimos, na introdução, como é difícil delimitar a linha que separa os objetos artísticos dos não artísticos: isso vem em parte do fato de que essa vocação enciclopédica do "para nós" é onívora. O modelo da arte ocidental - e portanto também seus limites - foi, durante muito tempo, desde a Renascença pelo menos, o da antiguidade clássica: quanto mais próximo se estivesse do antigo, mais a "essência" artística

66

penetrava no objeto. É do fim do século XVIII para cá que a nossa concepção de arte alarga-se, conquistando, cada vez mais, terrenos novos: descobre-se a arte oriental, a egípcia, a popular, a "ingênuas", a africana, a oceânica, a arte industrial, os *graffiti*, etc. Dispor os objetos artísticos "para nós" significa fazê-los vir de outras culturas e outros tempos.

É essa atitude que permite recuperar "artisticamente" a colher de pau utilitária, a máquina de costura do começo do século, a cadeira em metal desenhada por um ateliê dinamarquês ou italiano. É no questionamento dessa atitude que se encontra o gesto de Marcel Duchamp: incluir, numa exposição, um mictório. No caso de Duchamp não se trata, é claro, de valorizar o *design* do mictório,

estetizando-o - como fazem hoje certos decoradores, ao colocar em cima da mesa, transformado em vaso de flores, o urinol de porcelana inglesa de nossas avós.

Muito ao contrário, a atitude de Duchamp era, por voltas de 1915, baseada no princípio da provocação. O que chamava *ready-made* (objetos fabricados em série, mas desviados das funções primitivas pela sua instalação numa galeria, num museu), os mictórios, porta garrafas, rodas de bicicleta que ele impõe ao público culto, obrigam esse mesmo público a reconhecer que um objeto só é artístico porque foi aceito como tal

pelas diversas "competências": pelo museu, pelo crítico, pelo historiador.

Compreendemos então o interesse da atitude de Duchamp dentro do domínio da arte: crítica à atitude solenemente "cultura" que nossa civilização confere ao contacto com o objeto artístico; denúncia do aspecto convencional da atribuição do estatuto de arte pelos instrumentos da cultura; criação de uma antiarte. Mas, supremo poder desses instrumentos culturais, os objetos de Duchamp, que deveriam ser apenas testemunhos de um gesto de questionamento, conservados em museu adquirem efetivamente o estatuto de arte.

O mictório que, pela sua função receptora de excremento, evoca o lada animal, orgânico e portanto menos "nobre" do homem, está nos antípodas da concepção de arte como instrumento de elevação do espírito: é antiarte por excelência. Convertido em peça de museu, assume o papel de objeto de contemplação, passa a provocar "sentimentos" no espectador. Aliás, esta função "artística" da antiarte não escapa ao pensamento de Duchamp - ele próprio diz: "são os 'olhadores' que fazem um quadro". Qualquer objeto aceito como arte, torna-se artístico.

Mais ainda, a própria atitude da negação da arte, a própria crítica radical serão recuperadas como "meios" de produção artística. As vanguardas provocadoras sucederam-se em nosso século e se alimentaram do desafio e do escândalo.

Os sucessores de Duchamp se multiplicam ainda hoje pelo mundo afora. É o caso de um Ben, na França, que vive do papel de herdeiro de Duchamp: sua produção — pequenos quadros negros nos quais escreve frases do gênero: Ben é um gênio, tudo é arte, faça você mesmo, etc. — encontra-se em museus de arte moderna e, cúmulo de contradição irônica, esse antiartista é professor numa escola de Belas-Artes. A negação da arte, sua irrisão, recuperadas pelas instituições

competentes, tornam-se arte.

Duchamp mostra muito bem uma das conseqüências importantes do "para pós" em arte: originários de outras épocas e de culturas distantes, mas agora disponíveis e ao alcance de nossa percepção, os objetos artísticos mudaram ou modificaram seus estatutos, funções, sentidos. A máscara africana deixou de ser, para nós, instrumento mágico, é arte; o cartaz publicitário já não é instrumento de venda, é arte; a imagem do santo perdeu a sua função religiosa, é arte.

Assim, se o "para nós" recupera um número sem fim de objetos, introduz ao mesmo tempo uma distância entre nós e a obra, pois perdemos sua destinação primeira, seu papel de origem. Mas podemos ir ainda mais longe, pois verificamos perturbações semelhantes mesmo em obras que sempre existiram como arte e cuja razão de ser foi sempre determinada pelo estatuto "artístico".

Um soneto de Petrarca, uma paisagem de Ruysdael nunca foram outra coisa senão peças literária ou pictórica. Apenas foram criadas em tempos distantes do nosso (Petrarca, poeta italiano, viveu no século XIV; Ruysdael, pintor holandês, no século XVII), por artistas e para um público possuidores de uma cultura muito diferente da nossa. Um quadro como a Gioconda implicou uma reflexão sobre o espaço, sobre

o tempo, sobre a natureza do sensível que hoje percebemos com dificuldade. Um trio de Haydn, destinado a divertir uma noite o príncipe Esterhazy e ouvido hoje numa enorme sala de concerto moderna, com o recolhimento e a consciência de estarmos diante de uma "grande" obra, não é apreendido nos dois casos da mesma forma. O mesmo se poderia dizer da cantata que Bach compunha para um serviço religioso e que em seguida ficava esquecida, do tango ou chorinho de Chiquinha Gonzaga ou Ernesto Nazaré que atualmente são executados por intérpretes ilustres. As emoções causadas por um filme mudo, no público ao qual era destinado não podem ser as mesmas que o mesmo filme suscita agora em nós. O mictório de Duchamp, que provocava escândalo na época é hoje em dia pacífico objeto de cultura. O quadro que estava na igreja ou na galeria de um palácio, a estátua que ornava o jardim de um príncipe, encontram-se agora lado a lado, num espaço recente, que não tem mais de duzentos anos: o museu. Desviando, modificando as

destinações iniciais, as funções e sensibilidades originárias, o "para nós" determina dificuldades na aproximação da obra. A arte pode estender indefinidamente seu campo, mas, quando colamos num objeto a etiqueta "artístico", estamos transformando-o

irremediavelmente.

Umberto Eco, pensador italiano contemporâneo, criou o conceito de "ruído", de interferência exterior, que perturba o nosso contacto com o objeto. A obra é um emissor, ela envia sinais que nós recebemos. O tempo, as distâncias culturais são grandes causadores de ruídos, que interferem nos sinais enviados. A obra tinha, por exemplo, uma função religiosa que ignoramos ou conhecemos mal, baseava-se em convenções que não são mais as nossas: à medida que esquecemos essas significações originais, fomos atribuindo a ela as significações de nossa cultura. Assim, na idéia de arte "para nós" é preciso contar com perturbações que podem ser diminuídas pelo esforço do conhecimento, mas nunca eliminadas.

A sobrevivência do objeto artístico

As perturbações interpostas entre nós e as obras não são unicamente de natureza imaterial. Muito ao contrário, os objetos que vamos buscar

por vezes muito longe no tempo e no espaço, e que passam a

incorporar nosso *corpus* artístico, têm uma existência muito concreta. Se quisermos que estejam dispostos "para nós", ao nosso alcance em museus, cinematecas, bibliotecas, essa existência concreta é evidentemente essencial.

Existiram, e ainda existem, algumas manifestações artísticas irremediavelmente efêmeras. São assim as decorações, ligadas às grandes festas barrocas ou do Renascimento: arcos de triunfo, monumentos realizados em material perecível, feitos para servirem uma vez só e depois destruídos. Ou também as improvisações musicais: os intérpretes do passado exerciam-se em compor diante do público — como fazia o pequeno Mozart. Tais peças, que nunca foram escritas, desapareceram para sempre.

No passado, era impossível registrar a arte de um intérprete, o gênio de um cantor, instrumentista ou ator. Podemos ter uma idéia do que seria o talento de João Caetano, o mais célebre ator brasileiro do século XIX, podemos imaginar o que devia ser a interpretação da Malibran, cantora de voz mítica, morta com 24 anos em 1832, mas o essencial perdeu-se: o timbre, a entonação, os efeitos materiais do dizer e do cantar. No entanto, com a invenção dos meios de fixar o som e a imagem, conseguimos reter e transmitir essas manifestações artísticas que há cem anos atrás se perdiam inexoravelmente. Mesmo sem nunca

termos visto ou ouvido pessoalmente Cacilda Becker, Maria Callas, Bidu Sayão ou Gérard Philippe, podemos nos encantar ainda hoje com sua arte.

Entre as manifestações artísticas contemporâneas, algumas são voluntariamente inserváveis — o caso mais conhecido é o dos "happenings" (do verbo inglês to happen, acontecer), organizados pela primeira vez nos anos sessenta, por Allan Kaprow, em galerias de pintura de Nova Iorque. A definição lapidar do *happening* foi dada por Salvador Dali: "realizar um happening é criar uma situação que não pode se repetir". Com outras palavras, é, num lugar determinado, a reunião de pessoas que fazem acontecer coisas através do gesto, da voz, de atitudes diversas — tudo baseado no impulso instintivo, irracional, inconsciente, com a utilização eventual de drogas do tipo LSD, desenvolvendo uma nova forma de percepção, novos modos de relação com outrem e com as coisas.

Mas o happening é uma forma extrema de antiarte, da vontade de transgredir as convenções da cultura. E tais manifestações efêmeras representam uma parcela minúscula, ínfima, no conjunto imenso dos objetos artísticos. Que são materiais, possuindo uma vida, uma existência no tempo, sujeitos à evolução, modificação, destruição.

Jean Renoir, filho do grande pintor Auguste Renoir, cineasta

francês, autor de *A Besta Humana*, *A Regra do Jogo*, *A Grande Ilusão*, deixou um

73

texto muito bonito sobre o destino concreto da obra de arte: "Cheguei mesmo a me perguntar se toda obra humana não é provisória — mesmo um quadro, mesmo uma estátua, mesmo uma obra arquitetural, mesmo o Partenon. Seja qual for a solidez do Partenon, o que resta dele é muito pouco e não temos nenhuma idéia do que era quando acabara de ser construído. Mesmo o que resta vai desaparecer. Talvez se consiga, a custa de tanto colocar cimento nas colunas, mantê-lo por cem anos, duzentos anos, digamos quinhentos anos, digamos mil anos. Mas, enfim, chegará um dia em que o Partenon não existirá mais. Pergunto-me se não seria mais honesto abordar a obra de arte sabendo que ela é provisória e irá desaparecer, e que, na verdade, relativizando, não há diferença entre uma obra arquitetural feita em mármore maciço e um artigo de jornal, impresso em papel e jogado fora no dia seguinte" (Jean Renoir, entrevista dada ao *Cahiers du Cinéma*, nº 8, nov. 1958).

A constatação de Jean Renoir mostra que a arte não é "em si" sequer do ponto de vista material, que, sem os cuidados dos homens e a atenção exigida pelo "para nós", ela tende ao desaparecimento. O

texto leva aos limites extremos a idéia do perecer dos objetos, e sugere um outro problema, o do contínuo e imenso esforço que é necessário dispende para manter a sobrevivência material dos objetos artísticos.

Não é uma tarefa simples, e está ligada à idéia de ruído. A obra — quadro, estátua, edifício — vive, sofre acidentes, envelhece. Para lhe devolver o estado primitivo existem as técnicas de restauração. Ora, essas técnicas têm que se basear no pressuposto de que podem recuperar o estado de origem, a feição inicial da obra, o que é ao mesmo tempo um dado hipotético e um problema. Além disso, elas intervêm, concretamente, na obra e na sua evolução.

Suponhamos: um quadro foi pintado no começo do século XIX. Ele não sofreu acidentes de monta, com o tempo, entretanto perdeu um pouco a intensidade do colorido. Para reavivar os tons, o conservador espalha de vez em quando uma camada de verniz sobre a tela. Mas os vernizes envelhecem e acabam difundindo por toda a pintura uma tonalidade âmbar, que passa a fazer parte do quadro.

Vem um novo conservador, mais jovem, mais a par das novidades técnicas e manda retirar as camadas de verniz: o quadro surge então com cores muito mais vibrantes. A metamorfose poderia nos fazer pensar que agora temos diante dos olhos o quadro original. No

entanto, não teriam sido removidos com os vernizes alguns *glacis*? (O *glacis* é uma camada muito fina, delicada e transparente de tinta, com freqüência colorida, que se coloca sobre camadas já secas, permitindo nuances transparentes e um

brilho especial. A pintura do século XVIII — Watteau, Fragonard, Hogarth, etc. - empregou muito esse processo.) Queria o pintor realmente a violência cromática que recuperamos, ou fora ela atenuada desde o início pelos vernizes que o próprio artista havia aplicado?

E este é um caso simples. Muitas vezes as cores sofrem reações muito fortes, alteram-se e dão um trabalho enorme aos restauradores. Pode acontecer também que certas técnicas de restauração, aparentemente eficazes no momento de sua aplicação, acabem, com o passar do tempo, transformando catastroficamente a obra.

Em todas as artes, o restaurador se encontra continuamente diante de escolhas que deve efetuar em função de seu conhecimento técnico, de sua cultura, da concepção que possui da obra que restaura. Essas escolhas, assim como prolongam a vida da obra, determinam modificações concretas, que tanto podem ser felizes como comprometedoras. Sabe-se de uma escola alemã de restauração da

primeira metade do século, cujos critérios radicais de "cientificidade" acabaram desfigurando para sempre muito Dürer e muito Altdorfer. Mais recentemente, depois da Segunda Guerra, uma escola inglesa caracterizou-se por tão violentas "raspagens" do verniz, tão brutais eliminações de *glacis*, que deixou irreconhecíveis muito Goya, Rembrandt, Watteau de grandes coleções (como a da Wallace Gallery,

76

de Londres). As grandes exposições retrospectivas da obra de um pintor, reunindo quadros procedentes de museus do mundo inteiro, mostram, amiúde, diferenças importantes de aspecto de um quadro para outro, devidas às escolas e técnicas diversas de restauração que os trataram.

Por vezes, a recuperação é impossível, e obras essenciais da história da arte são contempladas, "vivas", por nós sob uma aparência muito diversa da primitiva. A arquitetura e a estatuária grega, apogeu da criação humana, que lembramos sempre na sua límpida brancura de mármore, eram originalmente pintadas — policromia que mal podemos imaginar.

Estes exemplos, suficientemente significativos, levam-nos a concluir desde já que a obra não é um absoluto cultural, nem

tampouco um absoluto material, pois vive e se modifica. Embora o aspecto material da conservação seja mais evidente nas artes plásticas, o processo também ocorre na literatura, no cinema.

A ele devemos atribuir, por exemplo, a necessidade do "estabelecimento de texto" das edições críticas, nas quais o especialista, confrontando diferentes originais, edições sucessivas, acaba optando por um texto que declara "definitivo" e que deve, a partir de então, servir de norma para as edições futuras.

Os filmes também se modificam: as cores podem alterar-se, as cópias

deteriorarem-se e sofrerem cortes; na projeção pode haver, com a evolução dos aparelhos, mudança de formato, de velocidade. E todos esses fatores, bem diversos, atuam profundamente na percepção da obra.

E restam as manifestações artísticas, bem menos dependentes do suporte material, como o teatro, a música e a dança, que devem sua sobrevivência a uma cadeia de aprendizado, a uma corrente de tradições recolhidas por uma instituição muito justamente chamada conservatório.

No caso da música, a partitura é uma garantia de estabilidade — a

notação minuciosa oferece uma ancoragem bastante sólida às peças musicais. Mas nem sempre foi assim: pouco sabemos da música anterior ao século XI, isto é, anterior a um sistema eficaz de escrita musical. E mesmo, em relação às peças mais antigas, há várias dificuldades de interpretação, pois as anotações são precárias, faltam indicações instrumentais, perderam-se as tradições, o canto e os instrumentos contemporâneos não são adequados, de tal forma que, quando ouvimos uma peça de Machault (século XIV), Des Près (fim do século XV, começo do século XVI) ou mesmo de Lully (século XVII), estamos diante de reconstituições "arqueológicas" que tentam, por hipóteses freqüentemente divergentes, reencontrar os sons de origem.

Essa cadeia transmite o saber de outros tempos mas, ao mesmo tempo que o passa para frente - conservando assim seus elementos -,

78

ela os modifica. Os homens são outros, as gerações sucederam-se, a maneira de conceber uma partitura mudou. Os próprios instrumentos transformaram-se. Nos seus oitenta anos de história, o disco pôde testemunhar inúmeras mudanças. E — podemos imaginar — agora que possuímos uma história da música sonoramente conservada, quem sabe mesmo essas modificações, essa evolução, possa desacelerar-se um pouco.

Mais radical ainda, o caso do teatro. O texto é uma base sólida, mas tudo o que constitui o espetáculo depende de indicações muito menos precisas, que se apoiam apenas num saber por assim dizer "intuitivo" — saber que se transmite, mas é profundamente sensível às alterações. As tragédias de Racine, no século XVII, eram representadas de um modo especial, modulando-se as palavras e os ritmos, numa espécie de recitar cantando, cujo eco longínquo talvez ainda se encontre nas gravações que Sarah Bernard deixou. Seu monólogo de *Fedra*, onde cada vogal é trabalhada sinuosamente, longamente, é forte, desvairado, fascinante, causando em nós um efeito de estranheza absoluta: hoje, nenhum ator ousaria representar assim. Sem contar o caso do teatro antigo, do qual só nos restam os textos: as tragédias de Esquilo, Sófocles, Eurípedes, além de estarem intimamente ligadas à música — que não chegou até nós -- eram representadas através de convenções inteiramente diversas das nossas.

A dança é ainda mais frágil. As indicações do coreógrafo só servem para ele mesmo e seus próximos; são sumárias, e sua releitura é sempre de exatidão duvidosa. No caso do *ballet* tradicional a tarefa é

um pouco mais simples, pois há um repertório convencional de passos. Mas nas formas mais livres da dança, os movimentos do corpo, variados e inesperados, dificultam a reconstituição. No entanto, apesar desses problemas de conservação, conhecemos coreografias que se mantêm no repertório há mais de um século. É claro que elas não são hoje idênticas ao que foram no momento da criação, mas guardam o núcleo central concebido pelo coreógrafo.

Não nos enganemos. As artes não são imutáveis. Lembremo-nos antes que elas se modificam incessantemente: é o preço que pagamos por esse “para nós”, que as dispõe sempre ao nosso alcance. Contudo, elas se vingam. O quadro, o concerto, o filme nos pregam peças, através de metamorfoses lentas, mas insidiosas e seguras. E não é tudo. Elas vão mais longe, e nos provocam, nos desafiam, nos iludem.

O falso

“Assim que a sombra invade os céus,
o esplendor eclipsado dos tempos que se
foram
recompõe-se em meu pensamento,
inspirando-me cantos dignos de meus

antepassados."

Assim começa um poema épico que teve imensa influência nos homens do fim do século XVIII e início do século XIX. Em 1760 são publicados, pela primeira vez, os *Cantos de Ossian*, bardo escocês que vivera no século III da nossa era. Imediatamente, esses poemas, melancólicos e ricos em imagens, cantando a guerra e o amor numa época longínqua e num país de brumas, fizeram furor. A civilização mediterrânea tinha seu grande poeta: Homero; agora, com Ossian, as culturas do norte podiam reivindicar seu próprio vate. Herder e Heine o exaltam; Goethe nele se inspira; Madame de Staël revê a história da literatura a partir de um sistema construído sobre os poemas ossiânicos; Napoleão leva sempre consigo um exemplar dos *Cantos*; Chateaubriand, Vigny, Musset sofrem profundamente sua influência. Os grandes pintores - Ingres, Girodet, Gérard - ilustram passagens do poema em enormes quadros. A *Gruta de Fingal*, uma das mais célebres composições de Mendelsohn, tem sua origem em *Ossian*.

Como se vê, esses **Cantos** foram fundamentais para o romantismo que despontava. Ora, sabe-se perfeitamente agora que eles foram escritos por James MacPherson, professor primário escocês da segunda

metade do século XVIII. McPherson escrevera, sob seu próprio nome, um primeiro poema — *O Escocês das Montanhas* — que fora um grande fracasso. O segundo, atribuído a um personagem fictício, marcou profundamente a evolução da literatura.

Os *Cantos* correspondiam perfeitamente a uma sensibilidade que a época pedia. A um tal ponto que, embora desde o início alguns céticos desconfiassem da malandragem (como o filósofo Hume), acreditou-se em *Ossian* porque o momento precisava dele. No fim do século passado, já estava esquecido, pois, embora o poema possuía efetivamente algumas qualidades reais, o tom de mistificação acabou afastando os leitores, que antes se deliciavam com as fantasmagorias do "Homero do Norte". Além do mais, a sensibilidade havia mudado.

Este, entre os casos mais espantosos de mistificação, é perfeito. MacPherson não só conseguiu enganar os espíritos mais brilhantes de várias gerações, como, num certo sentido, essas mesmas gerações pediram para ser enganadas, desejaram acreditar no bardo escocês: apesar das querelas que logo se formaram, a confiança adquirida pelo poema garantiu sua autenticidade, até que provas irrecusáveis impuseram-se.

As falsificações possuem um grande fascínio. A habilidade em enganar, o poder do ilusionismo, a perícia na imitação, fazem do falsário

um personagem maroto, capaz de prodígios desabituais, capaz de rir nas barbas dos especialistas e que merece, de certo modo, nosso respeito cúmplice. Célebres, os falsos bronzes da Renascença, de autoria de Dossena e Bastianini. Célebres, os quadros contemporâneos de Elmyr de Hory — que Orson Welles mostrou desenhando um "Matisse de 1936" em seu notável filme *F for Fake*. Célebres, as histórias: durante a Segunda Guerra Mundial são vendidas na Alemanha telas desconhecidas de Vermeer. Este pintor, gênio holandês do século XVII, fizera poucas obras, e as novas descobertas tinham uma significação capital para a história da arte. A guerra terminada, processa-se o homem que encontrara e vendera os quadros para os alemães: tratava-se de alienação de bens da cultura nacional, de traição. Diante de tão graves acusações o réu, Van Meergeren, prefere confessar: os Vermeer tinham sido pintados por ele.

No começo, não se quis acreditar. Peritos, críticos, especialistas, conservadores, todos eram unânimes em afirmar a autenticidade dos quadros, dizendo que Van Meergeren, premido pela situação, tentava uma saída menos comprometedora. Mas Van Meergeren, na prisão, pede telas e tintas. E na prisão produz um Vermeer espantosamente "autêntico".

Casos como estes nos deixam admirativos diante da falsificação e do

falsário. Mas eles são relativamente raros. O que não impede que inúmeros quadros "falsos" continuem enriquecendo as melhores coleções de museus.

Bernard Berenson, um dos mais célebres peritos do século, dizia ironicamente que noventa por cento das obras que se encontram em museus são falsas. Frase de efeito, exagerada, mas que traduz um fundo de verdade. Não só porque restaurações duvidosas muitas vezes "falsificaram" os quadros. E nem falemos nas mistificações de pequeno porte, miseráveis, que ocupam e fazem viver antiquários inescrupulosos no mundo inteiro. Estas não vão para os museus.

Mas, quando dispomos os objetos artísticos "para nós", entra uma ordem hierárquica. Os quadros de Leonardo ou Rembrandt fazem deles, gênios. Conseqüentemente, um quadro, qualquer quadro, de Leonardo ou Rembrandt, é tomado como um quadro genial. Uma coleção que possua um Rembrandt tem prestígio — mais do que se possuísse apenas um "anônimo holandês do século XVIII", ou um "discípulo de Rembrandt". Se a obra não é assinada, se não há documentos de época que confirmem a autoria do pintor, ela precisa da

confirmação de especialistas que certifiquem sua autenticidade. Como se pode imaginar, esses especialistas raramente estão de acordo. Mas, obtendo-se o assentimento de uma autoridade de peso ou a concordância de uma

84

maioria, cola-se, ao lado do quadro a etiqueta: "atribuído a Rembrandt".

O conservador do museu está, no entanto, convencido de que o quadro é de Rembrandt e, em sã consciência, retira o "atribuído a". E pode ir além: o quadro é de autoria duvidosa, mas o amor pelo seu museu faz com que o conservador, convicto, afirme sem hesitação a autenticidade. Ou ele próprio faz a peritagem, e dá foros de nobreza ao seu acervo, acrescentando um Caravaggio, um Antonello della Messina. Um conservador francês, competente e apaixonado pela sua coleção, de saber e delicadeza de alma que sempre admirei, descobria em seus quadros, sob antigas denominações modestas, autorias célebres. Uma vez, mostrou-me um Maulpertch: o catálogo, anterior e prudente, registrava "anônimo". Como eu lhe perguntasse se tinha certeza de que se tratava de um Maulpertch, respondeu-me, candidamente: "Por quê? Não parece?".

Caricaturas, certamente. Para tranqüilidade nossa, há muita

competência e saber sério no mundo das artes. Peritos, historiadores, críticos contribuíram — e continuam a contribuir — para o seu enriquecimento. Todos conhecem a Vênus de Dresde de Giorgione: atribuída antigamente a um pintor secundário, ela só se tornou o grande quadro que conhecemos graças ao arguto *connaisseur* Morelli, que descobriu nela a mão do mestre. Muitos catálogos precisos foram estabelecidos graças ao esforço e à erudição imensa de grandes

especialistas. Mas é preciso não esquecer que o princípio mesmo da atribuição repousa sobre a incerteza, e que a decisão definitiva depende, em última análise, de um ato de autoridade: confiamos no especialista. E a importância assumida pela autoria às vezes turva as águas e, se não nos faz, a todo instante, engolir gato por lebre, muitas vezes nos serve coelhos.

Queremos obras de todas as culturas e de todas as épocas, queremos obras ordenadas em museus, bibliotecas, catálogos, estudos, queremos obras dispostas em sua hierarquia de valores. Ali, para nós, ao nosso alcance. E obtemos esse *corpus* organizado. Mas nele as obras perdem alguma coisa de si mesmas, e ele não é nem puro, nem

imóvel, nem anti-séptico. Ao contrário, abandonando o "em si", a extratemporalidade incólume da arte transcendente, introduzimos os vícios próprios do "para nós", concreto. O conjunto das obras faz pensar numa grande geleira: aparentemente imutável, ela se desloca, no entanto, e possui contínuos movimentos interiores. E impossível domesticar a geleira.



NÓS E A ARTE

O supérfluo

Mário de Andrade disse uma vez que a arte não é um elemento vital, mas um elemento da vida. Não nos é imediatamente necessária como a comida, as roupas, o transporte e descobrimos nela a constante do supérfluo, do inútil. Uma lâmina num cabo é uma faca, mas é preciso que o cabo seja esculpido, que a lâmina seja gravada, para que a faca, objeto de um trabalho supérfluo, exprima o amor e a atenção que o homem consagrou a ela. Se a arte é associada a um objeto útil, ela é, nele, o supérfluo.

Benvenuto Cellini, em 1540, realiza, para o rei Francisco I da França, um saleiro. Mas "um saleiro que em nada se assemelha aos saleiros comuns", como diz o próprio artista em suas memórias, pois se

trata de uma extraordinária escultura dos deuses do mar e da terra, Netuno e Ops, sobre um pedestal ricamente ornado (figura 6). Os recipientes do sal e da pimenta têm a forma de uma barca e de um arco de triunfo. A desproporção entre a função banal e o trabalho artístico é evidente e assinala fortemente o quanto a arte significa supérfluo.

Não se trata apenas de embelezamento, de ornamento. Trata-se de algo próprio à ideia que possuímos da arte. Em nossa cultura, ela se encontra no domínio da pura gratuidade. Há algum tempo, houve uma corrente de gosto que buscava nas formas exigidas pelas funções dos objetos a manifestação da arte: ela foi chamada, por vezes imprópria ou obscuramente, de funcionalismo. Este, embora se quisesse fundamentado numa reflexão racional sobre as funções, era, em verdade, uma poética do funcional. Não somente as funções manifestavam-se além delas mesmas (o aerodinâmico desenho das carrocerias de automóveis era mais uma *imagem* dessa função que uma verdadeira exigência), como se buscava, nas marcas das funções, a arte. E as marcas geradas pela função, mas independentes dela no interesse artístico que provocavam, iam assim investidas pela gratuidade.

Já vimos como a instalação de um objeto em museus transforma-o em arte. A colher de pau de minha avó, o porta-garrafas, a roda de bicicleta, o mictório de Duchamp, colocados em pedestal ou vitrina, permitem a eclosão de sentimentos, de intuições evocadoras.



Fig.6 – Benvenuto Cellini – Saleiro de Francisco I. 1543. Kunsthistorisches Museum, Viena.

A forma da colher, os traços que o tempo nela deixou, o eriçamento do porta-garrafas, a beleza abstrata da roda de bicicleta, a estranheza do mictório, surgem como por encanto. Mas, ao mesmo tempo, note-se que esses objetos perderam sua função utilitária: "artística", a colher de pau deixou de fazer sabão. Sua transformação em arte acarretou o gratuito: ela não faz mais parte de um sistema racional de utilidade. E, livre, o supérfluo emerge como essencial.

Mas, fruto do gesto gratuito, a arte possui uma existência frágil, pois não é necessária. Podemos constatar em nossa cultura dois registros diferentes que a alimentam. Num deles, o objeto artístico encontra-se instalado no interior de funções econômicas ou sociais: embora enquanto arte o objeto continue sendo não utilitário, enquanto elemento de um vasto mecanismo é empregado para outros fins. Esse emprego garante-lhe a sobrevivência. No outro registro, o objeto artístico reduz-se à gratuidade; esvaziado de toda função, ele depende de uma assistência ao mesmo tempo intencional e artificial, provocada unicamente pelo seu prestígio de ser arte.

Tentemos explicitar melhor. No passado, e ainda hoje, os objetos artísticos possuíam funções sociais e econômicas que permitiram sua constituição e seu desenvolvimento: antes de ser arte, o crucifixo foi

objeto de culto, o filme um espetáculo a ser consumido. Da igreja ou da produção comercial, para o museu ou para a cinemateca, a passagem impõe a perda da função primitiva.

Que justamente nutre a produção artística e lhe dá vigor. Em certos casos, quando tais funções ou mudaram, ou minguaram, a arte se torna uma espécie de resíduo prestigioso e se refugia no registro da pura gratuidade. Então, para sobreviver, ela necessita de uma assistência, seja enquanto criação, seja enquanto conservação: proteção artificial do governo ou da empresa privada.

Tomemos um exemplo: a ópera. No século passado era um gênero de imenso sucesso. O custo relativamente elevado do espetáculo, derivado de sua estrutura muito ampla de instrumentistas, coristas, cantores, decoradores, técnicos, era amortizado por numerosas representações ou mesmo pela apresentação consecutiva em várias salas. Pequenas cidades da Europa e, no fim do século passado, as próprias cidades brasileiras de província, desde que, pelo seu desenvolvimento econômico, tivessem meios de mantê-los, possuíam um, dois, três teatros capazes de receber as companhias (figura 7). Os compositores escreviam para esse circuito, sempre ávido de novidades, que vivia das entradas vendidas.

Depois da Grande Guerra, o cinema destronou este tipo de

espetáculo que exigia em cada representação um enorme investimento, tanto financeiro como humano e técnico. Poder-se-ia explicar o fato

invocando também a mudança do gosto e do interesse do público. Mas, se a ópera entrou efetivamente em crise durante alguns decênios, hoje ressurgiu com imensa popularidade. Essa "imensa" popularidade, entretanto, mudou, ela não é do mesmo tipo que a do cinema: o grande número atual de amadores — que, aliás, alimenta um setor importante da indústria de discos — não vai à ópera pela "diversão", como vai o grande público ao cinema. Vai consciente do ato "cultural" que realiza.

No século passado, a ópera era uma empresa lucrativa. Hoje, apesar do interesse que novamente desperta, se os ministérios da cultura não intervierem com subvenções, ou, como se passa na Inglaterra e nos Estados Unidos, se grandes firmas do comércio e da indústria não financiarem boa parte dos espetáculos, ela desaparece. A ausência da função econômica acarreta fragilidade e dependência.

As orquestras sinfônicas, grande número de representações teatrais, a escultura e a pintura monumentais estão, considerando as particularidades específicas a cada uma delas, no mesmo caso. Mas

existem também artes que dispensam esse auxílio, na medida em que se inscrevem num sistema de funções econômicas e sociais.

92

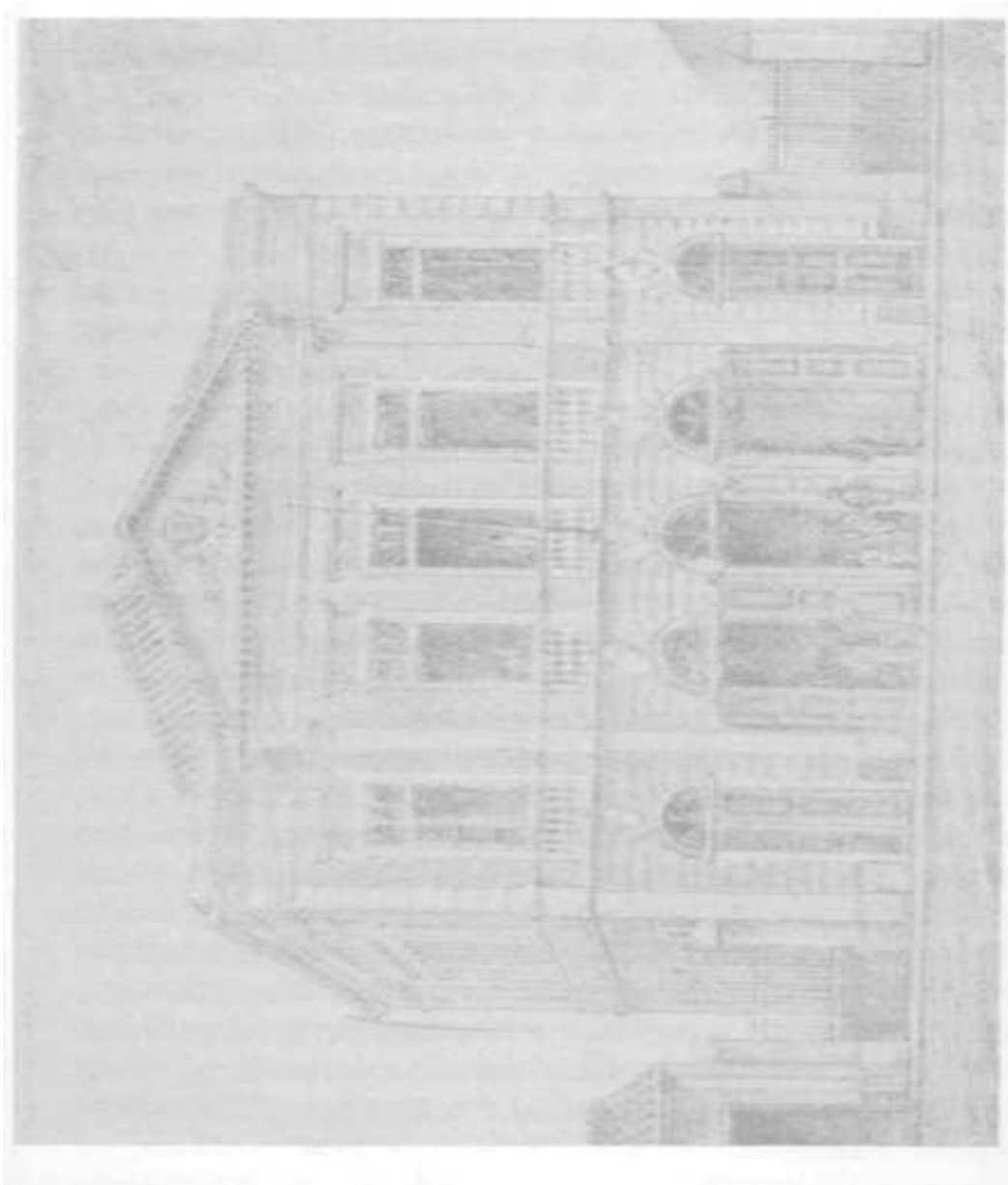


Fig. 7 – Garcia Redondo – Teatro João Caetano, inaugurado em 1890, com a ópera *La Traviata* de *Verdi*, em Amparo (SP). Gravura de época de V.Steigel. Museu Histórico (...)

O duplo registro e o mercado da pintura

Distinguimos dois registros nos quais se situam as artes: - o do "supérfluo" e o das funções sociais e econômicas. O primeiro é fenômeno cultural gratuito, e a arte que nele viceja necessita de estímulos artificiais para sobreviver. O segundo, interessado, fornece à arte seiva retirada de um terreno diferente. A partir deste enfoque, consideremos o problema da pintura contemporânea.

O mercado da arte, tal como conhecemos hoje, nem sempre existiu. Existiram, é certo, desde o século XV pelo menos, comerciantes de objetos artísticos, de gravuras, de quadros. Mas esse mercado, até por voltas do século XVIII, era secundário: o que dominava era a relação direta estabelecida entre aquele que encomendava a obra e o pintor. Este podia pertencer ao círculo de uma corte nobre ou real: Le Brun, pintor de Luís XIV, Velasquez, pintor de Filipe IV; podia também trabalhar sob encomendas: Michelangelo para Júlio II, Holbein para Henrique VIII. E não imaginemos que apenas papas e reis encomendavam aos grandes

pintores do tempo: nos limites de seus meios, a nobreza, pequena ou grande, provinciana ou não, os episcopados, paróquias, conventos, mais ou menos abastados, forneciam trabalho abundante a pintores menores.

Por vezes, à produção já se associava um sistema de distribuição e

vendas: no ateliê, o pintor célebre "dirigia" a execução dos quadros, confiando as partes mais simples a auxiliares e se encarregando da promoção e dos compradores: era o caso de Rubens, exemplo celebérrimo entre outros.

A aparição do *marchand*, intermediário que comercializa as obras, é tardia. Ela só se afirma realmente a partir do fim do século XIX, dos anos 1880 aproximadamente. Lembremos o nome de Paul Durand-Ruel, *marchand* dos impressionistas. Com sua atuação pioneira, promoveu exposições individuais e temporárias, garantindo ao artista a compra de seus quadros, criando o monopólio sobre sua produção, abrindo sucursais em outros países, obtendo grandes financiamentos de bancos — como qualquer empresa comercial.

Ao seu lado, podemos alinhar outros nomes famosos do comércio das artes de então — Georges Petit, Wildenstein, Colnaghi, etc. — que puseram em funcionamento um sistema internacional de enorme

poder, que seria reforçado mais tarde pela especulação e pela publicidade.

Ao amador anônimo fica assim assegurado o fornecimento dos quadros que deseja. Mas o quadro tornou-se também um meio de investimento extremamente cômodo, passível de valorização considerável, idealmente resistente às inflações que o mundo de hoje conhece. E, ao amador, acrescenta-se assim um outro tipo de comprador. Investe-se em quadros antigos, empate de dinheiro seguro e

por vezes muito lucrativo: um Schnorr von Carosfeld, um Overbeck, relativamente baratos há alguns anos, vêm-se subitamente valorizados com a recente projeção da pintura romântica alemã.

Mas também se investe na pintura contemporânea: o pintor desconhecido de hoje poderá ser o mestre valorizado de amanhã. Sabe-se, clinicamente, que a morte de um pintor provoca a rarefação da oferta, e, portanto, o aumento do preço de seus quadros: compra-se hoje, barato, a obra cara de amanhã. Evidentemente, para esse tipo de colecionador, a relação com a obra intervém muito pouco: em casos extremos a transação é feita à distância, por telegrama, por telefone, e em seguida fecha-se a compra num cofre forte; negociam-se mesmo

"partes" da obra, cuja totalidade os proprietários coletivos nunca verão. Nesse sistema, o pintor reduz-se à sua assinatura, endosso de investimento seguro, garantia do bom negócio. O quadro não é mais arte: tornou-se uma convenção financeira. E a prosperidade da pintura pode ser constatada facilmente por um fato simples: os únicos artistas verdadeiramente milionários, em nossos dias, são os pintores. A fortuna deixada por um Picasso, Braque ou Matisse é imensa.

O *marchand* todo-poderoso lança o pintor internacionalmente e controla sua posição no mercado, estocando as obras, diminuindo a oferta, aguardando a alta de preços, vendendo no momento estratégico,

pressionando de mil maneiras os meios de valorização. No caso de um pintor morto, por exemplo, a valorização pode efetuar-se através do sistema de autenticação: o *marchand* compra um quadro não assinado que poderia ser, digamos, um Utrillo. Tentará obter de uma "autoridade competente" — especialistas, peritos, ou mesmo pessoas da família, próximos do pintor — o reconhecimento oficial de que a tela é realmente de Utrillo, para que seu preço aumente consideravelmente. Nesse modo de proceder, muita malandragem, muita falsificação, muita falcatrua entra em jogo: é conhecido o

recente processo judiciário do *marchand* Fernand Legros. Há também o crítico que celebra, para a galeria "amiga", este ou aquele artista; há a reportagem em revistas, especializadas ou não. Há a exposição em locais culturalmente prestigiosos, que por "contaminação" valorizam o artista. Há o grande livro de luxo, caríssimo, com reproduções em cores acompanhadas de textos sempre elogiosos mas de valor discutível. Por esses meios o pintor beneficia-se de uma notável publicidade "cultural", indireta, mas eficaz.

Por vezes, o *marchand* tem sua própria editora, seu próprio museu. Maeght, galeria parisiense, publica livros suntuosos, catálogos, cartazes de seus próprios artistas. Criou até, na Costa Azul, uma "fundação", espécie de museu maravilhoso que integra obras dos mais famosos artistas contemporâneos - Miro, Chagall, Braque, Matisse - especialmente

realizadas para a privilegiada instituição. Internacionalmente célebre, ela não tem papel comercial algum. Mas, com frequência, expõe pintores menos conhecidos, ligados sob contrato à galeria que, na vizinhança dos nomes ilustres, no local de celebração cultural, projetam-se, valorizam-se, e no mercado internacional seus preços confirmam-se, reforçam-se, aumentam.

Muitos *marchands*, apaixonados sinceros pela pintura, tiveram um papel cultural importante e digno de respeito, confiando em artistas desconhecidos e incompreendidos, ajudando-os a se imporem ao público. Mas, nessa mescla complexa de dinheiro e cultura, o princípio mesmo da "incompreensão" - isto é, das novas formas de arte em luta contra as já estabelecidas - participa do circuito econômico.

As vanguardas artísticas tiveram que lutar contra forças reacionárias da cultura para se imporem, e a grande luta primeira foi certamente a dos impressionistas. Em seguida, os conflitos, os escândalos sucederam-se, passando a fazer parte integrante do panorama das artes no século XX. Os impressionistas haviam mostrado que tinham razão, e que era imbecil a cultura à qual se opuseram. Assumindo como valor positivo a revolta e os inovadores, o público, a crítica aderem mais e mais a eles, e assistimos a um fenômeno de "recuperação" das vanguardas. O grande e

oficialíssimo Centro das Artes Georges Pompidou (Beaubourg) em Paris abriga todas as novas formas de experimentação em arte: é a consagração solene das vanguardas. A primeira das grandes exposições do Centro foi em homenagem ao terrível Marcel Duchamp: meio século depois de seus escândalos, o antiartista, antimuseu, anticultura Duchamp é reconhecido como patrono das

revoltas e vanguardas, e celebrado como emérito valor cultural.

Que tem tudo isso a ver com o mercado das artes? Muita coisa. A institucionalização das vanguardas não pode ser vista apenas como um processo assumido de renovação cultural. Pois, se não existirem pintores "malditos", movimentos "marginais" que mais tarde serão consagrados, como investir na obra de arte visando futuros lucros fabulosos? Queiram ou não, as vanguardas são cúmplices dos *marchands*.

Do mesmo modo, os pintores mudam de "fases". Nunca, na história da arte, houve tão grande número de artistas que modificassem, sucessivamente, seus modos de pintar, seus estilos. Isso também é compreensível: o colecionador tem que ser estimulado para novas compras — as fases, os movimentos novos existem para atraí-lo. Do mesmo modo que os modelos incessantemente renovados de automóveis, como bem lembra Otto Maria Carpeaux num artigo sobre Utrillo.

Tudo isso é bem triste. Mas não se pode esquecer que esse sistema,

matreiro, cobiçoso, por vezes desprezível e nos limites da desonestidade, alimenta e faz a pintura contemporânea sobreviver com grande vigor. Artistas de incontestável qualidade existiram, existem e

existirão graças a ele.

O duplo registro: arquitetura e cinema

Estas reflexões rápidas sobre a pintura assinalam o complexo problema do mercado das artes. A elas acrescentemos algumas considerações ainda mais breves, sobre o cinema e a arquitetura, tratando de sua inserção no duplo registro do gratuito e do interessado.

Já vimos, o cinema sucede à ópera e também ao teatro. E o espetáculo da idade industrial e sua vitalidade está garantida enquanto indústria do espetáculo. Na ópera, no teatro, o custo de cada representação é muito alto; no cinema, ao contrário, os grandes investimentos, muito onerosos, fazem-se no momento da *fabricação* do filme. O resultado fica contido em alguns rolos de celulóide, produto que se pode multiplicar indefinidamente. O enorme esforço da produção é portanto "cristalizado" materialmente, e renderá enquanto for projetado e houver público para vê-lo. Assim, o custo relativamente elevado da

produção é facilmente amortizado pelo pequeno preço da exibição e pela sua capacidade de atingir um público vastíssimo,

incomparavelmente superior ao que pode tocar uma produção teatral.

Em nossos dias, o cinema sofre a concorrência da televisão: se no futuro perder de todo a função econômica que lhe garante a vitalidade, tornar-se-á, como hoje a ópera, um resíduo cultural que só artificialmente poderá ser mantido. Terá por público uma elite e os filmes far-se-ão — e serão exibidos — com subvenções protecionistas. Hipótese muito remota, entretanto.

No caso da arquitetura, a vitalidade parece intervir sobretudo no *fazer*. Precisa-se de um arquiteto para a concepção de tal ou qual projeto, público ou privado, mais complexo ou mais ambicioso. Seu prestígio, o prestígio de seu escritório garantir-lhe-á as encomendas, e evidentemente interferirá nos preços. No entanto, diferente do quadro, a arquitetura não produz objetos culturais que servem de refúgio monetário: o renome do arquiteto prestigia a encomenda, mas não garante a permanência do valor comercial da obra. Um quadro, assinado por Cézanne ou Picasso, é investimento seguro; um prédio, assinado por Le Corbusier, Mies van der Rohe, Warchavchik, não garante coisa alguma, não significa nenhuma valorização. Se há degradação social do contexto urbano onde o edifício foi construído, não é a celebridade do arquiteto que o salvará: os cinemas Art Palácio e Ipiranga (aliás, hoje desfigurados), que se

no centro de São Paulo, podem ser grandes obras de Rino Levi: a burguesia paulistana preferirá as novas salas da avenida Paulista e dos *shopping centers*; o Palácio das Indústrias de Ramos de Azevedo será aviltado pela instalação de serviços da burocracia pública; os lindos palacetes dos Campos Elíseos tornar-se-ão pardieiros antes de serem destruídos, os da avenida Paulista darão lugar a uma monstruosa coleção de arranha-céus extravagantes.

Assim, se a produção arquitetural é autônoma no que diz respeito ao projeto e à construção, enquanto produto acabado necessita de constante proteção: a obra arquitetônica depende, para sobreviver, de instituições oficiais e de legislação protetora. Evidentemente, na selvageria de que é capaz o capitalismo num país subdesenvolvido como o nosso, a eficácia de tais instituições e a aplicação de tais leis são muito precárias.

A caricatura do prazer

A existência da arte, sua vitalidade e conservação ligam-se a fatores que a ultrapassam. O duplo registro do interessado e do gratuito significa que a obra é engendrada por funções sociais e

econômicas precisas, ou. que é mantida por um sistema protecionista.

102

A arte possui também outro papel, suplementar, mais difuso, menos nitidamente definível que o das funções acima evocadas: o de distinguir, de valorizar socialmente uma elite. O sociólogo Pierre Bourdieu escreveu dois livros sobre a arte e seu público: *O Amor pela Arte* (1966) e *A Distinção* (1979), textos notáveis cujas análises, minuciosas, complexas e extensas, não poderiam, mesmo condensadas, ser transcritas neste livrinho. Lembremos apenas que nossa cultura atribui à arte um papel "superior", elitizante. Tocar piano era, não faz muito tempo, parte integrante da educação das moças de "boa família", como ainda hoje é enviá-las ao balé: o álibi do aprimoramento artístico esconde a afirmação de classe. E embora, num país arrivista como o nosso, cultura sem dinheiro não queira dizer muita coisa, pagar caro entradas para espetáculos de dança ou de ópera nos grandes teatros, freqüentar *vernissages* de luxo ou exibir em casa objetos "antigos", "coloniais" ou equivalentes, faz parte dos sinais exteriores de endinheiramento, mal disfarçados sob a máscara do refinamento cultural.

Podemos dizer também que a arte, em certos casos, torna-se a insígnia de uma "superioridade" que um grupo determinado confere a

si mesmo. Interessar se pela arte significa ser mais "culto", ter espírito "mais elevado", ser diferente, melhor que o comum dos mortais.

103

Não se trata, aqui, de tentar descrever as múltiplas facetas do pedantismo apoiado na arte; notemos apenas duas categorias assinaladas por Bourdieu: os "doutos" e os "mundanos"; os que afirmam sobre ela um saber, vazado aliás numa linguagem complicada, espécie de dialeto específico que pode ir da pretensa exatidão técnica de esquemas formais até um lirismo exaltado e "metafísico"; e os que a utilizam como atributo de um comportamento sofisticado.

A razão

“Diferentemente do filósofo,
o artista não nos dá suas razões:
ele se contenta em admirar e revelar.”
(Émile Male)

Vimos que a existência da arte, sua vitalidade e conservação ligam-se a fatores que a ultrapassam. Descobrimos agora que ela desempenha um novo papel, exterior e superficial. Mas seria

empobrecedor e irrisório reduzir a arte, suas causas e fins a esses fatores. Eles dissimulam ou caricaturam seu sentido mais profundo: o de instrumento de prazer cultural de riqueza inesgotável.

A idéia de prazer não deve acarretar o ponto de vista desdenhoso de algo dispensável. Se a arte não é imediatamente vital, ela representa

104

em nossa cultura um espaço único onde as emoções e intuições do homem contemporâneo podem desenvolver-se de modo privilegiado e específico. Isso não significa que, em nossa relação com a arte, a razão deixe de intervir. Está presente na fabricação do objeto artístico, pois para tanto precisamos de uma organização material e de um aprendizado técnico impossível sem ela. Dependemos também de um encadeamento lógico para ordenarmos nossas idéias quando queremos exprimir o resultado do nosso contacto com a obra de arte.

A razão está assim intrinsecamente presente no objeto artístico, mas a obra enfeixa elementos que escapam ao domínio do racional e sua comunicação conosco se faz por outros canais: da emoção, do espanto, da intuição, das associações, das evocações, das seduções. Posso descrever uma obra, desenvolver uma análise, assinalar este ou

aquele problema, propor relações e comparações. Entretanto, tudo isso significa apenas indicar alguns modos de aproximação do objeto artístico, nunca esgotá-lo. O artista nos dá a perceber sua obra por modos que posso talvez nomear, mas que escapam ao discurso, pois jamais deixarão de pertencer ao campo do não racional.

Há exemplos de artistas que se apoiam na ciência para a realização de seus projetos. Seurat, no fim do século passado, concebe seu método

105

pictural a partir de leis óticas enunciadas por físicos como Chevreul: o quadro devia funcionar como uma pequena "máquina ótica", graças às divisões de tons e à sua justaposição bem calculada. Ora, já se demonstrou largamente como essa fundamentação científica era inconsistente e aleatória em sua arte: na realidade, o objetivo de Seurat era levar a pintura a um certo grau de impersonalidade e rigor, e é isso o importante, para isso a ciência serve-lhe de apoio; como uma estrutura rigorosa sobre a qual floresce a não racionalidade.

Mas esse tipo de projeto pode ser mais estrito: claro e definido, condutor e racional, ele dirigirá de perto a realização das obras. Alberti, no século XV, propunha a construção de seus edifícios a partir de rigorosas proporções matemáticas. Depois de terminada a

obra, no entanto, ela amplia de tal forma o campo de seus múltiplos sentidos que ultrapassa de longe o esqueleto matemático, chegando a um horizonte que este nunca poderá atingir, onde as comunicações são possíveis unicamente pelos meios da não-razão.

Não raro na história, a arte foi determinada diretamente a partir de programas traçados por poderosos fatores exteriores. Serviu de propaganda, celebrou mortos e vivos, satisfez normas, exigências e vaidades. Esteve a serviço do poder. Foi — para empregarmos uma palavra tenebrosa — instrumento ideológico. Encontramos o exemplo de uma arte dócil, curvada ao destino que se exige dela, no século XVII,

quando exalta a igreja e a monarquia absoluta. Para citarmos dois dos maiores artistas dessa época: Bernini em Roma e Le Brun em Versalhes são submissos comparsas do poder. A embriaguez mística de Santa Teresa, a beleza sensual e perturbadora dos anjos do castelo Sant'Angelo, o fausto alegórico da galeria dos espelhos no palácio de Versalhes são inseparáveis da ideologia que os engendrou. Mas não se reduzem aos fins que se propuseram, pois são passíveis de leituras diferentes, novas, outras, ambíguas. Porque sua riqueza intrínseca faz explodir os limites de sua "mensagem".

Não se acomodando às normas, a arte sempre se desvia por caminhos incontroláveis, mesmo quando aparentemente obedece. E se, em certas circunstâncias, podemos acreditar que um "engajamento" da produção artística seja útil ou louvável, não devemos esquecer que há um poder "subversivo" mais profundo em sua insubordinação irreprimível.

A não-razão

"Já me aconteceu, tentando ler numa língua que eu não conhecia muito bem, não captar o sentido de uma passagem em prosa, até que procurei compreendê-la segundo as regras ensinadas na escola: isto é, foi preciso que eu me assegurasse

do sentido de cada palavra, que utilizasse a gramática e a sintaxe, para poder pensar em seguida a passagem em inglês. Notei muitas vezes, entretanto, que um trecho de poesia, de tradução impossível para mim porque continha muitas palavras insólitas e frases que eu não conseguia analisar, me comunicava algo de imediato e vivo, único e diferente em tudo do inglês - algo que eu era incapaz de formular e

que no entanto sentia compreender. E, aprendendo melhor tal língua, descobria que essa impressão não tinha sido ilusória, nem algo que eu apenas imaginava estar no poema, mas que realmente estava nele. Assim, na poesia, podemos de vez em quando penetrar num outro país, por assim dizer, sem passaporte ou passagem." Este texto de Eliot, extraído de um magnífico ensaio - "A Função Social da Poesia" -, mostra a obra poética como um veículo intuitivo paralelo às regras da gramática e da sintaxe, externo ao conhecimento metódico e escolar de um idioma, mas capaz de penetrar, vanguardeiro, num espírito poético que é próprio dessa língua desconhecida. Discorrendo sobre a poesia, Eliot invoca uma característica profunda da arte, a de evoluir num meio diferente do racional: "algo que eu não podia formular e que no entanto sentia compreender".

A ciência necessita da ordem, da clarificação, da transparência. Mas, como diz Goya, o sono da razão produz monstros, e a vida interior do

homem é um universo onde se acumulam o estranho, o inesperado, o insuspeitado, o confuso, o inextricável: universo imenso da vida inconsciente. Às vezes, num primeiro momento, a arte pode nos parecer obediente e mensageira, mas logo percebemos que ela é

sobretudo portadora de sinais, de marcas deixadas pelo não-racional coletivo, social, histórico. Por isso, não apenas ela faz explodir toda intenção redutora, normalizadora ou explicativa, como também se dá como específica forma de conhecimento, forma e conhecimentos bem diversos dos processos racionais.

A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de "aprendizagem". Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contacto com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia.

Entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte existe uma grande afinidade. A ciência tenta localizar e sistematizar as constantes que regem o mundo através de uma espécie de transparência teórica. Ela necessita dessa redução porque parte do simples, do

elementar. Por exemplo - a lei da gravidade explica-nos a razão pela qual os corpos caem: a laranja que tomba da árvore, o rochedo que rola da montanha, o homem que se atira do vigésimo andar são

regidos pela mesma lei. E as razões do fruto maduro, da erosão, do suicídio devem ser buscadas em outras leis, em outros setores da ciência. Entretanto, escapam ao conjunto das leis e das explicações causais as nossas relações afetivas, intuitivas, com esses acontecimentos.

A arte não isola, um a um, os elementos da causalidade, ela não *explica*, mas tem o poder de nos "fazer sentir". Isso, evidentemente, não quer dizer que a arte substitui a causalidade científica, nem que ela se encontra em oposição à ciência. Nem explica, de outro modo, nem anula a explicação científica da queda.

"O comentário (de Poe) projeta o espírito em todas as direções, evoca um enorme passado, concentra uma massa polivalente de sonhos e temores. O poeta sabe muito bem que se pode imaginar diretamente o movimento; sua imaginação dinâmica confia na imaginação dinâmica do leitor, que deve compreender a vertigem 'com os olhos fechados'. (...) O contista não colocou o leitor diante de uma situação espantosa, colocou-o numa *situação de espanto*, moveu a imaginação dinâmica fundamental. O escritor induziu diretamente na alma do leitor o pesadelo da queda." Gaston Bachelard, em "A Queda Imaginária", capítulo

de seu livro *O Ar e os Sonhos*, assinala a fantástica riqueza que Edgar Allan Poe transmite ao leitor a partir do tema da queda. O "projetar o espírito em todas as direções", o "evocar um enorme passado", o "colocá-lo numa situação de espanto", etc., indica o quanto essa "transmissão" passa pelo indizível. Poe desperta sentimentos em nós, faz-nos apreender por intuição, enriquece nossa percepção da queda, agora tão diferente da limpidez própria da lei científica.

A arte constrói, com elementos extraídos do mundo sensível, um outro mundo, fecundo em ambigüidades. Na obra há uma organização astuciosa de um conjunto complexo de relações, um mundo único feito a partir do nosso ("um quadro deve ser produzido como um mundo", dizia Baudelaire), capaz de atingir e enriquecer nossa sensibilidade. Ela nos ensina muito sobre nosso próprio universo, de um modo específico, que não passa pelo discurso pedagógico, mas por um contacto contínuo, por uma freqüentação que refina nosso espírito.

Conhece-se a onda de suicídios que a leitura de Werther provocou, em 1774: a experiência romântica foi freqüentemente de vida ou morte. É importante lembrar, portanto, que a viagem ao mundo da arte não "melhora" nossa relação com nosso mundo. Mas o fato é que, se não melhora, ela transforma essa relação, tornando-a mais complexa, mais rica. A leitura de Werther significou um conhecimento sentimental novo,

e mesmo, um aprendizado do suicídio.

A arte propõe uma viagem de rumo imprevisto — da qual não sabemos as conseqüências. Porém, empreendendo-a, o que conta não é a chegada, é a evasão. Buscamos a arte pelo prazer que ela nos causa. Uma sinfonia, um quadro, um romance são refúgios, pois instauram um universo para o qual nos podemos bandear, fugindo das asperezas de nossa vida "real", procurando as delícias das emoções "não reais". No fundo, são os mesmos motivos que nos fazem assistir a um jogo de futebol. A diferença é o corolário que enunciámos acima: as emoções artísticas são ricas e fecundas, o prazer e a evasão só são "alienações" num primeiro momento: transformando nossa sensibilidade, elas transformam também nossa relação com o mundo.

Conhecimento e evasão: os dois termos associam-se na idéia de viagem. A compreensão de uma lei científica faz-se pelo meu raciocínio, claramente: a lei é enunciada de modo suficiente e necessário, sem mais, sem menos e sem ambigüidades. Mas se dizemos "eu te amo", que queremos dizer exatamente? Expressimos uma relação de desejo, de espera, mas vaga, imprecisa, cuja determinação em nós mesmos somos incapazes de definir, cujas intenções nos escapam em muito (respondemos? suplicamos? esperamos?); cujas propriedades são misteriosas (implicamos nela uma exclusividade? uma permanência?

comprometemo-nos?). Foge-nos também seu alcance. O próprio contexto, a história pessoal pressuposta pela expressão só nos é conhecida parcialmente.

Quando no teatro, no cinema, na ópera, ouvimos "eu te amo", as mesmas ambigüidades estão presentes, e nós as vivemos, intuímos, ao nos emocionarmos com as emoções dos protagonistas. Porém nos emocionamos "por procuração". Sofremos com as desventuras dos personagens, exultamos com sua felicidade. Não comprometemos nossos sentimentos ou vidas: penetramos numa espécie de análogo da relação amorosa. E, é bem verdade, se o fazemos é de alma limpa: vivemos com as nossas paixões as paixões de outrem, sem os compromissos e as exigências do "real".

A leitura de Proust faz-me sair deste escritório, esquecer os problemas do quotidiano e mergulhar num mundo que não é o meu. Mas, se me angustio seguindo Swann em busca de Odette pela avenida dos Campos Elíseos, se a aparição dela em meio à noite me subjuga, se o aprendizado da renúncia do narrador face à indiferença de Gilberte toca-me e entristece, ao mesmo tempo que me emociono, aprendo configurações do amor que não as minhas, descubro recônditos alvéolos de sentimentos humanos que não conhecia. E me

descubro a mim diferente do que sou no quotidiano, pois estou diante de uma sociedade com seus costumes e práticas, com seus sentimentos modulados de

113

modo diferente dos que eu até então soubera.

É claro que as emoções artísticas não se resumem numa réplica das emoções amorosas: elas são de toda sorte. Uma fuga de Bach, por exemplo, não faz referência a nenhuma imagem do "real". Ela é pura organização de um material sensível — o som. E a construção sonora, que é única e nova, ensina-nos uma inter-relação específica, causa de prazer e sentimentos "abstratos".



A FREQUÊNCIAÇÃO

A "sensibilidade inata"

A fruição da arte não é imediata, espontânea, um dom, uma graça. Pressupõe um esforço diante da cultura. Para que possamos emocionar-nos, palpitar com o espetáculo de uma partida de futebol, é

necessário conhecermos as regras desse jogo, do contrário tudo nos passará despercebido, e seremos forçosamente indiferentes.

O conhecimento das regras do futebol é relativamente simples. Basta alguma assiduidade às partidas para se perceberem as qualidades, os defeitos das equipes e diferentes jogadores. A arte, no entanto, exige um conjunto de relações e de referências muito mais complicadas. Pois as regras do jogo artístico evoluem com o tempo, envelhecem, transformam-se nas mãos de cada artista. Tudo na arte – e nunca

115

estaremos insistindo bastante sobre esse ponto – é mutável e complexo, ambíguo e polissêmico. Com a arte não se pode aprender "regras" de apreciação. E a percepção artística não se dá espontaneamente.

Com frequência, a complexidade do objeto artístico faz com que ele não seja imediatamente acessível. É claro que nos poderão objetar: "todos" gostam de Renoir ou de Van Gogh; "todos" são sensíveis a Chopin. Na realidade, a sedução "imediate", a adesão espontânea que Renoir ou Chopin provocam, já foi mediatizada por um gosto geral que, num dado momento, nossa cultura engendrou. Não será necessário tornar a discutir a variação dessas preferências no tempo. Lembremos apenas que elas também podem variar segundo o meio

sócio-cultural: Renoir é hoje preferido por um grande número de pessoas, Chopin também, mas uma elite mais sofisticada poderá, justamente em reação a essa popularidade, desprezá-los, numa atitude de pedantismo.

O fato de uma grande obra ter sido consumida por um largo público significa apenas que ela possuía elementos capazes de seduzir um grande número de pessoas num momento determinado. *O Falcão Maltês*, de John Huston, é um filme notável na história do cinema e bateu recordes de bilheteria. Quarenta anos depois de seu lançamento transformou-se em peça de museu, programa de cine-clubes e de cinemas de arte: as convenções que atraíram multidões em 1941, hoje

deixaram de operar. A qualidade intrínseca do filme, no entanto, é a mesma.

Já vimos como entre nós e a obra intervém um "ruído" perturbador e ainda como o tempo é o grande gerador de ruídos, não só pelo envelhecimento material dos objetos artísticos, como sobretudo pelas modificações provocadas pelas convenções efêmeras. Estas, que parecem transparentes no momento em que a obra foi engendrada, continuam presentes e interferindo quando se tornou anacrônico o

consenso ao qual elas diziam respeito. É preciso então um esforço para compreender essas convenções que não são mais as nossas.

Dessa forma, na nossa relação com a arte nada é espontâneo. Quando julgamos um objeto artístico dizendo "gosto" ou "não gosto", mesmo que acreditemos manifestar uma opinião "livre", estamos na realidade sendo determinados por todos os instrumentos que possuímos para manter relações com a cultura que nos rodeia. "Gostar" ou "não gostar" não significa possuir uma "sensibilidade inata" ou ser capaz de uma "fruição espontânea" - significa uma reação do complexo de elementos culturais que estão dentro de nós diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte.

"Nas obras-primas dos mestres, tudo nos instrui (...) Acontece, porém, que essas obras-primas que nos enriquecem são por sua vez enriquecidas por nós. Cada geração descobre nelas um sentido antes

desapercebido", dizia o velho mestre Emile Mâle. A intrincada relação entre arte e cultura — cultura que a engendra e que dialoga incessantemente com ela — determina a crítica das noções de "sensibilidade inata", "fruição espontânea". Os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais: eles nutrem a cultura, mas também são nutridos por ela e só adquirem razão de ser

nessa relação dialética, só podem ser apreendidos a partir dela.

Lembremos também que a obra é constituída, em última análise, por elementos culturais mais profundamente necessários que os próprios elementos materiais. Não há dúvida que o trabalho sobre a matéria, a habilidade artesanal, o domínio sobre o fazer são elementos constitutivos essenciais da arte, mas eles repousam sobre um pressuposto anterior: o da transformação da matéria numa expressão cultural específica (matéria toma aqui um sentido largo: a pedra para o escultor e a palavra para o poeta estão no mesmo nível). Num caso extremo como o do mictório de Duchamp, essa manipulação parece evidente: arte não é o mictório, é o gesto que o coloca num museu.

Não há escapatória: ver um quadro, ler um livro, é utilizar instrumentos culturais para apreendê-los. Se o quadro representa um homem na cruz, sabemos que se trata da crucifixão do Cristo; se reproduz uma montanha e um rio, reconhecemos o que nossa cultura

denomina "paisagem"; se o livro começa por: "Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu", nós compreendemos a frase porque está escrita numa linguagem familiar e dominamos os elementos culturais aos quais faz referência.

O que é grave nas idéias de "espontâneo", de "sensibilidade inata", é que elas impedem uma relação mais elaborada com a obra de arte, o esforço necessário para um contacto mais rico com ela. A frase que citamos acima, aparentemente simples, é assim tão clara? Todos os leitores brasileiros — ou mesmo estrangeiros, caso o livro seja traduzido — saberão o que é o Engenho Novo? Trem da Central, que hoje associamos a um meio de transporte proletário, insuficiente e mal conservado, terá a mesma significação na frase? Além disso, quantos de nós compreendemos sem confusão o que é o "conhecer de chapéu", isto é, a relação cerimoniosa, mas cordial, entre duas pessoas, traduzida pelo gesto cortês de saudação que consiste em soerguer ligeiramente o chapéu, hoje, que homens não usam chapéu?

Estas dificuldades simples, e outras mais profundas, estão sempre presentes no nosso contacto com a obra. Para conseguirmos dialogar com ela, é preciso enriquecer esse contacto. E se não há dúvidas de que temos preferências e afinidades com um ou outro objeto artístico,

o importante é que nossa relação com ele seja sempre rica.

O discurso e a freqüentação

Nessa relação intervém o discurso "autorizado". Já vimos suas misérias, contradições, e seria possível insistir ainda sobre suas pretensões freqüentes a uma "objetividade" interpretativa, a uma "verdade". Mas, múltiplo em seus sentidos, o objeto artístico mantém uma relação tão complexa com a cultura que se mostra inesgotável e inapreensível. Quer queiram, quer não, os textos são sempre "incidentais": iluminam certos aspectos, chamam atenção para outros, constroem relações ligando as obras entre si, ou à história, à sociologia, à psicologia, à filosofia; mas tais análises são sempre parciais, porque a obra acaba sempre escapando ao desvendamento total. Os textos nunca são transparências através das quais pode-se "ver" melhor a obra, cuja riqueza zomba dos científicismos: qualquer método de análise pode ser eficiente, trazer informações úteis, mas não esgota, nem traduz a "verdade" da obra. O discurso sobre a arte exprime unicamente a relação da cultura do autor com o objeto cultural que é a obra de arte. Não esgota o objeto artístico - pode eventualmente enriquecê-lo.

120

O texto só adquire sua verdadeira dimensão se o colocamos no interior de um movimento em que a abordagem da obra repousa sobre a idéia de freqüentação.

O contacto freqüente com a obra, a proximidade do objeto

artístico, essa "predisposição amorosa" de que fala Platão referindo-se ao conhecimento - mas que poderíamos aqui transferir para a arte - são os únicos meios de que dispomos para transitar pelos caminhos de não-razão, evocados no capítulo precedente. Os diferentes modos "autorizados" do discurso sobre a arte são, nesse sentido, utilíssimos, à condição de nos lembrarmos sempre de que representam apenas *um* dos meios possíveis dessa freqüentação. É importante não confiar nos textos como desvendadores ou chaves do objeto artístico. Eles são instrumentos complementares, auxiliares da freqüentação, mas não são "tradutores" ou explicadores absolutos da obra - mesmo quando, autoritariamente, pretendem sê-lo. É importante saber servir-se dos textos com cautela.

Freqüentar uma obra é, antes de tudo, um ato de interesse. Ouvir uma sinfonia é escutá-la e reescutá-la; olhar um quadro é examiná-lo, observá-lo, detalhá-lo. Conheço poucos exercícios tão fecundos quanto descrever simplesmente uma pintura - mais ou menos como os de minha geração faziam na escola primária, no que então se designava por "descrição à vista de uma gravura".

Nosso universo visual é, por assim dizer, sintetizador: o impacto dos cartazes publicitários, o sentido único e indiscutível dos sinais de trânsito, a solicitação frenética das imagens da televisão exigem uma leitura rápida: somos treinados para apreender, de um só golpe, o sentido de cada mensagem enviada. Perdemos o hábito do olhar que analisa, perscruta, observa. Enumerar o que vemos numa pintura é menos simples do que parece. Em todo caso, esse treino modesto permite descobrir muitas coisas importantes que não surgiam à primeira vista.

É claro que, posteriormente, devemos ultrapassar esse contacto elementar e primeiro. Podemos ler textos sobre o quadro, ou recorrer a outros textos que não sejam de história ou crítica de arte. Para compreender, por exemplo, um quadro como *A Liberdade sobre as Barricadas* de Delacroix (figura 8), o conhecimento da revolução de 1830 na França é muito necessário, do mesmo modo que é necessário algum conhecimento da história do Brasil para penetrar no sentido da *Primeira Missa* ou do *Tiradentes*, temas tão caros à nossa pintura, de Vitor Meireles a Pedro Américo (figura 9) e Portinari. Podemos ainda comparar entre si quadros do mesmo autor; ou quadros do mesmo gênero; ou quadros de pintores que tenham afinidades com aquele que nos interessa. Podemos situar o pintor em sua cultura e seu tempo. Enfim: podemos enveredar por mil sendas diferentes: o essencial é nos mantermos, sempre, próximos à obra.



Fig. 8 – Eugène Delacroix – A Liberdade sobre as Barricadas. 1830. Museu do Louvre, Paris



Fig. 9 – Pedro Américo – Tiradentes. 1893.
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora (MG)

Tudo isso implica numa operação delicada que exige esforço e humildade: é como se estivéssemos diante de um enigma a ser decifrado. O que não quer dizer que todas as obras apresentadas pelo discurso autorizado sejam admiráveis e profundas. Muitas vezes, o enigma revela-se pobre, indigente, sem interesse. Mas para que a nossa crítica não corra o mesmo risco — isto é, não seja pobre, sumária ou exterior - é fundamental o exame, a reflexão, os argumentos, enfim, o *nosso* discorrer sobre a obra. Se não "gostamos" de um objeto artístico qualquer, se ele nos parece uma impostura, nossas justificações e argumentos impõem-se. E se a escolha "espontânea" é pouco fecunda e os critérios *a priori* que aplica-os, estéreis e esquematizados, o discurso alheio, "autorizado", também pode nos colocar em trilhos errados.

Esta atitude "empírica" diante do objeto artístico permite, aliás, um controle dos textos – ela nos fornece os fundamentos de uma discussão sobre eles, de seu questionamento. E, fornecendo-nos o fundamento da desconfiança do discurso, tende a lhes neutralizar a autoridade, incitando-nos a não aceitá-los como veículo da palavra "competente". Em suma, pela freqüentação evitamos delegar a outrem a nossa relação com a obra.

Dissemos no início que a arte escapa às definições. Seu domínio, movente e fugidio, estende-se além da razão, além das determinações

racionais e lógicas. E, por isso mesmo, a questão — o que é a , arte? — foi substituída por outra — como nos aproximarmos dela?

Lembremos ainda que é na freqüentação da obra que a intersubjetividade pode se dar. É através dela que podemos "encontrar" com o autor, sua época, e também com nossos semelhantes. É pelas veredas não racionais da arte, que a freqüentação permite descobrir e percorrer, que nos "sintonizamos" com o outro, numa relação particular que a vida quotidiana desconhece. Terreno da intersubjetividade, a arte nos une, servindo de lugar de encontro, de comunhão intuitiva; ela não nos coloca de acordo: ela nos irmana.

O acesso à arte

Falar é fácil. A freqüentação da arte depende, no entanto, de circunstâncias materiais, de meios concretos: ela não é dada a todos. Você que me lê não é, certamente, operário nem lavrador, e provavelmente vive na proximidade de um grande centro. Aliás, o dado elementar de que você é alfabetizado já o coloca numa situação

privilegiada. Basta isso para assinalar as dificuldades do acesso à cultura num país subdesenvolvido como o nosso.

Mais ainda: o fato de ter adquirido este livrinho *O que é arte*, faz de

126

você um caso especial. Seu interesse pela arte é ao mesmo tempo algo raro e casual: ele não veio certamente da escola (a menos que você tenha tido um professor excepcional); não foi estimulado por nenhuma política cultural efetiva, coerente, ou pelos meios audiovisuais. Num sistema de ensino voltado para a formação a mais pragmática e tecnológica, sob o desinteresse e a incompetência dos "responsáveis", e bombardeado por emissoras de rádio e tv regidas pelo princípio absoluto do lucro, você se encontra numa situação de grande miséria cultural.

As poucas manifestações artísticas de algum interesse neste país são pouco freqüentes, em geral muito caras e sempre se localizam nas grandes capitais. Quantos podemos ir ao teatro, à ópera, ao concerto, mesmo ao cinema? As aparições dos Baryshnikovs, dos Bújarts, as representações suntuosas de óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os pingados espetáculos de prestígio a preços astronômicos não são certamente capazes de preencher as enormes lacunas culturais

que vivemos. E como, evidentemente, a solução não está nas lamentáveis operações demagógicas que aparecem de quando em quando, quem se interessa pelas artes no Brasil continua sendo um fruto bizarro e teimoso.

Assim, somos obrigados a um grande esforço, mergulhados que estamos num meio indiferente, ou mesmo hostil. Apesar da ínfima parte

127

consagrada à cultura, a tv, o rádio, o disco, a reprodução em cores, são, para muitos dentre nós, o único veículo que permite chegar à arte e nos familiarizarmos com as obras. Existem no mercado alguns álbuns de reprodução relativamente acessíveis, e algumas emissoras de rádio ou de tv propiciam a muitos brasileiros um contacto com a arte que de outro modo seria impossível.

Esses meios, no entanto, são bem poucos. Além de circunstancialmente insuficientes, eles o são também de um modo intrínseco: não substituem a relação direta com a obra. Por exemplo, uma reprodução, por melhor que seja, só nos dá uma ideia aproximativa do quadro, da estátua, do edifício. As cores nunca são as mesmas, a matéria, o relevo, o espaço estão ausentes. Não se trata de uma exigência de "autenticidade" em relação ao original, nem da

incapacidade das técnicas de reprodução transcreverem alguma nebulosa aura que envolveria os objetos artísticos. Trata-se de elementos muito concretos: mesmo nas melhores reproduções, é impossível obter-se a superfície rugosa de uma tela de Van Gogh; o catálogo, impresso com o cuidado mais perfeito, será obrigado a reduzir e igualar o tamanho das obras; em termos de cores, de matérias, as melhores fotografias são sempre insuficientes. E isso sem mencionar o caso muito mais delicado da escultura e da arquitetura. Do mesmo modo, a sinfonia ouvida no rádio ou na vitrola, por mais aperfeiçoados que sejam os aparelhos, não substitui a

128

sala de concertos. Nem a peça de teatro ou o filme transmitidos pela televisão substituem a representação no palco ou a projeção no cinema.

Úteis, indispensáveis na formação de uma cultura visual e sonora, as técnicas de reprodução não são suficientes. Não é apenas necessário termos acesso às artes pelos álbuns, pelo rádio, pelos discos, pela televisão, é necessário também ir a museus, a concertos, a teatros, a cinemas, a exposições. É necessário visitar monumentos. É necessário poder ler.

Assim, num país como o nosso, temos que acrescentar ao esforço

que a obra, pela sua complexidade, exige de nós, o esforço de alcançar concreta, materialmente, a produção artística. Somos condenados a redobrar nosso empenho, nosso interesse, nossa busca.

E esse esforço coloca de per si o problema, não mais individual, mas social, do direito à freqüentação. Assim, as pessoas que, em nossa sociedade, têm consciência do papel fundamental desempenhado pela arte no seio da cultura, são forçosamente obrigadas a colocar o problema do acesso à obra. É necessário exigir os *meios* da freqüentação.

129



CONCLUSÃO

Em nosso livrinho, preferimos ater-nos a uma reflexão sobre o objeto produzido, acabado. Todas as vezes que usamos a palavra arte, podíamos tê-la substituído sem dificuldades pela expressão "obra de arte" ou "objeto artístico", isto é, nunca a tomamos no sentido teórico e abstrato. Arte com A maiúsculo. Daí nossa incapacidade para defini-la numa fórmula clara e lógica. Isto significa renunciar a uma especulação filosófica sobre o problema, à segurança dos esquemas próprios ao pensamento teórico. Justificamo-nos não por considerar este último tipo de abordagem supérfluo ou menos interessante, mas pelo fato de que tratar do objeto artístico não é a mesma coisa que discorrer sobre a Arte. Se quiséssemos escolher este último enfoque, nossa dissertação dever-se-ia chamar, mais adequadamente, "O que é a estética".

Assim, entre muitas outras coisas, não tocamos num conceito-chave das estéticas, que é a noção de belo, através da qual, muitas vezes, a arte foi definida. Também deixamos de lado as sedutoras classificações das "belas-artes", e tantos outros esquemas. Preferimos simplesmente constatar a complexidade do objeto artístico — e respeitá-la.

Negligenciamos também um outro aspecto, que poderia ser tratado de modo muito concreto: o do "produtor" dos objetos artísticos, sua evolução em nossa cultura, suas relações com a sociedade. Mas isso significaria escrever outras tantas páginas, vale dizer, outro livro, um "O que é o artista".

Abandonamos uma perspectiva histórica, tanto no que concerne à noção de arte (o que significaria fazer uma história da estética), quanto à própria evolução dos objetos artísticos (o que significaria fazer uma história da arte). Também não nos preocupamos com uma história do gosto, ou com uma história da crítica.

Nossa abordagem visou sempre à relação espectador-obra. Apesar das lacunas e defeitos inevitáveis num texto sucinto e geral como este, se conseguimos alertar o leitor para alguns problemas, se ele descobriu uma ou outra coisa nova, se alguma interrogação sobre o objeto artístico surgiu em seu espírito, então acreditamos que nosso tempo não foi perdido, nem o dele.



