

DA ESTRANHEZA ESTÉTICA

ON AESTHETIC STRANGENESS

FLÁVIO R. KOTHE

Resumo: O conceito de “ostranenie”, proposto pelo formalismo russo, inverte o conceito de mímese. É preciso distinguir entre processo mimético e figura retórica da mímese. A ironia permite ao sujeito espaço para um distanciamento crítico da realidade e o exercício da liberdade. A grande obra acontece quando o autor consegue encaixar as peças do quebra-cabeças que está sendo formulado ao produzir a obra, quando há a sugestão concreta de algo que acabou encontrando o modo mais exato de se apresentar: perdura porque aquele é o modo mais certo de sugerir algo que não podia ser dito de outro modo.

Palavras-chave: ostranenie, mímese, ironia, liberdade criativa, grande obra de arte.

SUMMARY: *The concept of “ostranenie”, proposed by Russian formalism, reverses the concept of mimesis. It is necessary to distinguish between mimetic process and rhetorical figure of mimesis. Irony allows the subject space for a critical distancing from reality and the exercise of freedom. The great work happens, when the author manages to fit the pieces of the puzzle that is being formulated when producing the work, when there is the concrete suggestion of something that ended up finding the most accurate way to present itself: it endures because that is the surest way to suggest something that could not be said otherwise.*

Keywords: *ostranenie, mimesis, irony, creative freedom, great work of art.*

1 OSTRANENIE

O conceito de “ostranenie”, como proposto pelo formalismo russo, inverte o conceito de mímese. É preciso distinguir entre o processo mimético e a figura retórica da mímese. Românticos alemães

havam se utilizado da ironia como a figura retórica que permitia ao sujeito espaço para um distanciamento crítico da realidade, até mesmo pela inversão dos procedimentos usuais. Em “O gato de botas”, Tieck inverte a sucessão natural da herança aristocrática e inventa uma história em que o filho mais novo – que apenas herda o gato – acaba conseguindo casar com uma princesa e assumir um reino.

O sujeito consegue, pela ironia, uma distância que lhe permite uma crítica à estrutura vigente de poder. Assim, a noção kantiana de que criar arte deveria ser o exercício da liberdade encontrou na ironia um jeito de dar espaço ao artista, para que ele não fosse dominado pelas coações ao poder. O filho mais novo, que ficou com o gato, teve por sonho casar-se com uma princesa, o que não rompia com o princípio do governo aristocrático. Isso tornava essa fábula palatável para a monarquia. Não se tinha aí a ruptura que foi o Código Napoleônico, que tornou todos os filhos herdeiros iguais da “legítima”.

Chklóvski enfatizou, com o conceito de “ostranenie” (estranhamento) como chave da estética, o distanciamento entre a obra de arte e a realidade, e, nesse sentido, ele não só radicalizou a proposição do romantismo alemão em torno da ironia, figura em que o sentido de um termo ou de uma cena é o contrário do seu significado literal. Virou pelo avesso a tradição mimética. Kant e Moritz haviam dado um passo ao postularem, na segunda metade do século XVIII, que a “mímese” deveria não ser mera cópia da natureza, mas uma adequação aos procedimentos dela, ao gerar filhos que sempre são algo diferentes dos pais. Se, entre os primeiros românticos, a ironia serviu como estratégia para se afastar da redução da arte à “mímese”, o que se teve com o estranhamento foi a ruptura total com o mimético.

O grupo da Opoiáz começou se dedicando ao estudo da linguagem poética (1915), depois ampliou isso para a relação entre obras de séries próximas (Tinianov, 1921), a oratória (revista LEF sobre Lênin em 1924), a estrutura da prosa (Chklóvski, 1925), o estilo (grupo de Bakhtine, em torno de 1928), o cinema (Eisenstein, comparando metáfora e montagem, por volta de 1935), a perspectiva inversa na pintura (Pável Floriênski). Propp estudou o folclore mostrando estruturas reiteradas em diferentes contos, Bakhtine e seu círculo estudaram a paródia (em que há um estranhamento do texto em relação a um modelo), o romance dialógico (em que há estranhamento de uma fala em relação a outras), a carnavalização (em que a sociedade estranha a si mesma), a estilização (em que a obra procura ir além de seu modelo).

Durante séculos a mímese foi postulada como reprodução por imitação. Isso serviu para utilizar a arte como instrumento de propaganda do poder, pois quem detinha o poder exigia que ele fosse representado de modo idealizado, de maneira que os receptores vissem nele a corporificação do ideal coletivo. Na exegese dos textos sagrados, o leitor tinha de aceitar que as coisas haviam se passado exatamente como eram narradas, por mais mentirosas que fossem essas narrativas. A mímese pode ser da obra em relação ao real, à interioridade, a si mesma, ao comentário crítico dela sobre si mesma.

A percepção da similitude de procedimentos em gêneros diversos como poesia e oratória, poesia e cinema (metáfora e montagem), levou a descobertas intersemióticas extraordinárias¹. As escolas de Praga, Tartu e Constança se destacaram nestes estudos, que levaram a uma semiótica da cultura. A paronomásia é uma mímese interna da obra em relação a si mesma, mas a ênfase em aspectos idênticos faz transluzir ainda mais as diferenças. Com a repressão em curso na década de 1930, os formalistas tenderam a passar do ensaio para a criação literária: a melhor resposta a uma obra seria outra obra.

No início da década de 1920, houve um intenso debate entre formalistas e marxistas, a ponto de Trotsky, que então chefiava o exército vermelho, ter escrito um livro sobre o formalismo. Há resenhas dos debates então havidos, que nunca chegaram à língua portuguesa. Depois de 1928, com o estalinismo, encerrou-se o debate aberto. A proposta de Maiakóvski, de novos conteúdos exigirem novas formas, foi vencida pela imposição de que, para doutrinar a população, era preciso ter uma linguagem simples, se não simplória. Conteúdos mais complexos e experimentalismos formais foram banidos. Em nome da revolução se pregou o atraso, voltou-se contra tudo o que era melhor. Brecht conseguiu formular de modo simples observações muito agudas, mas sua obra sofreu com o didatismo.

O estranhamento foi e continua sendo uma concepção fecunda ao pensar e produzir arte. Ela desenvolve e radicaliza a “ironia”, para além dos românticos alemães. Kierkegaard propôs uma releitura de Sócrates como sendo sempre irônico, mas não conseguiu extrair a significação da atitude de o pensador nunca dizer o que pensava, dizendo o contrário, para induzir o ouvinte/leitor a pensar adiante. Preso ao cristianismo, ele não foi capaz de ver o que isso significava como ruptura com o neoplatonismo e o idealismo cristão.

Na ironia há uma suspensão do discurso dominante, da convicção que nele se quer transmitir. Ao se afirmar como negação da arrogância de quem se considera dono da verdade, nela se suspende a afirmação dominante e se induz uma reflexão adiante, com um pé atrás. Ela é uma abertura para outra direção, mesmo que não consiga desenvolver este novo percurso indiciado.

A ironia, como a paródia, está presa ao que ela nega, embora esteja na porta de saída e olhe já de fora a casa. Ainda não é um percurso adiante. Quando se

¹ Kothe, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*, Cotia, Editora Cajuína, 2ª edição revista, 2019.

faz o estranhamento, está-se construindo um distanciamento, mas enquanto negação ele continua preso ao modelo. A negação precisa negar a si mesma para sair de seu parâmetro de se afirmar pela negação (que é o que faz a paródia). O conceito de estranhamento está ainda demasiado marcado pela marcação de distância, pela negação da mímese.

Mesmo o conceito de estilização guarda em si a preocupação de fazer algo melhor do que se fazia até então. Se *Don Quijote* é a sublimação da novela de cavalaria e *Crime e castigo* é da novela de detetive, em ambos ainda se guarda muito do modelo de que partem. Não se livraram do seu ponto de partida. Da maioria das obras que perduraram, não temos noção exata de quais eram os seus pontos de partida. Um milagre como a *Ilíada* não aconteceu por acaso: teve muitos precedentes, que não conhecemos.

Nenhuma obra parte do nada. Todas são escritas em função de obras que já existem. As que valem são as que são escritas porque o que nelas consta não existe nas já existentes. Mesmo as primeiras obras escritas partiram de narrativas orais. Se a nova obra se distancia do parâmetro vigente, tende a chocar e não ser admitida como válida. Ela pode não ser boa mesmo quando se afasta dele. O mero negacionismo não é ainda um dizer próprio. Para ter algo a acrescentar, ela precisa superar os parâmetros comuns e, ao mesmo tempo, conseguir se tornar acessível aos que vão entrar em contato com ela.

Não há, porém, apenas “estranhamento”, distanciamento de um texto em relação a outros textos, a pessoas, a fatos: há também a incorporação, a aproximação. No próprio gesto de se distanciar, guarda-se a conexão com os modelos; ao “copiar”, acaba-se fazendo algo diferente do modelo. Portanto, a relação “mimética” positiva e negativa tem a duplicidade inerente à nova concepção de verdade desenvolvida por Nietzsche, Freud, Heidegger.

2 KANT

Kant postulou que a criação de arte seria o exercício da liberdade do gênio. Contrapunha-se, portanto, à imposição de regras estéticas pelo poder. Sua formulação sabia, porém, que elas existem. Se é possível identificar 3000 anos de decoração egípcia, se é possível identificar o canto gregoriano, a iconografia ortodoxa russa ou a pintura católica, é porque há regras que lhes conferem uma unidade. Caso se leve a rigor a norma da liberdade do artista, seriam excluídas do âmbito da arte as obras de culto. Ou então se teria de rever o conceito de liberdade e encontrar um novo modo de apreciá-las, passando do culto à arte.

Kant supõe também que a ética, a constituição e o sistema jurídico se baseiam na liberdade individual, que prevê a necessidade de abdicar de uma parte da liberdade pessoal em prol da convivência comunitária. A liberdade, que aí parece decorrer da ideia diferenciadora da razão, foi uma necessidade do capitalismo, para obter matéria-prima, força de trabalho, direito de transporte, alocação de mercadorias: tanto o comprador precisa ter o direito de comprar o que pretende quanto o vendedor precisa poder dispor seus bens no mercado. Fica então pendente a questão de saber se a liberdade seria inerente à condição humana ou se é apenas a característica de um modo de produção. Uma sociedade tribal ou campesina faz prevalecer o costume antigo, não a inovação, mas já na tragédia grega, como em *As troianas* de Eurípides, o clamor da liberdade era um direito que a aristocracia se dava.

Há produtos que não entram no mercado, como são os bens produzidos em casa para consumo pessoal. Ainda que possam participar de modo substantivo na produção, eles não alteram a prioridade da produção para o mercado, em que se troca a mercadoria por dinheiro. O capital precisa de liberdade na produção, na circulação e no consumo. Na arte, isso significou a geração de vanguardas, para atender aos diversos gostos vigentes.

Em nome de uma época, não se pode impor o seu

gosto local a todos os tempos e lugares. O que se apresenta como filosofia da arte pode, no entanto, estar fazendo isso, a pretexto de tratar do ontológico. Um museu de arte moderna, por exemplo, contém a opção de só abrigar o que se considere moderno, segundo os seus critérios de modernidade.

No primeiro volume de *O capital*, Marx desenvolve a história da máquina como determinante da evolução social. A invenção da máquina a vapor permitiu que se gerasse em um lugar restrito uma quantidade grande de força, pela combinação do carvão, facilmente transportável, com água, de fácil acesso. O etéreo vapor se tornou o grande propulsor da economia. Até então a energia provinha de escravos, de cavalos ou bois, de pequenas cascatas. A mão de obra devia poder se deslocar para o local da energia, ela não podia ficar restrita às condições feudais, que atrelavam o sujeito à terra e ao seu senhor. Os operários tendiam a morar no mesmo lugar, onde também consumiam e se divertiam. Isso gerou a grande metrópole moderna. Hospital e escola demoraram a chegar, mas eram necessários para manter e reproduzir as forças de produção.

As classes e camadas sociais se diversificaram, os gostos também. Novos grupos de consumidores surgiram. Houve a necessidade de oferecer obras de gêneros diversos para a decoração dos ambientes. A “liberdade” foi ditada por essas condições materiais, mas não pode ser reduzida a elas. O capitalismo é um sistema contraditório, pois, por um lado, precisa da liberdade para atrair mão de obra, adquirir matéria prima e distribuir produtos, mas, por outro, é opressivo, precisa manter relações de produção que privatizem o trabalho coletivo nas mãos da minoria dos proprietários.

É de sua natureza gerar crescente distanciamento entre classes. Se em alguns períodos se geraram “classes médias” bastante amplas, isso aconteceu pela capacitação e carência de mão de obra especializada, por pressão do movimento operário e de partidos de esquerda ou até pela presença próxima de países com governo socialista. Há também uma forte razão interna: para aumentar a taxa de mais-valia,

convém haver um mercado interno forte, o que demanda maior distribuição da renda. Essa razão interna já se tornou internacional: interessa comprar onde os bens sejam mais acessíveis. Há uma razão política também: interessa aos partidos se apresentarem como benfeitores públicos.

O empregado trabalha parte do dia para pagar o próprio salário e outra parte para enriquecer a quem o contrata. É como se houvesse nas horas trabalhadas uma intersecção que a dividisse entre ganho do trabalho e ganho do capital. A disputa entre partidos de esquerda e de direita está que os primeiros querem estender ao máximo o retorno da produção ao trabalhador, enquanto os outros querem diminuir isso tanto quanto possível. Em algum ponto precisam se acertar, pois nem o operário pode trabalhar sem comer nem o capital quer empregar sem se capitalizar, sem obter mais-valor.

Se o movimento operário eliminasse a burguesia, a esperança de que os trabalhadores teriam o retorno máximo para si seria uma falácia, pois, se eles gatassem tudo para si, esqueceriam de reproduzir as forças de produção e fazer investimentos nas máquinas e fábricas que possibilitam produzir. Isso se via no socialismo de modelo soviético. Fábricas com as janelas quebradas, sem serem consertadas, com o vento frio do inverno entrando. Esqueceram que se precisa desenvolver tecnologia e capacidade administrativa, pois, se um não fizer, outro vai fazer. A falta de concorrência matou o socialismo soviético.

O sistema chinês se reformou e criou diversas empresas em cada setor, de maneira que fiquem competindo entre si. Com isso, gerou o sistema que nos últimos anos mais tem aumentado a produtividade. A crise da pandemia tem mostrado também que o capitalismo apenas voltado para o lucro, sem considerar a dimensão social, não consegue mais ser aceito. Ele não consegue funcionar se não tiver trabalhadores dispostos e em condições de produzir.

3 ENSINO DAS ARTES

À maioria dos alunos de arquitetura costuma faltar algo básico: a vivência das grandes obras arquitetônicas espalhadas pelo mundo. No sistema das artes, a arquitetura se destaca pela não mobilidade de suas obras, dificilmente alguma é removida do lugar em que foi plantada. Se o sujeito não vai lá vê-las, com fotos só finge que as conhece. É uma vivência diferente. Embora as outras artes sejam mais móveis, num país pouco centrado e concentrado em artes como o Brasil, os alunos de Letras não conhecem os clássicos da literatura mundial, assim como os de Pintura ou Escultura também não vivenciaram pessoalmente grandes obras da área. Essa ignorância facilita achar que seja arte qualquer produção que assim seja denominada.

Como os alunos de arquitetura não costumam ter recursos para viajar pelo mundo, ficam sem um repertório que lhes permita captar melhor o seu objeto de estudos. Não se substitui a vivência de grandes arquiteturas por uma olhada em fotos, um vídeo no Youtube ou uma projeção em Power Point. Por outro lado, ninguém tem uma visão completa do que se produziu em determinada arte pelo mundo todo.

O objeto primeiro do estudo da arquitetura, como de qualquer arte ou ciência, deveria ser a natureza do seu objeto. Os alunos são treinados a identificar uma sucessão linear de escolas, numa perspectiva eurocêntrica, sem terem ido à Europa ou ao Oriente. A história da arquitetura se torna uma sucessão de templos e palácios, sem que se considerem as habitações daqueles que os construíram. O início é arbitrário; a extensão, mais ainda.

Não se desenvolve o senso crítico para distinguir o que é melhor e o que é pior. Tem-se uma doutrinação em prol do modernismo, e só isso importa. Um imigrante alemão como Simon Gramlich não é conhecido nem respeitado, embora tenha produzido belos templos, como a catedral de Santa Cruz do Sul. O seu estilo neogótico seria considerado fora de época no império modernista: as escolas são rótulos sobre como se deve produzir. Quando não se

sabe como rotular, então se diz que é eclético. Estilo neocolonial é um estilo que imita as construções do período colonial brasileiro, mas não é visto como o estilo das casas dos colonos alemães ou italianos do Sul.

Na historiografia da arte brasileira há uma introjeção implícita da perspectiva do latifúndio escravagista em detrimento de alternativas também praticadas. Não se quer que o arquiteto ou o professor de literatura desenvolvam o senso crítico, estão aí para doutrinar conforme interessa a quem tem o poder. Essa convivência com a dominação pretérita é conveniente ao poder presente. Pelo passado se ensina a obedecer no futuro.

Assim como não se ensina Ontologia Arquitetônica nem se examinam os pressupostos metafísicos do urbanismo, não se ensina Crítica Arquitetônica para que o aluno, fazendo exercícios sistemáticos de análise de obras, possa distinguir o que tem qualidade e o que não tem. Não se tem a disciplina Arquitetura Comparada, não se quer desenvolver o repertório para haver capacidade comparativa e senso crítico. Assim, se inibe também a capacidade criativa inovadora.

Embora obras literárias sejam mais transportáveis que as arquitetônicas, à maioria dos alunos de Letras costuma faltar o mesmo: a vivência das grandes obras literárias mundiais. Eles mal conhecem algumas obras do cânone brasileiro, lidas dentro do parâmetro que lhes é apregoado pela exegese canônica, não têm uma noção básica do que foi produzido nos vários gêneros em culturas relevantes. As obras literárias parecem mais fáceis de transportar que as arquitetônicas, mas transferir sem maiores perdas uma grande obra literária de uma língua para outra demanda enorme esforço e habilidade.

Não existe curso na universidade brasileira que dê boa formação humanística, no qual se ensinam grandes escritores e filósofos, textos clássicos de Política e Economia, noções básicas de Sociologia e Psicologia. Essa formação demandaria ao menos seis anos, exigiria muita leitura, mas poderia ser feita ao lado

de uma formação em áreas como Direito, Medicina, Letras, Filosofia, Economia. Só assim se geraria uma elite capaz de governar bem o Estado e/ou exercer uma especialidade com boa visão geral. Mesmo para especialidades como Medicina ou Administração de Empresas, tal formação faria enorme diferença na qualidade profissional. Não seria um curso para ser feito às pressas, não viabilizaria uma profissionalização tão rápida quanto possível.

Em qualquer campo de conhecimento, o primeiro a fazer é delimitar o objeto a ser estudado, ver sua natureza, variação e abrangência. No âmbito da arte, seria a Ontologia Literária, Arquitetônica, Pictórica, Teatral etc. Isso parece simples, mas não é. Na arquitetura se confunde espaço construído com arte arquitetônica. Como é que esta vai se distinguir daquele? Hegel sugeriu que a arquitetura seria mais arte se fosse escultórica. Esta seria por excelência a representação do ser humano. Será que isso ainda vale para a escultura contemporânea, com assombrações no lugar de figuras bem contorneadas?

No Curso de Letras aparenta existir Ontologia Literária sob o disfarce de Teoria Literária, mas ela é reduzida a uma introdução ao cânone nacional. Não se colocam aí questões centrais sobre o que seria ficção, qual é a validade da abordagem psicanalítica ou filosófica de obras, como se dá a passagem de um texto sacro a ficcional. Não se sabe a relação entre os diferentes gêneros literários, quais são as grandes regras que norteiam as épocas, qual é a relação entre princípios estéticos gerais e específicos de cada arte. Cada uma se afunila em si e não tem noção inter-semiótica e do sistema das artes.

Existe nos Cursos de Letras às vezes a Crítica Literária, mas ela não gera críticos literários (profissão que, aliás, desapareceu da imprensa), embora seja importante para o trabalho de editoras, livrarias, bibliotecas, escolas. Aqui e ali se tem Literatura Comparada, mas ela em geral se perde em questões menores na perspectiva estética (questões de gênero, etnia, marginalidade), sem enfrentar as grandes obras e questões (como a diferença entre literatura sacra e ficcional). Nos cursos de Arquitetura não se

tem, por enquanto, a disciplina Arquitetura Comparada, em que se estudariam as diversas escolas da comparatística, a metodologia da comparação e se aprenderia a discernir com mais objetividade o que tem maior qualidade.

Será possível uma ontologia de qualquer arte? Será que se deve propor isso, como se houvesse uma essência acima de todas as variações de épocas e culturas? O termo provém da metafísica, que teria uma parte geral, a ontologia, e três metafísicas especiais: cosmologia, teologia e psicologia. A estética foi uma subespécie da psicologia metafísica, voltada para o estudo de imagens e pulsões fugidias da mente e sua manifestação. Foi assim que ela começou como estética. Hoje isso seria parte de uma fisiologia do gosto, poderiam ser feitas pesquisas sobre as reações corporais diante de estímulos estéticos, mas nem por isso seria possível explicar a arte.

Não se pode confiar na reação corpórea das pessoas diante das obras. Um monarquista pode ficar comovido diante da coroação de um rei ou a apresentação do príncipe herdeiro, assim como um belicista fica entusiasmado com uma parada militar, uma marcha com archotes. Há públicos que adoram obras de baixa qualidade e ficam indiferentes e até enfadados diante de grandes obras.

Por que não estudar logo só estética literária, escultórica, arquitetônica? A arte não se reduz ao belo nem o belo à conformação harmônica, edulcorada. É preciso admitir o grande choque dos contrários, o grotesco, o chocante, o fugidio, o degradante. As artes não são mais apenas belas. Para entender o belo, é preciso ver o que ele não seria, para depois retornar a ele e descobrir que ele não mais tão belo quanto parecia. Seria preciso, portanto, sair da estética para chegar até ela. Uma alternativa é a semiótica, mas ela reduz tudo a signos, e os signos a elementos de significado, enquanto a boa arte é polissêmica, com sentidos recônditos.

Há três caminhos propostos historicamente: 1) basear tudo na reação física diante do estímulo estético (ficar sem palavras, de queixo caído, arrepiado,

comovido); 2) ver os grandes passos da evolução no conceito de arte; 3) estudar as normas estéticas como normas sociais, o que levaria a estudos de sociologia e história do gosto e das condições de produção artística. O primeiro passo é representado por Kant; o segundo, por Hegel; o terceiro, por Mukařovskij. Nenhum resolve a questão, todos têm impasses. É pretensioso o que foi proposto por Kant, querer distinguir o que em todos os tempos e lugares deva ser considerado belo. Toma-se determinado modelo e o que não estiver no parâmetro fica sendo não-arte. Ora, não é tão simples, a antropologia tem valorizado culturas diferenciadas. A diversidade de escolas e estilos de época faz de cada um a negação dos demais, de maneira que não se tem unidade nessa diversidade.

4. DO QUE VAI E DO QUE FICA

A obra de arte não se reduz, porém, a presentificar o belo, a fazer resplandecer uma ideia. O que quer ser muito belo tende a ser enfeitado e kitsch; o que quer ter muita ideia acaba sendo banal e pretensioso. O belo não define por si a grande obra. Ela acontece quase ao acaso, quando o autor consegue encaixar do melhor modo as peças do quebra-cabeças que está tendo formular ao produzir a obra, quando há a sugestão concreta de algo que acabou encontrando o modo mais exato de se apresentar: se mantém e perdura porque aquele é o modo mais certo de sugerir algo que não podia ser dito de outro modo.

A fábula é quase uma caricatura da arte didática: encena figuras e diálogos para propor no fim um dístico moralizante, que tem a pretensão de sublimar a história na moralização elevada. Impõe-se uma interpretação como a única válida. A história é contada de trás para a frente, começa com a conclusão a que quer chegar. O que aflora das figuras, do enredo e das falas se transfere para o plano superior da “ideia”. Ela realiza em si o que Hegel supôs com o fim da arte, em que sua história deveria tornar-se filosofia.

Seria a obra de arte uma fábula estendida? Ou se pode entender pela fábula a antiga tendência “didática” atribuída pelo poder à arte para que ela o legitimasse. Nos jornais, quando se quer reportar algo sobre um romance, o jornal quer uma historinha, que resuma tudo o que se passa. Se não tiver isso, não passa como notícia. O mais importante na ficção não é, no entanto, o resumo do enredo, mas o que o autor foi capaz de fazer a partir dele.

Em templos católicos, as esculturas e pinturas costumam ser de menor qualidade. Os gregos queriam fazer estátuas dignas dos deuses, que faziam parte da mesma “physis” que os mortais. A arte católica tem por centro o feio, Cristo crucificado. Para ela, o que importa é remeter pela estátua para um mundo dito além, a figura de gesso é apenas um trampolim. Pode haver boas obras de arte com temas religiosos, como epopeias e tragédias, mas o fator religioso é apenas o ponto de partida para buscar algo além, que não se confunde com a propaganda do ideólogo da crença. Assim, há grandes obras, como réquiens, templos, pinturas que, tendo no catolicismo o seu ponto de partida, podem não ter nele o seu ponto de chegada. O apreciador pode não crer na religião para admirar o que se encena na obra como transcendência. Se a obra ficar presa ao dogmático da crença, ela não consegue ser arte.

A trilogia tebana, se quisesse apenas demonstrar que se deve crer nos deuses gregos porque o que eles profetizam acaba acontecendo, seria uma falácia, uma obra religiosa para quem acreditasse em Apolo e sua pitonisa: ela quer que se acredite nos deuses porque o que eles profetizam acaba acontecendo. Acontece, porém, porque Édipo e os familiares acreditam nos deuses. Ele tem por premissa o que deveria ser sua conclusão. Ela permite discernir, no entanto, que Édipo cai em desgraça porque acredita nos deuses, mas luta para fugir ao destino que lhe foi predito. Ele se torna, portanto, um herói da liberdade, busca fugir ao destino, determinar o próprio caminho, fazer sua biografia. Quanto menos consegue isso, tanto mais elevado para o seu ideal. Há algo maior acontecendo aí e que foge ao que Sófocles como sacerdote queria demonstrar. Essa obra

é mais que a falácia do seu argumento.

A *Divina Comédia* está presa a uma visão católica de mundo, mas a obra é ainda válida na parte do Inferno, em que ela denuncia com veemência pecados de grandes figuras da Igreja e conta histórias interessantes. O que se salva em *Os Lusíadas* – o episódio de Inês de Castro, a fala do Velho do Restelo, o episódio da Ilha dos Amores – são intercalações que não eram o propósito da obra, a encomenda feita pelo rei para que se contasse a história de Portugal. Camões não apenas vendeu ao rei seu talento ao aceitar uma obra de encomenda: ele errou ao escolher um gênero que, desde o advento da imprensa, havia se tornado obsoleto: a epopeia, cuja forma servia para que fosse decorada pelos rapsodos. Cervantes optou pela forma romanesca e conseguiu fazer uma obra maior no *Don Quijote*. Se *Crime e castigo* fosse apenas pregar que o amor ao próximo iria resolver todos os problemas sociais e que o mais sublime amor está na prostituta, não seria a grande obra que é. A grande obra transcende o que o autor tem em mente: há uma pulsão, uma inquietação que a faz ir mais longe do que intenção consciente. O escritor toma conta do autor e faz com que vá mais longe que a sua ideologia.

Quem acredita em determinada religião não costuma admitir desconfiança em relação ao que lhe é mais precioso e vital. As crenças são, porém, variadas e elas se negam entre si. Em comum elas negam o primado da razão crítica. De modo similar, há movimentos de defesa de etnia, cor da pele, gênero, opção sexual, partido. Cada um quer determinar o que lhe parece piedoso, decoroso e honesto. Cada um a seu modo quer uma arte adequada ao seu perfil, uma demonstração e defesa de suas teses. Tal estética define a arte pelo que considera “correto”. Não se tem aí espaço para a liberdade criativa, para a indagação dos pressupostos. Confunde-se a verdade com o correto conforme parâmetros, a moral com o moralismo.

Está-se, portanto, no dilema enfrentado no século XVIII na Europa, entre a definição inicial da *veritas aestheticologica* como correção e a proposta ilumi-

nista de que o belo deveria ser o exercício da liberdade, não como mera exercitação, como repetição lúdica de movimentos, mas como busca inquieta para além do horizonte do estabelecido. A mudança no modo de entender a mimese, que, em vez de cópia literal do real, passaria a ser “mimese” dos procedimentos da natureza, incentivou a invenção, como os filhos são diferentes dos pais. Esta concepção não é, no entanto, suficiente, os membros de uma família genética não podem ir além do que está previsto no DNA para o seu gênero e sua espécie.

A natureza faz experimentos, gerando filhos mais ou menos diferentes dos pais. Se ultrapassar certos limites, há de gerar outra espécie de animal, planta, vírus. A maioria há de se perder, mas algum experimento poderá vingar e permanecer ou gerar outra espécie que perdure. Não se pode exigir do artista que, para ser válido, tenha de desencadear sempre uma revolução: ele pode exercer o seu ofício nos limites de um gênero literário, de um estilo de época: importa que faça bem isso, esticando os limites.

Aquilo que faz o adepto ou o crente valorizar uma obra tende a ser o que para o não partidário faz com que tenha pouco valor. Crer no valor leva a pagar preço maior; não crer, a não se interessar pelo objeto de culto como tal. O católico pode colecionar santinhos barrocos; o não católico pode não querer vê-los por perto ou tentar apreciar sua arte. Um coleciona estatuetas carajás, outro prefere potes marajoaras, um terceiro quer figurinhas de Caruaru. Cada um quer ter razão, sendo ela por vezes irracional. Sendo o Brasil um país colonizado, os autores canônicos foram selecionados por imitarem quem parecesse representar a sequência histórica da metrópole. Tem-se, assim, a diluição da matriz como se fosse progresso.

Para uns é bom atualizar a produção local conforme um suposto padrão da metrópole, para outros isso vai em detrimento da obra. Em geral se imita algum modelo da metrópole, mas tirando-lhe o espírito crítico. Surge até uma terceira posição, que vai insistir que o autor local conseguiu superar a metrópole ao introduzir pequenas mudanças no modelo. Elas não

passam, em geral, de pitadas de *local colour*, alguns elementos extravagantes, nomes típicos, paisagens. Tudo isso não resolve a questão da qualidade da obra. Sempre se está sob o ditado do “correto”.

Não se pode ter por critério de gosto o mau gosto popular, da mídia e da propaganda das editoras ou de grupos letrados locais. Ainda que seja considerado incorreto dizer isso, a “massa” se diverte com espetáculos sem refinamento. Ela quer sempre o mesmo, apresentado com variações de superfície que o façam parecer novo, sem ser. Ela não quer ser retirada de sua acomodação. Ela tem uma barreira interior em relação à arte mais elevada. Não resiste a uma apreciação mais longa, como as óperas de Wagner. O gosto da aristocracia envolvia a necessidade de provar que era melhor do que a “plebe” que ela menosprezava e explorava. Nem tudo do que gostava era bom nem seria capaz de superar a crítica roedora da mudança política. Várias obras conseguiram, porém, sobreviver. O “bom gosto” não é apenas ideologia.

Embora grandes museus tenham enorme acervo, não se tem um centro mundial em que se possa reunir tudo o que diferentes povos e épocas consideraram artístico. De modo virtual isso vai se tornando, porém, possível. Há muita coisa que hoje é considerada arte e no passado era objeto de culto religioso. Homero não era literatura para os gregos, e sim texto sagrado, assim como não são literatura a *Bíblia* para judeus e cristãos, o *Alcorão* para os muçulmanos. Para o judaísmo, o *Novo Testamento* não faz parte da *Bíblia*. Os gregos acreditavam nos deuses, achavam que a nobreza tinha sangue divino. Os cristãos não acham que Maomé seja um profeta; para os muçulmanos, Cristo não é filho de Deus, e sim um profeta.

Não há mais condições de recompor o que em outras épocas já foi considerado artístico, aquilo que despertou sensações estéticas. Estamos presos a uma tradição metafísica que tem considerado arte apenas aquilo que atinge a visão e a audição por serem os sentidos considerados espirituais. Eles são, no entanto, tão materiais quanto os três outros considerados apenas corporais.

A antropologia tende a considerar cada cultura válida como tal, sem distinção entre primitiva e avançada. Isso é uma igualação do desigual, em prejuízo das obras de maior qualidade. A opinião de um povo sobre o que seria a sua arte tende a não ser uniforme e pode estar “errada” para outras culturas. O juízo estético ser desinteressado não é garantia de que ele seja correto. Em geral ele sequer é desinteressado, pois representa interesses.

Muitas definições correntes do belo se baseiam na *Crítica do juízo*, mas Kant operava à base de uma “tabela de conhecimento”, com as categorias de quantidade, qualidade, modo e finalidade, usadas para definir Deus. Para cada uma delas, desenvolveu uma definição do belo e, por extensão, do sublime. Essa tabela não é completa, não abrange tudo, mas é de acordo com ela se tem definido o belo e o sublime, sem questionar o esquema subjacente a elas.

Kant queria dar definições de modo analítico, mas todas revelam contradições. Por exemplo, a finalidade da arte seria não ter finalidade (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*): ela seria estruturada como se tivesse um objetivo, sem ter. Isto é paradoxal, como também é dizer que o conceito de belo é o que sem conceito agrada. Por que algo iria estruturar-se como se tivesse uma finalidade, mas não tem? Como agradar sem saber por que? Seria preciso desenvolver a reflexão dialética, pensando paradoxos, algo que Fichte, Solger e Hegel empreenderam entre 1794 e 1831.

Às quatro categorias poderiam ser acrescentadas outras, como origem, tempo, espaço, relação com o poder, sentido, significação. A origem pode ser vista de modo abstrato, como também se voltar para as condições sociais e psicológicas de produção da obra. Deixar espaço e tempo fora das categorias de conhecimento é ter um modelo de pensamento que se funda em Deus, que seria puro espírito, seria eterno e não estaria fixado em algum lugar. A noção humana de tempo não é a única possível, mas qualquer coisa que exista se dá no tempo e ocorre num determinado espaço.

Conhecer não é apenas abstrair no sentido de desfalcar os dados de sua concretude ôntica, reduzir a momentos de identidade. A filosofia tem definido o conhecimento pelo ontológico, mas ela parte de uma separação entre ser e ente que não é real. Uma planta ou animal tem, na singularidade do espécimen, as características gerais da espécie. Não se deveria separar o que deve ficar junto. A técnica tem leis gerais que se validam pela aplicabilidade prática, ser que se torna ente. A obra de arte é, contudo, um ente peculiar que carrega e dispõe em si reflexões gerais.

Se em vez de apenas uma finalidade formal se discutir a origem real das obras de arte e sua preservação, chega-se à relação da arte com a política e o poder. Se forem introduzidas as categorias de espaço e tempo, chega-se a uma diversidade de posturas quanto ao que tenha sido considerado arte que dificilmente se encontraria um mínimo divisor comum que servisse de espinha dorsal para sustentá-las. Se em vez de falar apenas em finalidade do belo se visse também a origem do belo, não bastaria falar do gênio criativo: seria preciso ver também as condições que permitiriam cultivar talentos, gerar e transmitir obras.

O que se costuma fazer nos cursos de artes é estudar escolas e estilos, como se as obras fossem documentos do *hic et nunc* de sua gênese, como se o que caracteriza a arte não fosse a capacidade de transcendê-los, sendo presença na vivência presente do apreciador. Então se catam também os profetas do presente que – calcados numa suposta moda da metrópole cultural – passam a querer ditar como se deve construir agora, para que este presente seja lembrado no futuro como um atestado do passado. Não se percebe a natureza da arte, pois não se cultiva essa percepção de modo primacial. Os profetas do presente querem ser admirados, sem que percebam o seu papel de agentes coloniais, assessores de vice-reis.

Numa época em que adolescentes brasileiros sonham em ir para a Disney de Orlando, a tese de doutorado de Aline Zim na FAU/UnB compara o kitsch do castelo desta com a estilização bávara de Neuschwanstein e com a paródia da Dismaland feita por Banksy na Inglaterra². Mostra-se a aplicabilidade de categorias literárias ao âmbito da arquitetura, para distinguir de modo mais objetivo níveis diferentes de qualidade. Para superar o subjetivismo do gosto, desperta-se a sensibilidade para diferenças cruciais que existem em obras ligadas à mesma série. As obras melhores resistem às comparações com aquelas que delas se aproximam por semelhanças e por contrastes.

Assim se supera a estética do happening, que acha que é arte qualquer coisa que se faça de improviso ou que se coloque num espaço predestinado à arte. Fazer obras de qualidade é para poucos, não deriva de mero querer, mas de um esforço grande e concentrado de mentes predestinadas à criação artística e que foram treinadas durante anos. A obra precisa se tornar autônoma, ela como que se obra pelo autor, para que possa subsistir sozinha, pela qualidade que lhe é intrínseca. Qualidade não é apenas o gosto ou não gosto do receptor.

Isso não basta, porém. A obra criativa precisa encontrar respaldo em um grupo social que a adote e preserve, para que possa depois ser aceita por maior público. O que o artista deixa é um suporte material de artefato, não uma obra completa em si e por si. O suporte material precisa de um receptor que refaça em si, pelo objeto de sua percepção estética, o artefato construído pelo autor, para que a obra se reconstitua, ressurja. Esse artefato refeito pelo receptor é necessariamente diverso do artefato feito pelo autor, que foi seu primeiro receptor.

A história da arte está, portanto, sendo refeita a cada nova época, mas o conservadorismo não toma co-

² ZIM, Aline Stefânia. O alto e o baixo na arquitetura. 2018. 306 f., il. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/34598?locale=es>> Acesso em: 19 de maio de 2022.

nhecimento disso. Não percebe de modo original as obras antigas. Nas obras canonizadas, a interpretação canonizante finge que esta historicidade não existe, que as obras como que emergem do seu tempo de gestação para o eterno de sua classicidade. As obras clássicas também mudam, não são percebidas do mesmo modo em diferentes épocas: há obras que foram esquecidas durante séculos; outras há que desapareceram como obras de culto religioso para ressuscitarem como arte.