

MANIPULAÇÃO DA ARTE

ART MANIPULATION

Flávio R. Kothe¹

RESUMO

Para definir e classificar as artes, há quatro vetores tradicionais na Estética: 1) o caráter mimético; 2) a restrição dos sentidos de captação das obras; 3) espaço e tempo; 4) a liberdade na criação artística. Esses vetores podem estar escondendo outro, de que pouco se fala: como a arte é usada para legitimar e auratizar o poder, especialmente daquele que não se legitima por si, que precisa dela para subsistir. O poder prestigia a arte que o prestigia, ele dá poder a quem e ao que lhe dá mais poder.

Palavras-chave: Estética; Mímese; Poder; Manipulação.

ABSTRACT

To define and classify the arts, there are four traditional factors in Aesthetics: 1) the mimetic character; 2) the restriction of the senses to perceive the works of art; 3) time and space; 4) freedom in art creation. These factors may elude another one, about what rarely is spoken: how art is used to legitimate and give glamour to power, specially of power that does not legitimate itself, but needs art to persist. Power gives prestige to the art that gives prestige to him, power gives power to whom and to what gives more power to him.

Keywords: Aesthetics; Mimesis; Power; Manipulation.

1 – INTROITO

Tanto as artes são manipuladas quanto servem para manipular: são manipuladas porque servem para manipular. Isso é tão intrínseco à sua história que não se evidencia, embora já Kant tenha conceituado a arte como exercício da ideia de liberdade, portanto não apenas como vontade do poder. Um modo seguro e eficaz de manipular através de obras é promovê-las a arte: isso gera temor reverencial, como se fossem algo sagrado, que impede que se questione aquilo que por meio dela é sugerido e dito. Significa que através dela se mobilizam crenças poderosas, que não querem ser questionadas, exatamente porque não se sustentam diante da razão crítica. Apresenta-se então como arte o que não é arte, enquanto o realmente artístico é menosprezado e sufocado.

Um modo bastante visível de manipulação pela arte está na espinha dorsal da história da arquitetura – a construção de palácios e templos –, tão visível que em geral não se vê, ou seja, “a gente” (*on, man, man* em francês, inglês ou alemão) não enxerga, mas se ofende quando alguém tem um olhar crítico. Um palácio é uma “casa grande” (aliás, a casa grande nem era tão grande assim), em que habita o senhorio, para que pareça poderoso a quem fica de fora, como que gigantesco: o estranho é que, quanto mais alto o pé direito, menor fica quem está lá dentro. Os templos antigos abrigavam deuses, dos quais se acreditava depender a aparição do sol ou a ordem do mundo, sendo punido até com a morte quem não acreditasse nisso. Governantes são deuses ou diabos modernos.

Mudaram as crenças, mas a crença permanece. No mundo cristão, a “casa de deus” serve para abrigar uma divindade que é considerada infinita no espaço, no tempo, no poder e no saber:

por natureza, ela não cabe numa “casa” nem precisa dela, ou seja, a obra é o monumento à incoerência, uma exibição pública do erro. Heidegger, nas aulas sobre Lógica, de 1925/26, pergunta por que Kant não aprofundou a noção de tempo na *Crítica da razão pura*. Talvez uma resposta seja que ele estava proibido pelo rei de escrever sobre religião. Se ele dissesse que tudo o que ocupa espaço se ordena em relação a outros corpos, havendo movimento entre eles, a conclusão seria que deus não poderia estar presente em todos os lugares sem ocupar lugar e, portanto, ele estaria sujeito à temporalidade que é inerente a tudo o que ocupa espaço: não poderia ser eterno. O que está no espaço se move, e o que se move se modifica, não podendo ser “perfeito”. Aliás, quem é perfeito não pode fazer nada, pois está em repouso total: um ser perfeito não poderia criar nada. A arte precisa repensar essa teologia de que a obra precisa ser perfeita, nada podendo se alterar nela sem que piore. É inerente à obra que ela se modifique no tempo e seja vista de novos modos em outros lugares.

Não se costuma ver isso nem se permite que se exponha. A Constituição garante a liberdade de crença, dentro do parâmetro das religiões institucionais, mas não garante a liberdade de descrença nem aventa que a crença amarra e inibe a razão crítica. Em 1809, Schelling propôs a tese de que, se há um deus que tudo

¹Professor Doutor Titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo – USP. É livre-docente pela PUCAMP. Fez Pós-Doutorado nas universidades de Yale, Heidelberg, Berlim, Konstanz, Bonn, Frankfurt.

sabe e tudo pode, qualquer ato humano só acontece porque “Ele” o permite, ou seja, a liberdade humana é incompatível com a crença em um deus infinito. Subjacente ao tema da liberdade, tão presente a partir do século XVIII, está a decadência da religião cristã, no sentido de que cada vez menos as pessoas esclarecidas se deixam nortear por padres ou pastores.

A proposta iluminista diz que todo direito e toda moral se fundam na liberdade, sendo esta a característica diferencial do homem. A liberdade não é o mesmo que “livre arbítrio”, pois este só se dá dentro do parâmetro, ditado pela Igreja, de que o homem escolhe entre céu e inferno pelo que faz. Se não se crê nessa opção e representação, livre arbítrio perde sentido. A noção de liberdade tem por contrapartida a morte de Deus, quer se tenha noção disso ou não.

No urbanismo, quando se coloca uma igreja ou a catedral no centro da cidade e, em torno, uma praça, está-se dizendo que o homem é uma criação divina e que Deus é o centro em torno do qual toda a vida deve girar: o traçado urbanístico é uma pregação contínua. Insere as pessoas dentro da obra, fazendo com que elas cumpram o seu traçado, condicionando o seu modo de ver, de existir e de ser, os percursos que elas fazem a cada dia, o modo como se acomodam, aquilo que avistam e lhes é impregnado doutrinariamente. O urbanista que não percebe nem mostra isso está envolto na mesma visão de mundo que determinou os planejamentos e as construções. Acha que faz ciência, mas é um pregador. Quando omite os fundamentos metafísicos, compactua com a opinião da “gente”. O urbanismo, que tem ficado fora do sistema das artes na tradição filosófica, expande e radicaliza a questão presente na arquitetura.

Nem sempre e nem por todos, a arquitetura tem sido considerada arte. Aliás, há um consenso de que a maior parte das obras arquitetônicas não é arte: apenas espaço construído. A dificuldade não está em definir o espaço construído, mas em conseguir discernir aquele que possa ter a pretensão de ser arte. No sistema das artes do idealismo alemão, a arquitetura, embora abrigue as demais artes, é a mais baixa na hierarquia porque teria menos condições para dizer por si o que ela pretende significar em suas obras. Ela seria mais artística à medida que se aproximasse da escultura, ou seja, à medida que se liberasse do utilitário para priorizar o significativo.

Nem tudo o que parece como arte é efetivamente artístico, os cânones são constituídos conforme conveniências e políticas da época, mas aparecem como padrões universais. Quem tem mais prestígio e força impõe seu gosto como padrão geral, o que serve para lhe dar ainda mais prestígio e força. As aristocracias de

sangue e religiosas fizeram da arte um modo de se legitimar e auratizar, o padrão que impuseram se mantém subjacente às mudanças de gosto, pois a sociedade ainda se divide entre senhores e servos. Um modo moderno de servidão é o salário mínimo. A dominação passa a parecer natural, correta. A elite que domina não gosta que surjam grupos tentando tomar o espaço que ela considera dela. Às vezes há negociações que permitem mudanças de superfície, para manter as mesmas estruturas básicas: “*plus ça change, plus il est la même chose*”.

Até onde vai o âmbito da arquitetura? Em Vitruvius e Alberti, faziam parte dela a engenharia militar, a engenharia naval, de estradas e de pontes, a construção de armas e muralhas. O culto e refinado Vitruvius não tinha pruridos morais em construir armas que ajudasse a matar milhares de pessoas em povos invadidos pelos romanos. O bispo Alberti devia rezar muito, o que não o impediu de ajudar a matar tantos quanto possível dos que resistiam à ânsia de poder temporal do papa: por conveniência, prefere nem contar o que fez. Os dois se mereciam, e são reverenciados na arquitetura por suas contribuições teóricas.

Ambos tinham forte formação retórica e suas obras sobre arquitetura são a transposição de princípios da oratória. Os arquitetos contemporâneos não costumam mais ter essa formação e, por isso, fica difícil divisar a transposição havida. Mais difícil ainda é sair de dentro da tradição teológica ocidental – grega, romana, italiana e cristã –, para discernir documentos da barbárie nos monumentos da cultura. Como isso não é feito, e quem tenta fazer sofre reações e é silenciado, prefere-se repassar a história dos monumentos, sem questionar seus fundamentos metafísicos, que são realmente a razão da existência deles.

Em Vitruvius: *utilitas, firmitas e venustas* são transposições das três categorias básicas do discurso: *inventio, dispositio e elocutio*. Primeiro o orador precisava saber o que ele pretendia repassar a quem: precisava então estudar o assunto, descobrir argumentos, conhecer o seu auditório, ver como poderia repassar certo convencimento. Depois ele tinha de organizar seu discurso, com uma introdução, a apresentação das teses básicas, o desenvolvimento da argumentação, concatenando cada parte com as demais e com o todo, para induzir todos a uma determinada conclusão. Isso devia garantir solidez ao que seria apresentado, de maneira que resistisse a contra-argumentos. Na arquitetura, isso se tornou a “*firmitas*”. Por fim, ele deveria saber apresentar isso diante de uma plateia de modo convincente, com voz límpida e clara, de acordo com o tema e o público, prendendo a atenção de todos e conseguindo convencê-los de que o que havia sido dito era verdadeiro e correto, o caminho a seguir. Era

preciso haver prazer em assistir a uma boa peça de oratória. O arquiteto romano chamou isso de “*venustas*”, o que hoje as feministas diriam ser machista, pois define o belo da perspectiva masculina.

Mais importante do que discernir “como foi feito”, “como foi transposto”, é tratar de entender a obra de arte como um discurso destinado a impor certo convencimento, a transposição de uma vontade para um material e, daí, a quem a admire. Qual é a “ideia” subjacente, mas que está presente em cada um dos materiais? Como a arquitetura é a mais bruta e volumosa das artes, aquela que tem a linguagem mais simples e direta, que apresenta com mais evidência uma mensagem unívoca e clara, ela se torna estratégica para entender algo que tem norteado a produção e a valorização de um discurso de convencimento, de imposição de uma vontade, algo que se tem chamado de “arte”, mesmo que seja a negação e a traição do artístico visto como expressão da liberdade. A oratória se torna a chave para entender a história e a teoria da arte.

Uma obra é construída de determinado modo para poder repassar, com os recursos disponíveis, aquilo que se quer sugerir com ela. O modo de construir uma obra, sua análise técnica, é, portanto, o caminho para chegar a essa “ideia” recôndita. Como ela não deve ser dita em sua singeleza para que não pareça simplória, a técnica é também o meio de obstruir esse acesso. É preciso entender, portanto, a técnica em suas duas facetas: construção e obstrução.

O que determina a história da arquitetura não é apenas a evolução dos materiais de construção. Pelo contrário, são as necessidades políticas e “metafísicas” que levam ao desenvolvimento dos recursos técnicos. As artes são em geral determinadas por algo que não é estritamente técnico. Há uma dimensão “metafísica” na arte, que escapa à cogitação apenas técnica. A técnica não pensa isso, embora ela seja usada para alardear certa “visão de mundo” e a casta que a representa.

Em São Petersburgo, na União Soviética, quando a cidade se chamava Leningrado, havia na principal fábrica de calçados uma faculdade de arquitetura do sapato. Sendo a meta produzir calçados para toda a população, não só para madames, não se produziu uma grife mundial, mas o diretor geral se orgulhava da automação alcançada para produzir em massa. A inovação no tênis surgiu, porém, no ocidente. Desenhar joias é trabalho de arquiteto? Este se ocupa também com interiores de residências, construção de móveis e imóveis, projeção de praças. Quando Christo e Jeanne-Claude recobriam prédios de Berlim, Paris ou Nova York com panos, eles destacavam nessas instalações de arte

ambiental o caráter escultórico da arquitetura, até mesmo do urbanismo, mas também o pictórico, ao recobrir as construções com uma pátina de tecido, uma tela gigante, de cor uniforme, em que a forma dava o tom.

O princípio arquitetônico não é monopólio do que se tem chamado de arquitetura. Ele existe em todas as artes e até mesmo no que não é arte. O equilíbrio na distribuição dos volumes, a simetria na ocupação dos espaços, a proporção entre as partes, isso existe em obras de arte, em cristais, em plantas, em animais. Não só a arte é propaganda do poder como a definição e o sistema das artes também são ideológicos, não só pelo que dizem, mas pelo que omitem.

Se arquitetura é uma “arqui-técnica”, a técnica existe em todas as artes, em todos os ofícios, em ações e em modos de pensar: o princípio arquitetônico está em tudo isso também. Faz parte da relação do homem com o mundo, para conseguir atender às suas necessidades mediante bens que ele coleta e elabora. Para os gregos não havia um termo específico para a arte. Eles a subsumiam na “*téchne*”, mas isso não nos basta. O diferencial do belo, do “*kállos*”, leva à questão que a arte moderna agudizou, ou seja, saber se a beleza ainda é condição necessária à arte ou se, como disse Adorno, ela teria deixado de ser bela para poder ser verdadeira. O pressuposto disso é que o mundo não é belo e que a arte deve mimetizar o mundo, dois problemáticos pressupostos.

Para definir e classificar as artes, há quatro vetores tradicionais na Estética: 1) o caráter mimético; 2) a restrição dos sentidos de captação das obras; 3) espaço e tempo; 4) a liberdade na criação artística. Esses vetores podem estar escondendo outro, de que pouco se fala: como a arte é usada para legitimar e auratizar o poder, especialmente daquele que não se legitima por si, que precisa dela para subsistir. O poder prestigia a arte que o prestigia, ele dá poder a quem e ao que lhe dá mais poder.

Hitler tinha planos de montar grandes museus na Alemanha. Se tivesse vencido a guerra, apareceria como grande mecenas, talvez até como bom pintor. Frederico, o Grande, é responsável pela morte de um percentual maior de súditos do que Hitler – só na terceira guerra da Silésia, só no lado dos vencedores prussianos, morreram mais de 500.000 pessoas –, mas ele é chamado de Grande, é visto como um monarca esclarecido e progressista, é celebrado como um bom compositor e respeitável intelectual. Hitler é responsável pela extinção total de três povos germânicos – silésios, sudetos, pomeranos –, mas é lembrado, sobretudo, pelo genocídio de judeus.

O rei Francisco I da França ficou com fama de ter sido tolerante em questões religiosas, mas mandou o exército real massacrar a população francesa que se desviava do catolicismo ortodoxo. Ele usou a arte, especialmente a arquitetura, para legitimar o poder, construindo e reformando palácios que transmitissem a imagem pública de grandeza do monarca. Seguiu assim o que haviam feito diversos papas e príncipes italianos.

Os livros e cursos de história da arte correntes entre nós elogiam os gênios do renascimento italiano, sem examinar como obras foram financiadas vendendo lotes no céu, explorando povos europeus e arrancando ouro e prata dos indígenas americanos. Não examinam como as obras não eram apenas assim financiadas, mas serviam para exaltar os que promoviam a venda de indulgências, a prepotência, a hipocrisia, o genocídio. Reclama-se muito hoje da corrupção dos políticos. Para os cristãos é difícil perceber o que o ateu chamaria de corrupção ativa como princípio inerente à fé: a expectativa de que, com algumas missas e esmolas, seja possível obter a salvação da alma e a glória eterna. Por pouco, quer-se o infinito.

Se a corrupção é um bom negócio para o qual não fomos convidados, o cristianismo convidou a todos, democratizou a eternidade dos deuses greco-romanos, prometendo-a a quem o adotasse. Era um bom negócio. Por um tempo finito, a bem aventurança eterna. Funciona até hoje, vai funcionar depois de nós. Pessoas queridas apostam nisso. Todos querem aí ser mais do que podem, eternos como os deuses imortais, cujo culto já morreu. A religião deles foi vencida, o cristianismo prometia a qualquer escravo mais que o Olimpo: com água benta e palavras mágicas, abria-se a porta do céu. Quanto maior o sofrimento em vida, maior a benesse eterna.

De uma perspectiva não católica, o mártir seria o mais corrupto dos corruptos: por alguns minutos de sofrimento, bem-aventurança eterna e glória *post-mortem*. Por um investimento limitado, infundáveis juros, na moeda mais forte, a eternidade. Ele é a primeira vítima de sua crença; depois, todos que o veneram. Esses compradores, quando poderiam cobrar o que esperam receber, já estarão mortos, não poderão mais reclamar por terem sido ludibriados. Acredita, porém, quem quer.

No século XVII, Pascal propôs uma aposta sobre o que se teria após a morte, tudo ou nada, para sugerir que se deveria apostar na vida eterna. Só no século XX, com *Ser e tempo* de Heidegger, surgiu a proposição de que a existência humana se dá dentro do mundo, entre a concepção e a morte. Se durante séculos, não só no Brasil, o ensino foi ministrado por servos brancos de batina, de graça porque esperavam um lote no céu, a escola nunca favoreceu

o debate desses fundamentos do homem. Não por acaso, é uma profissão sem prestígio.

A corrupção é inerente ao capitalismo. O capitalista precisa facilitar seus negócios, comprando indulgências, precisa ter depósitos seguros, longe de impostos, para seu dinheiro e seus bens, especialmente os artísticos. O capital precisa se capitalizar, ou seja, ele toma quanto puder do trabalho nas mãos do dono do capital. O argumento de que precisa remunerar o risco desconsidera o risco maior de quem trabalha e pode ser mandado embora a qualquer momento. O capitalismo aumenta a distância entre as classes e, portanto, a inveja, o rancor, a cobiça, o menosprezo.

Como se fica diante de uma história da pintura em que se exaltam mártires, santas e santos? Da música feita de cantatas, oratórios e missas solenes? Da incapacidade de ler a *Bíblia* como ficção? Se num templo se canta “o Senhor é meu pastor, nada me há de faltar”, eu preciso me perguntar se sou ovelha para querer um pastor: se eu fosse, o primeiro a evitar seria quem me tosquiasse e comesse a carne. Se careço de muitas coisas, não posso reclamar, pois nada me falta, já que tenho um pastor. Se me faltam e eu aposto que não irão me faltar caso eu acredite no Senhor, não seria mais razoável perguntar o que me falta e o que eu posso fazer para suprir minhas necessidades?

O cinema e a televisão são os meios mais eficazes de propaganda na atualidade. Os heróis de gibi pedem que os fracos se identifiquem com eles, compensando na fantasia o que eles não têm no dia a dia. Procura-se fazer disso a arte do nosso tempo. Sempre em defesa do capital. O sistema de ensino e a tecnologia da mídia não servem para esclarecer, para desenvolver a racionalidade crítica. Antes a ilusão que a verdade.

Será que se está diante de grandes obras, como nos tem sido asseverado, ou diante de algo que é apenas engodo, propaganda de erros, exaltação de inverdades? Um museu de arte sacra não costuma ser muito visitado. Esculturas sacras são procuradas como antiguidades por colecionadores, mas só conseguem ser arte, algumas, quando não se crê mais na religião que as sacralizou. Elas não custam mais por representar um santo ou uma santa, mas há quem as queira ter em casa num oratório, para dar proteção: seu valor é de culto, não de arte. Será que os templos são a manifestação suprema da verdade, podendo por isso aspirar ao posto de arquitetura como arte, ou serão eles a consagração do engodo, monumentos do erro, documentos da barbárie?

Tais perguntas são evitadas pelos teóricos da arquitetura, de Vitruvius a Alberti, de Camillo Sitte a Leopold Zevi. São perguntas evitadas pelos filósofos da arte, de Kant a August Schlegel, de Karl Solger a Hegel, de Benjamin a Adorno, mesmo de Freud a Jung. São perguntas incômodas, que geram incômodos a quem as faz. Pascal dizia que a verdade pode ajudar a quem a ouve, mas costuma não ajudar a quem a diz. O impulso comum é exorcizar quem as faz, pois ele é o capeta. São perguntas do capeta. Sócrates diz que é um “daimon” que o move a filosofar: esse daimon foi visto como demônio pelo cristianismo. Não fazê-las não resolve os problemas subjacentes. Como estes são centrais em toda a teorização e toda a história, precisam ser recolocados. Quanto mais sombria a época, mais necessário se torna o espírito desassombrado.

O renascimento é reduzido ao italiano, por mais admirável que seja, e o italiano ao católico. O renascimento com a marca luterana tende a ser desconsiderado nos países católicos. Há esquemas de inclusão e exclusão na historiografia que ela própria não explicita nem questiona. A repetição se torna dogmática. Não se trata de mudar um nome aqui e acolá. Há algo mais profundo, que não se quer fazer ouvir com clareza.

Ao se perguntar sobre história da arte, é preciso antes se perguntar com que concepção de tempo está se operando aí? Com que concepção do artístico? Se a arte tem sido usada para levar ao público as convicções da casta dominante e legitimá-la, então a chave do entendimento está na oratória, no discurso destinado a repassar convicções. Aristóteles, na *Arte Retórica*, diz que a verdade é fraca e frágil, mas necessária para levar as pessoas a entender o que seja o bem comum. Seria preciso equipá-la, portanto, com os recursos retóricos para ela poder funcionar melhor. Para isso, estuda o perfil do público, a psicologia das massas. Assim, ele já está dando um passo no sentido de saber como manipular as pessoas, impondo-lhes a vontade do orador. Acaba parecendo verdadeiro o que estiver de acordo com a vontade.

Com o correr dos séculos, a retórica se reduziu às figuras de linguagem, um recurso para tornar o discurso mais expressivo. O que se queria era, portanto, levar as pessoas a se dobrarem à vontade do orador, fazer com que se tornasse delas a convicção que o leva à peroração. Quer-se, portanto, repassar a vontade de um a muitos. Esse um representa a vontade de um grupo e, por isso, é promovido a orador. A preocupação original com a verdade se perdeu nesse percurso. Todo orador diz que está preocupado tão somente com a verdade, enquanto trata de passar a outros a sua versão e visão.

O orador quer cobrir o silêncio dos ouvintes com o poderio de sua convicção. Apenas aceita aplausos e, no caso do orador sacro, o silêncio contrito que nada questiona. O silêncio é, no entanto, inerente à conversa autêntica. Enquanto um fala, outro silencia; ambos têm direito à fala, mas quem cala indaga o silêncio da fala. Há um silêncio da própria fala, aquilo que ela apenas pode sugerir, sem chegar a dizer. Só se entende a fala autêntica a partir do seu silêncio, que pode começar não dizendo o que “a gente fala por aí”, mas precisa avançar na direção do que nunca se disse. O que não se disse é o que mais se precisa dizer. A maior parte do que se diz serve para calar o silêncio que indaga.

É preciso desconfiar da história canônica das artes, que nos é doutrinação e nos usa para se perpetuar. Temos de desconfiar tanto de seus critérios de exclusão, condenando ao inferno do olvido o que não lhe parece propício, quanto de seus critérios de inclusão. Isso significa que temos de rever as definições de arte, de um modo mais radical do que simplesmente inverter a proposta de que a obra é tanto mais preciosa quanto maiores os custos de produção dizendo que ela seria tanto mais artística quanto mais banais os seus materiais.

Tudo se torna inseguro. É preciso rever os critérios no sistema das artes. Mais ainda, é preciso rever se a restrição da tradição metafísica, desde Platão, da arte aos sentidos da visão e da audição, ainda se sustenta, qual é seu fundamento. Não basta dizer que a arquitetura não é apenas visual. O paladar está excluído das artes, mas se diz que um bom apreciador de arte é uma pessoa de bom “gosto”. A inversão da estética idealista pelo marxismo tendeu a ficar presa aos mesmos parâmetros. Está-se numa situação de perplexidade.

2 - MÍMESE

Embora não tenha sido o primeiro a propor isso, Aristóteles é visto pela tradição como o patrono da arte como mimese. É preciso perguntar-se por que, por mais de dois mil anos, essa doutrina foi tão prestigiada, embora seja evidente que ela não esgota a arte nem corresponde à experiência do artista. Na *Poética*, a mimese aparece até como aquilo que definiria o próprio homem. Ora, nesse sentido, o polvo, o camaleão, a cobra falsa coral e tantos outros seres vivos seriam mais humanos que o homem.

Platão já havia falado antes do processo mimético, mas para dizer que o mero copista nos ofícios é inferior ao gênio criativo, cujo modelo seria Homero. Platão apontou, na *República*, o perigo que o gênio pode representar para um Estado que se considere

perfeito: ele cria mundos alternativos, opções contrárias ao que prepondera no *status quo*. Ele se distingue do copista por ir além da cópia, sabendo copiar.

Um estado se considerar ideal exige que elimine o dissidente, a inteligência se torna ameaça. O que faz de alguém “melhor” para ser filósofo e, como tal, pretensão governante? O milagre das cadeias que se soltam na caverna é um truque de mágica, para não enfrentar a questão de como alguém é mais livre que outros e, por isso, pode governar melhor. Quanto maior o poder de alguém, maiores seus compromissos: ele tem de agir conforme a necessidade. Como alguém que chega ao poder em nome da liberdade se converte em tirano e não permite que outros exerçam a liberdade? Como pode uma tirania ser ideal?

Ainda que Platão veja no copista um ser inferior ao artista, toda a teoria do conhecimento dele se baseia na mimese, na cópia: a cama no quadro do pintor é cópia da cama do marceneiro, que copia a imagem que ele tem em sua mente, que por sua vez provém de uma imagem que estaria presente em um suposto mundo das ideias, que a tudo precede e tudo gera. Sócrates como que erra quando faz a contagem da distância entre a obra de arte e a ideia, 3 níveis, pois a contagem grega partia da ideia como número 1, igual ao rei na corte; passando para o nível 2, na alma do carpinteiro; nível 3, a cama feita por ele; nível 4, a cama do pintor copiando a cama do marceneiro, como se o artista não tivesse uma alma que tivesse passado pelo mundo das ideias. Poderia ser acrescentado um nível 2-b, que seria o da alma sem corpo, um nível 2-c, a cópia na alma que se encarnou num carpinteiro, um nível 3-b, que seria a cópia da cama artesanal na mente do artista, que a copiaria em seu quadro. Em suma, teríamos oito níveis. Cama não é ideia, mas apenas um conceito: o “mundo das ideias” é um mundo conceptual.

Platão culmina a ironia no momento em que ele, no final da *República*, diz que qualquer um pode fazer uma cópia do mundo, bastando sair pelo campo carregando um espelho grande: até a reprodução de si mesmo veria. Ou seja, ele ironiza a sua proposição anterior, como se, diante do preço de ter de expulsar o gênio de seu estado ideal, recusasse, porque ela se autocontradiz, ao ser uma proposição genial, que foi usada pela Igreja para se instituir. A rigor, o gênio teria de estar acima do homem de ouro, pois seria capaz de fundar outro mundo, mesmo que imaginário, em que houvesse outros parâmetros, que não deixariam mais tão dourado quem se apresenta como se fosse de ouro e tem o poder de impor a sua versão.

O cristianismo alocou o mundo das ideias platônico na mente divina, gerando um sistema que prepondera entre nós até hoje. No *Gênesis*, Jeová ordena que haja luz e que se separem águas e terras (esqueceu-se de criá-las antes) para que se tivesse luz no universo inteiro e, na Terra, águas e terras ficassem separadas (para plantar é, aliás, bem melhor terra úmida), ou seja, o real seria uma cópia do que estaria na mente criadora, o que é um modelo para a criação artística, só que esta nunca criar a partir do nada. No *Gênesis* tem-se a criação do homem à imagem e semelhança de Jeová, ou seja, o homem resulta de um processo mimético. Descartes dizia que Deus, se nos amasse, poderia ter nos dado um corpo de diamante, que durasse mais e funcionasse melhor.

A concepção de que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus não funciona, pois o homem não é onipotente, nem onisciente e nem onipresente. Ele é uma mimese às avessas, que não deu certo, um tiro que saiu pela culatra. O homem é o avesso das características divinas: uma cópia pelo contrário, uma ironia trágica. Seria preciso acusar Deus de mau artesão ou má vontade. O homem moderno precisa, todavia, redescobrir sua finitude, em vez de supor que a infinitude está escondida numa figura anímica imponderável.

No artigo primeiro da *Lei de Moisés*, há um interdito geral da mimese: proíbe-se que se faça escultura, imagem ou cópia de qualquer ser que exista na água, sobre a terra ou nos ares. Quando Akhenaton subiu ao poder, por 17 anos, com a crença em um deus único, o sol, muitas imagens dos deuses antigos foram destruídas: querendo ser único, era intolerante. Quando o faraó morreu, o politeísmo se restabeleceu e os sacerdotes do deus único, os levitas, adotaram um povo, os judeus, para lhes impor seu credo. Os judeus não eram originariamente monoteístas.

Crendo no interdito mosaico, os cristãos, quando tomaram a Grécia por volta do ano 100, destruíram boa parte da escultura grega e, recentemente, o talibã destruiu figuras gigantescas de Buda. Na versão cristã, foi esquecido que o artigo primeiro amaldiçoava quem fosse violento contra crianças e o deus era restrito a um povo, os judeus, cobrando deles gratidão eterna por terem sido libertos da servidão no Egito. Esse deus não é generoso, não faz algo porque acha que está certo fazer: faz para cobrar. Ele é tão fraco e vaidoso que precisa da adoração humana.

Que Jeová tenha emitido o interdito mimético não impediu que ele fosse o primeiro a violá-lo, ordenando que, diante de uma infestação de cobras venenosas, se fizesse a escultura de uma serpente, para que os judeus picados se salvassem: uma olhadela valia por uma injeção antiofídica. Afinal, Deus tudo pode, até

mesmo violar seus próprios mandamentos, como fez ao cobiçar e faturar a mulher de um pobre marceneiro ou deixar matar o próprio filho. Jeová e Deus Pai não são o mesmo deus: quem tem história não é eterno.

Cristo seria a “prova” de que o homem é mimese de um Deus, que não tinha projeto melhor para salvar o mundo do que fazer um filho para ser torturado e morto, como se isso salvasse alguém, salvasse o mundo. Essa perversidade é adorada como prova de amor. Se Deus fosse mais consciente, poderia ter feito um homem melhor e achado melhor solução.

No mundo grego se acreditava que somente os aristocratas partilhavam da dimensão divina: todas as famílias nobres tinham um deus ou uma deusa no início de seus ancestrais. Com isso, somente aristocratas podiam ser heróis trágicos ou épicos. Homero e os dramaturgos gregos, exceto Eurípides, partilharam dessa crença. O cristianismo democratizou as almas divinas, dizendo que cada um tem uma alma de origem divina. Prometeu que cada um poderia retornar ao mundo das ideias, voltar à presença divina, desde que obedecesse ao que mandava a Igreja. O cristianismo foi uma democratização do Olimpo, uma revolução teológica. Não há lugar no Olimpo para um deus como Cristo. Ele representa valores inaceitáveis à aristocracia greco-romana.

Cabia à arte divulgar a promessa de redenção eterna. O artista sob o mecenato não tinha liberdade, ele tinha de fazer o que o poder eclesial ou aristocrático queria que fizesse. A questão da liberdade só se colocou com o desenvolvimento do capitalismo, um modo de produção que cada produtor precisa da liberdade para oferecer mercadorias, assim como o comprador precisa para adquiri-las (entre elas a força de trabalho). Será a liberdade um valor restrito ao capitalismo ou seria um valor permanente, independente do modo de produção? Engels sugeriu ironicamente que ela seria apenas reconhecer a necessidade; Nietzsche, que tanto lutou por ela, chegou a dizer que ela simplesmente não existe. Quanto menos existe, mais se precisa, porém, lutar por ela.

Há sociedades conservadoras, em que ela não é considerada fundamental. Obedecer é um valor mais alto. A cultura grega se fez à base do trabalho escravo, já nela se clamava por liberdade, mas só para a aristocracia. “*A Morte de Sócrates*” é uma bela defesa do direito de pensar e falar. Édipo busca seu caminho contra a fatalidade, contra o poderio da casta sacerdotal e suas profecias. O aristocrata grego não conseguia aceitar ser reduzido à escravidão em caso de derrota. A liberdade pode não ser a opção primeira de muita gente, mas sem ela nada se cria, nada se inventa.

A doutrina da mimese contém um interdito à liberdade: quer-se obrigar a seguir um modelo. Podem-se imitar coisas externas, pessoas, a interioridade, outras obras, a própria obra, mas tudo tem de ser feito conforme padrões estabelecidos, para que a mesma imagem sempre se reafirme. Immanuel Kant e Karl Philip Moritz romperam com isso ao proporem que, em vez de imitar coisas da natureza, o artista deveria imitar a própria natureza, que fica se reinventando a cada momento. Isso propiciou o movimento romântico e a ruptura com escolas dogmáticas como neoclassicismo, barroco e rococó.

No século XVIII inventou-se que a liberdade é o fundamento do sistema moral e jurídico. Supõe-se que a constituição seja uma lei emanada da livre vontade dos cidadãos, que elegem seus representantes para a redigirem. Supõe-se que todo poder seja emanado do povo e em seu nome exercido. Será que todos são cidadãos e todos são livres? Na prática, o que se chama de democracia costuma ser uma plutocracia, em que todo o poder emana do dinheiro e em seu nome é exercido, para que os ricos fiquem ainda mais ricos. As leis regulam a espoliação do trabalho da maioria por uma minoria.

O povo é manipulado pela mídia, por campanhas publicitárias, por políticos espertos, ou seja, prepondera a retórica num grau inusitado. A vontade de poucos domina as majorias. Não há plena liberdade nem igualdade numa sociedade dividida em classes. A “fraternidade” é usada para suspender conflitos antagônicos e reconciliar o irreconciliável: “ódio silente lastra”. Não só a arte é dominada pela retórica, mas também a esfera pública, a publicidade comercial, a propaganda partidária. Apenas se finge ser livre. Quanto mais relevante o tema tocado, menor a liberdade de expressão pública.

As grandes decisões são tomadas por minorias. Os partidos são um modo de a minoria manipular a maioria. Se a oligarquia é a única forma real de governo, os diversos regimes são aparências externas. Com essas aparências, se procura uma identificação de quem conta com o poder: uma casta sacerdotal, uma aristocracia, os endinheirados, até mesmo a plebe. Quer-se ser como é quem está no poder: ele aparece como a versão idealizada de cada um que se identifica com ele. O acirramento no embate político provoca miopia. Quanto mais se olha o perto, mais se perde a visão do longe, a noção do que não se consegue perceber. A perspectiva é uma forma de não ver, vendo.

A imitação está aí ligada ao poder. Se o homem se vê como criatura de Deus, quem acredita ter sido criado também se considera obrigado a provar gratidão ao criador e a seus representantes na terra. O grego precisava ser grato a Apolo por ele se dar ao serviço de carregar o sol pelo céu; judeu ou cristão, a

Jeová. A dívida precisa ser paga a quem se supõe representar o divino. Discutir o divino é discutir política e ideologia, não é apenas um “saber superior” que está acima das condições reais da existência.

Para pagar dívidas, se precisa do dinheiro. Na moeda se cunha a imagem do divino, nem que seja com figuras de um panteão nacional que representem o divino local. É do interesse do poder estabelecido que se creia na doutrina mimética. A moeda funciona porque se crê que realmente vale o que nela está escrito. A crença domina o cotidiano.

Estranho é que muitas pessoas inteligentes e cultas se apegam a crenças ilógicas. Que elas sejam projeções do desejo narcisista de se autopreservar para sempre ou megalômico de ter divindades cuidando do seu dia a dia, não basta para explicar isso como regressão. As pessoas talvez não regridam porque não chegaram a um estágio que ultrapassasse a crença: elas nem querem. São impermeáveis a argumentos racionais, interpretam a “postura ateia” como incapacidade de ascender à “verdade superior da fé”. O “ateu” ser caracterizado como “sem deus” lhe confere um status de carência, perda: ele não é visto como “filósofo”.

O teatro francês no século XVII procurou seguir as supostas regras aristotélicas de unidade de tempo, lugar e ação na imitação de uma ação de caráter elevado. Isso fez com que Shakespeare, que não as seguia, não fosse reconhecido como grande dramaturgo. O abade Charles Batteux coroou a tradição mimética, num tratado de 1746, com o programático título de *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. Conseguiu provocar uma reação contrária. Kant e Moritz propuseram que não se deveria na arte imitar as coisas da natureza, mas, sobretudo, a própria natureza, que cria sempre novos espécimens e novas espécies. A tradução que Tieck e August Schlegel fizeram das grandes peças de Shakespeare ajudaram na redescoberta da ironia trágica, numa inversão das expectativas e do mimético. Madame de Staël, amiga e amada de August Schlegel, divulgou no mundo latino as concepções da escola de Jena e do grupo de Weimar e Berlim no livro *De l'Allemagne*, 1815, espraçando o romantismo.

A *Kunstlehre* de August Schlegel, que tanto demorou a ser publicada em alemão e traduzida para o português, vem sendo chamada de *Doutrina da arte*, mas o autor não queria fazer uma doutrina da arte e sim romper com a doutrinação pela arte. O que a arte faz ou deveria fazer é um ensinamento livre, não uma doutrinação dogmática. O que mais importa é o que a arte nos ensina, desde que não seja doutrinação: ela só se justifica quando

for o único meio de dizer aquilo que ela sugere. O que for doutrinação dogmática não será então arte. Oratória não é mais considerada arte, ainda que requeira dom, habilidade e treino.

Assim como se tem a estetização da mercadoria por meio do *design*, para que ela melhor se venda, assim como se tem a utilização do estético para fazer a propaganda de mercadorias, a arte tem sido usada para fazer a legitimação da oligarquia: prelados, nobres, ricos, madames, etc. Deve-se, portanto, desconfiar da história da arte, pois ela é feita por intelectuais orgânicos, que endossam o poder da Igreja, do Estado, da aristocracia, da oligarquia. Além da potencial história da perspectiva dos dominados, a crise da tradição metafísica acena para a necessidade de redescobrir os raros poetas e pensadores que souberam discernir as limitações e abrir caminho para além dela.

Expressando a tendência romântica, que privilegiou a ironia como inversão do princípio mimético, August Schlegel também registra em 1801 a mudança radical na compreensão da doutrina da mimese: em vez de imitar as coisas da natureza – cujo modelo era uma pintura que fosse capaz de imitar uvas e frutas a ponto de fazer os pássaros bicarem a tela –, a criação artística deveria imitar os procedimentos da natureza, compreendida no sentido da “*physis*” grega, como algo em transformação e recriação permanente. Isso liberou os artistas da servidão ao já padronizado, que Kant havia implicitamente proposto ao conceituar o gênio como exercício da liberdade. O artista passa a ser um equivalente às forças da natureza, ele é parte delas, assim como o ser humano é um retro-olhar criativo da natureza sobre si mesma.

Por que a ironia se tornou a figura retórica privilegiada pelos românticos? Relendo Tieck, Jean Paul, August e Friedrich Schlegel, Kierkegaard e outros, talvez eles gostassem do paradoxo, da reunião de contrários, por exemplo, “naquilo que se chama de filosofia da arte, não há em geral nem filosofia nem arte”. Quando se diz de um homem idoso e gordo, “que elegante rapazinho!”, está-se dizendo o contrário do que ele é, do que se está vendo, do que o outro está vendo. Para haver uma ironia que funcione, é preciso que se perceba que aquilo que se diz de algo ou alguém não corresponde ao que este realmente é.

Schelling propõe, em 1809, uma tese radical: se há um deus que seja de fato infinito no espaço e no tempo, no poder e no saber, não existe liberdade para o homem. Tudo só é feito porque de antemão sabido e permitido. Ou seja, subjacente à questão da liberdade está a morte de deus, por mais que prelados de várias estirpes queiram propagar que deus teria dado ao homem o livre-

arbítrio, para que ele por suas ações determinasse o seu destino *post-mortem*. Caso se evoque ainda o primeiro mandamento de Moisés, há, no fundo, uma incompatibilidade entre a criação artística e a crença religiosa. O sujeito não pode ser fundamentalista e artista ao mesmo tempo, seja a opção religiosa judaica, cristã ou muçulmana.

A ruptura romântica com a teoria mimética enquanto princípio de produção e explicação da arte faz parte do processo da morte de Deus. O exercício da liberdade se funda, porém, nas necessidades do capitalismo, tanto de compradores quanto de vendedores. Disputando o mercado em vez de viver do mecenato, os artistas precisam oferecer opções diversificadas a potenciais compradores. O artista produz antes de receber uma encomenda para produzir. Sua “liberdade” está restrita ao gosto dos compradores.

Diante da doutrina mimética na antiguidade, a arquitetura teve dificuldades em se afirmar como arte. Na pintura e na escultura se copiavam pessoas, paisagens, animais, prédios, mas o que poderia estar copiando a arquitetura? A caverna antiga, os troncos das árvores, as galerias das florestas, a cova do tatu ou o ninho do João de barro? Ao contrário dos pintores, os arquitetos não estavam preocupados em produzir objetos de imitação, fiéis a um modelo anterior. Eles seguiam padrões, imitavam modelos, mas estes eram outras obras também arquitetônicas. Se o homem se considerava melhor que “o resto da criação”, por que iria ele querer imitar o que lhe parecia inferior?

Do que restou de sua obra, Aristóteles parece não ter considerado a arquitetura uma arte, e sim uma *techné*, uma técnica. Tem-se dele os ensaios sobre arte retórica e outro incompleto sobre arte poética. De Platão temos reflexões sobre a natureza do belo, interpretações sutis sobre passagens de Homero, reflexões sobre as leis e a gestão das cidades, a descrição de arquiteturas antigas, seus personagens se movem perto dos templos, caminham pelas ruas e vão para fora dos muros da cidade.

Com Vitruvius nos aparece historicamente uma reflexão sobre arquitetura, embora ele mesmo registre vários predecessores. Ele conhecia os filósofos e dramaturgos gregos. A doutrina mimética está em sua teoria da construção? Está embutida, sem ser problematizada. Primeiro, sua obra é um estudo sistemático da arquitetura grega, para que ela sirva de modelo para as construções romanas. Segundo, como modelo dos vários tipos de colunas, há tipos humanos: o homem atarracado, a mulher, a mocinha. Terceiro, as construções romanas deveriam mimetizar e representar a grandeza do império romano: não por acaso os dez

livros são dedicados ao César, por isso prioriza a construção de palácios, templos, sedes de governo. Quarto, os princípios de proporcionalidade nas obras arquitetônicas devem obedecer às simetrias que ele observa nas relações entre diferentes partes do corpo humano, em especial a relação – aliás, errada – entre tamanho do pé/largura da coluna e altura do homem/altura da coluna. Quinto, os princípios numéricos deveriam estar embutidos na obra arquitetônica, reproduzindo as harmonias musicais e do universo, como se o número gerasse a obra.

Quando Alberti constrói, em 1450, a sua antítese renascentista a Vitruvius, substitui o corpo humano pelo corpo do cavalo: não está rejeitando o princípio mimético, apenas muda o modelo. Em vez da grandeza do Império Romano, ele quer o império da Igreja Católica; em vez da glória do César, a glória de Deus. Isso é tão evidente para ele que não precisa ser discutido. A sua “*concinnitas*” ecoa as proporções de Vitruvius, um sistema de ressonâncias e complementações que fazem da arquitetura uma amostragem da harmonia divina.

Tanto a obra pretende mimetizar isso quanto deve induzir a querer a perfeição de Deus, cuja presença se faz pela Igreja. Todo templo é uma catequese, uma doutrinação. O catecismo aparenta ser feito à base de perguntas e respostas, mas suas perguntas não questionam nada, não põem em dúvida os princípios da fé, servem apenas para permitir que sejam manifestados como verdades absolutas.

Alberti não se dá conta – afinal era bispo, pago para não se dar conta e porque não se dava – de que a pretensão de representar nas dimensões de templos a grandeza de um Deus capaz de criar o universo inteiro a partir do nada era ridícula. Deus não precisa de uma casa, nem caberia nela. Querer imitar na abóbada do templo a abóbada celeste é ridículo. Falta o senso de proporções. Quanto maiores os paramentos e rituais, menor a noção da insignificância do homem na infinitude.

Na era moderna, Deus deixou de ser o Jeová vulcânico, exigente e vingativo, comandante de exército, capaz de aparecer numa sarça ardente e conversar com profetas, para se tornar um símbolo matemático da infinitude. Ele se esvaziou de concretude, o que não impediu de se continuar construindo casas para ele. Karl Solger criticou Vitruvius, por este não ver que a obra arquitetônica, para ser arte, precisaria transmitir uma ideia, por alegoria ou símbolo. Na linhagem de Kant, assim como o conceito é finito e opera no entendimento, a razão tem abertura para a infinitude mediante ideias. Ele pressupunha que a ideia seria sempre verdadeira: uma ideia falsa é uma contradição em termos: não se trataria então de ideia, mas de um palpite infeliz.

Se a ideia concretizada é para ser a representação de uma verdade permanente, universal, como pode uma doutrina limitada ter essa pretensão? De formação luterana, para Solger isso não era problema. Não basta aí dizer que a verdade do templo está em encenar uma crença: se a crença não é verdadeira, não pode ser verdade o que nele é representado. Tem-se, portanto, uma contradição fundamental: o que a história da arquitetura apresenta como grandioso pode não passar de monumento ao erro.

O mesmo vale para outro paradigma de ápice arquitetônico: os palácios. São casas altas, bem grandes, para que se pense que são grandiosos os que neles moram. Tem-se aí outro paradoxo: quanto maior o palácio, menores ficam aqueles que andam por eles, que vivem dentro deles. O palácio é para representar a grandeza da monarquia e esta, por sua vez, representar a grandeza do reino. Surge daí a tendência de, quanto menor o país, maior o palácio; quanto mais mesquinho o poder, mais resplendoroso o prédio. Trata-se de propaganda enganosa. Faz-se de conta que aqueles que aí governaram fizeram tudo pelo bem comum, para que não se perceba que eles ordenam para o bem de uma minoria privilegiada, que se apossava em benefício próprio dos produtos do labor coletivo. A aristocracia francesa não pagava impostos; o terceiro estado, sim.

A arquitetura não consegue entender como a mesma monarquia que mandou construir um palácio grandioso seja arrancada de dentro dele, posta numa carroça e levada para a guilhotina. Qual é o valor do trabalho do arquiteto se ele serve a um tirano? Passam por grandes arquitetos aqueles que servem a oligarcas: sem eles, sua obra sequer apareceria. A lógica restrita do espaço construído é que, se ele for grandioso, grande é quem nele habita. É uma falácia da metonímia e não sabe disso.

Tais práticas operam doutrinas miméticas, supondo que é grande quem está no grandioso. A obra construída deve ser mímese da ideia de grandeza e, por que foi construído algo grande e imponente, a ideia é verdadeira. Pascal observou, contudo, que, se os juízes fossem o próprio princípio da justiça em exercício, eles não precisariam se colocar em patamares elevados, cadeiras altas, prédios imponentes, assim como se os médicos fossem o exercício efetivo da saúde não precisariam refugiar-se em roupas especiais e termos complicados.

Camilo Sitte, por exemplo, descreve praças e mais praças com catedrais no centro da cidade, mas não lhe passa pela cabeça questionar o catolicismo, que era a religião da monarquia austro-húngara. Zevi também não discute esses pressupostos. Como eles não examinam o paradigma filosófico e político subjacente, como

não examinam nem confrontam alternativas, seus exames técnicos são superficiais. Vão de uma cidade para a outra, de um país europeu para o outro, examinam variantes, sem perceber o paradigma como tal. Pressupõem que ele seja inquestionável.

3 – AS ARTES E OS SENTIDOS

Em Platão temos um registro histórico de que somente os sentidos da visão e da audição propiciam o acesso às artes. O argumento primeiro é que em grego seria estranho falar de uma bela comida, de um belo perfume. Ele pressupõe – não é o único – que a língua grega seja a medida de todas as coisas. Uma língua pode reservar o belo apenas ao visual. No Brasil, não é muito estranho que se diga “bela comida”, “belo perfume”. A beleza de uma pele não é apenas cor, mas perfume e tato. Até hoje, no entanto, um instituto de artes abriga apenas o que atinge ouvido e visão. O resto não existe, não pode existir.

Novamente aí a arquitetura constitui uma ruptura com o paradigma, embora seja aplicado nela. Ela é subsumida nas artes plásticas, que são consideradas artes visuais. No âmbito oficial, a arquitetura aparece como arte visual. Supõe-se que o problema esteja na arte, mas está no visual. Mesmo no curso de arquitetura, os alunos aprendem a desenhar, fazer maquetes, usar programas gráficos computacionais: tudo no âmbito visual.

Quando se mora numa casa, não se quer apenas ficar, porém, olhando para ela. Quer-se que ela não tenha ruídos, que a variação térmica seja agradável ao tato que não está apenas na ponta dos dedos, que os odores não sejam pestilentos. Ou seja, a casa não é apenas visual, o projeto arquitetônico não deveria ser apenas visual. Deve-se até ter gosto de morar nessa casa, como se apetecesse ficar nela, como se o paladar fosse o mais espiritual dos sentidos. Em suma, ela envolve todos os sentidos. Já por isso a arquitetura questiona o paradigma da filosofia da arte. Ela mesma tem sido parcial por obedecer à tradição metafísica, especialmente por não saber dela.

Se os sentidos do ser humano forem mais de cinco, e há fortes indícios de que sejam, então a arquitetura teria de levá-los em conta. Se tivermos um senso de gravidade e de campos magnéticos, que nos ajudem a nos orientar e equilibrar, isso deveria ser considerado. Se somos capazes de percepções “telepáticas” e premonições, se temos uma espécie de “radar” embutido em nós que nos permite captar sensações que em geral não chegam ao nível da consciência, isso teria de ser considerado. A arquitetura oriental talvez esteja mais avançada que a ocidental nesse sentido.

A compreensão do que seja a arquitetura não se dá no seu âmbito técnico. A técnica não pensa o que a determina e o que vai além dela. Sua reflexão se esgota em resolver problemas pragmáticos. O que determina que um espaço seja construído ou deixe de ser não é em geral algo apenas técnico. São políticas públicas e privadas. As políticas, por sua vez, são determinadas por valores, que condicionam a visão de mundo. Está depende, por sua vez, da compreensão que se tenha do ser humano.

Até agora, a contrapartida para a definição do homem tem sido a figura de Deus. Se o homem for visto como criação divina, parecerá natural a uma cultura que o melhor trecho seja preservado para se construir um templo para a divindade, deixando-se um espaço livre ao redor, uma praça. Se o homem for visto como um retro-olhar criativo da natureza sobre si mesmo, como um ente que faz parte da cadeia biológica, o fundamental será preservar e cultivar a natureza como espaço público, como algo integrado à arquitetura da cidade.

A filosofia da arte, em autores relevantes da tradição ocidental como Platão, Schlegel, Solger e Hegel, pressupõe e às vezes explicita que os sentidos da percepção humana se dividem em dois tipos: 1) os espirituais, visão e audição; 2) os materiais e corpóreos, tato, gosto e olfato. Isso parece claro para quem crê que o homem é formado por corpo e alma, mas já está em Platão, no *Hípias Maior*, sob o argumento de que em grego não seria usual dizer belo perfume ou belo jantar. Com a neurologia, vai se mostrando melhor que o espírito é cérebro funcionando. O paradigma platônico prevalece, porém, ainda hoje nos institutos de arte. Nele, o cego e surdo não pode ter acesso à arte.

Ouvido e olho pareciam não receber nenhum impacto, nada material, físico, enquanto para o tato é preciso tocar coisas, para o gosto é preciso colocar algo na língua, para o olfato é preciso que se tenha algo para cheirar. Ao degustar algo, consome-se o alimento ou a bebida; quanto mais se cheira um perfume, mais ele se vai. Na arte não se quer a destruição da obra. Mas por que então o tato não entrou como acesso às artes? Ele não destrói a obra. Quando se escuta uma música, ela acaba no fim: é preciso refazê-la a partir da partitura, assim como se pode fazer comida ou perfume com receita. Ou a partir da memória.

Kant ainda aventou a possibilidade de o tato dar acesso à arte. Hegel rejeitou isso, considerando um absurdo que se propusesse tocar uma obra escultórica. Hoje há esculturas feitas para serem tocadas. Naquela época, o objeto maior da escultura era considerado o corpo humano. Kant achava que, se alguém contemplasse com desejo a escultura de uma pessoa desnuda, ele estaria contaminando o juízo estético, que deveria ser despido

de qualquer interesse, embora despertado por um objeto interessante. Era como se o toque machucasse, violasse, destruísse, “comesse”.

Platão, no livro VI da *República*, observou que não basta ter olhos para ver nem uma coisa a ser vista para que haja visão: deveria uma condição possibilitadora, a luz. Heidegger comentou que esse “*ágathon*” foi traduzido pela Igreja como o Sumo Bem, Deus, condição de possibilidade de tudo. Não era isso o que Platão queria dizer: deformou-se o sentido original. Faltou ao grego, no entanto, registrar que para qualquer sentido é preciso ter condições possibilitadoras, como ondas acústicas e um meio de transmissão como o ar ou a água na audição.

Mesmo para a visão, é preciso ter mais que olhos, uma coisa e luz: é preciso ter um meio que propague e leve os fótons, ter nervos óticos que transmitam os sinais ao cérebro, ter neurônios que funcionem na captação deles, ter um aparelho psíquico que não esteja bloqueado à percepção. A visão é tão física quanto tato, gosto ou olfato. Sempre é preciso haver algo que estimule os órgãos sensoriais para que eles percebam algo real. Nervos e neurônios são também “condição de possibilidade”. Se há isso em todos os sentidos, desfaz-se a distinção entre sentidos espirituais e sentidos materiais. O fundamento dela tem de ser procurado em outro lugar.

A tradição metafísica, e dela fazem parte as religiões cristãs e o espiritismo, vê o homem como dividido em corpo e alma ou matéria e espírito, entidades distintas e separadas, em que a primeira pode desaparecer e a outra continua existindo. Dentro desse paradigma estrutural surge a divisão entre sentidos espirituais e sentidos materiais, aqueles podendo dar acesso às artes e estes impossibilitando, por sua natureza, o agrado estético. Isso é mais problemático do que fazer obras ditas artísticas utilizando material de baixo preço. Uma obra não é tanto mais artística quanto mais abjeto for seu material: lixo reciclado não é logo arte, não se tem mais arte com materiais caros ou instrumentos raros. O artista tem de usar materiais adequados, se o que ele tem algo a dizer merece ser preservado.

Subjacente à divisão inconsistente entre dois sentidos nobres e três abjetos está, inconsciente, a divisão entre trabalho livre e trabalho escravos dentro da perspectiva senhorial. Até o século XVIII, somente senhores podiam filosofar. Senhor e servo mudaram várias vezes de forma nos diversos modos de produção, mas a divisão se mantém ainda hoje entre capitalista e assalariado. Ela se mantém na hierarquia entre arquiteto por um lado, mestre de obras e pedreiro por outro. É preciso fazer um forte movimento de abstração para tentar olhar de fora, por cima,

essa estrutura e seus reflexos na divisão entre arte e artesanato. Os serviços que atendiam às necessidades de alimentação, indumentária, banhos, massagens, odores e assim por diante eram feitos por escravos, enquanto os que atendiam olhos e ouvidos eram executados por pessoas livres.

A tradição metafísica tende a falar num sistema de cinco artes básicas: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Alguns, como August Schlegel, colocam ainda a dança. Em geral a poesia é subdividida em épica, dramática e lírica, conforme prepondera a terceira, a segunda ou a primeira pessoa.

O baixo-relevo pode ser visto como intermediário entre escultura e pintura. A dança poderia ter sido vista como escultura em movimento: não foi, pois esta era estática, não havia móveis. O balé clássico não conseguiu desenvolver movimentos do corpo junto ao solo nem acima da altura da cabeça. Houve uma guerra de gostos entre a dança clássica e a moderna: ainda se está em busca de uma síntese que as supere.

Hegel deixou bem claro que não pretendia estudar todas as artes nem tudo o que já foi ou seria considerado arte. Ele queria delimitar marcos na história. Não havia cinema em 1820-1830: ele começou como um teatro filmado, mas só evoluiu como arte quando descobriu sua linguagem própria, com o *travelling* da câmera, o corte de cenas, a montagem, o som. Se as artes são reduzidas a momentos e aspectos considerados substanciais, não é o renome do filósofo que vai garantir que não tenham sido deixadas de lado diferenças substanciais.

4 – EM BUSCA DO OURO

Platão, no *Hípias Maior*, sugere que belo não é utensílio, que é algo aplicável a um fim, mas é algo agradável à vista ou/e ao ouvido; não é uma bela moça, pois há belas éguas também, sendo feio todo macaco se comparado ao ser humano; não é o ouro, pois o material da obra precisa ser adequado ao que se pretende fazer; belo não é gozar de riqueza, saúde e consideração, pois o que se pergunta é o que é belo como tal, não o que alguém acha agradável para si. Caso se considere belo o que é útil, teria de se considerar feio o que não fosse; caso se considere belo ter poder, tendo-se poder pode-se fazer muita coisa feia e ruim; caso se considere belo o proveitoso, seria preciso perguntar se bom é causa do belo ou se o bom é causa do belo, mas daí se está distinguindo entre belo e proveitoso, porque não são o mesmo: quem tira proveito do que não deve, não está fazendo algo bom, correto. Se belo é o que agrada, por que o prazer maior, o sexo, é feito às escondidas? Um perfume ou uma comida podem ser agradáveis, mas seria

inadequado dizer que são belos. Que algo agrada à vista ou ao ouvido é apenas condição do belo, não logo existência. Belo e bom são distintos.

Quando se ensina em literatura apenas o cânone nacional, não se está ensinando arte, mas algo considerado útil para a oligarquia e a estrutura do Estado; quando se propaga uma crença religiosa com obras ditas sacras, está-se confundindo o belo com o útil, com o proveitoso para uma casta religiosa. Quando se faz da arte uma fonte de receitas, ela é promovida antes como mercado do que como beleza. Se Dédalo fosse contemporâneo, faria obras de arquitetura bem diferentes daquelas que fez em seu tempo.

O belo não se resolve com uma sociologia do gosto ou uma história de estilos de época, embora seja isto que a historiografia costuma fazer. O que se pergunta é o que seria belo em todas as sociedades e todas as épocas. Há uma definição possível? Não seria ela toda vez a imposição de quem tem mais poder? Kant procurou dar a resposta que Platão não havia conseguido, ou melhor, só havia feito via *negationis*.

Ele tem quatro conceituações do belo, todas contraditórias, em uma “Analítica”, o que já é uma contradição. Conceito do belo é o que sem conceito agrada. Conceito é não ter conceito? Ou será que se tem uma avaliação inconsciente, uma sensação de agrado e uma avaliação anterior à reação externada? Então há modos de conhecimento que não são do entendimento consciente. O juízo do gosto se dá antes no inconsciente.

O juízo do belo se dá pela qualidade, pela quantidade, pela relação e pela modalidade. Pela qualidade: para Kant, ele é estético se for destituído de interesse, se for desinteressado, e sem finalidade pessoal. Ora, um juízo interessado pode ser mais correto que um desinteressado. Que ele seja destituído de interesse não garante que seja correto. Quanto maior o meu interesse, mais eu procuro ajuizar corretamente, pois se não prejudico meus interesses. Isso não quer dizer que os juízos ditados por interesses sejam mais verdadeiros: pelo contrário.

Pela quantidade, ele seria “allgemein”, o que tem sido traduzido por “universal” (que seria “universell”), mas que seria melhor traduzir por “em geral”, o que quer dizer que costuma ser aceito por quase todos, podendo haver quem não o aceite: há opção. Ele se caracterizaria também porque “fordert eine allgemeine Gültigkeit”, estimula e exige uma validade geral. Não se distingue aí quem aceita esse juízo: todo mundo? Seria básico reconhecer o juízo mais competente no âmbito da arte. Costuma-se considerar hábil quem consegue impor sua opinião. Que todos aceitem uma opinião não significa que ela esteja certa. Qualquer um pode alegar que está sendo isento e por isso o seu juízo teria

de ser aceito por todos. A Justiça se postula como estando acima das paixões das partes, mas ela é um instrumento de dominação de classe como o Executivo ou o Legislativo.

Pela relação, o juízo de gosto é definido por Kant como “*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*”, o que tem sido traduzido por “finalidade sem fim” e lido como inúmeras possibilidades de finalidade, mas tem antes o sentido de o belo ser organizado como adequado a finalidades sem ter uma finalidade. Isso é contraditório. Por que algo seria organizado de tal modo eu parecesse cumprir finalidades, para acabar não servindo a nenhuma? Sabe-se que historicamente a arte tem sido usada para cumprir fins.

Pela modalidade, o juízo do gosto é algo necessário, que se impõe e não pode ser mudado arbitrariamente. O argumento para isso é o juízo ser desinteressado, o que não se sustenta. O que se tem aqui é a modalidade autoritária, em que “Alguém” quer impor sua vontade e opinião a todos. Se esse alguém for coletivo, nem por isso deixa de ser subjetivo. Há certo consenso de que existem grandes pintores, compositores ou escritores, mas eles podem não ser conhecidos em muitos países, assim como podem existir artistas de qualidade cuja repercussão não vai além do horizonte de poucas pessoas, seja por proximidade geográfica, seja por serem as únicas competentes para ver a ruptura de horizonte presente na obra. Há uma dialética do poder, do gosto e da historiografia que a mera “Analítica do belo” não consegue discernir.

O “juízo do gosto” pode pretender se impor como “universal”; o belo, não. Ele apenas aparece, se dispõe, se disponibiliza. Ele não se “impõe”. Ele não grita, mesmo quando grandioso e chamativo. Sua força está na sutileza, na conjunção de numerosos detalhes, numa qualidade diferencial, que não é mensurada pela quantidade de adeptos, pela “imposição generalizada”.

O quantitativo se soma ou diminui, se multiplica ou divide, pela redução da diversidade à identidade numérica. Sua igualdade se afirma não só pela simplificação do real, reduzindo-o ao quantitativo, mas também fazendo de conta que o semelhante é igual, pela eliminação da dessemelhança do semelhante. A obra de arte opera ao mesmo tempo na busca de identidades entre instâncias remotas – isso acontece na metáfora, na montagem, na citação e em todas as figuras de linguagem – e na diferenciação crescente naquilo que começa parecendo igual. Em vez de reduzir diferenças, ela as amplia, para gerar algo único. Quando um autor cria muitas obras parecidas entre si, com pequenas variações, ele sabota a si mesmo como artista e se afirma como artesão.

A pétala de uma flor é uma folha de diferenciação pela coloração, pelo formato e muitas vezes pelo perfume. Ela atrai insetos e pássaros, que polinizam, assim como os frutos complementam isso propagando a espécie. Quando uma planta se poliniza só pela aspersão pelo vento, sua flor não é atraente. Quando ela se poliniza por aspersão e por insetos ou pássaros, ela tem flores feias e flores belas, conforme a função.

Um ser belo é um ser saudável, capaz de procriar. Um fruto agradável aos olhos, às narinas e às papilas mostra ser nutritivo. A beleza é fundamental para manter e reproduzir a vida. Se assim é na natureza, por que seria diferente na arte dos homens? Kant, ao contrário de Hegel, não isolou o belo artístico do natural, mas só com Darwin comparações se tornaram mais viáveis. Entre muitos animais de bando ou manada os machos disputam o poder, tendo as fêmeas de procriar com o vencedor. Por ser mais forte e mais saudável, ele tende a ser mais bonito, mas elas não têm escolha. Há um “juízo” que vale de modo geral. Quem tem juízo obedece a esse juízo. Quem acha que gosto não se discute tem, em geral, dizia Kant, um gosto tão discutível que nem vale a pena discutir.

Será que existe um “juízo estético” na zoologia? As fêmeas de pavão ou de girafa devem ter escolhido por milhares de gerações os machos de rabo ou de pescoço maior para que acabassem sendo como são. Eles deviam ser mais “bonitos”. Ou será que os machos que conseguiam abrir um leque de rabo maior espantavam mais os predadores do que os de rabo menor? Será que as girafas de pescoço mais comprido conseguiam alcançar ramos mais altos, sobrevivendo na seca melhor que as de pescoço mais curto? Então o decisivo não seria o juízo estético, e sim o estar aí, vivo, disponível para procriar. Um critério não exclui o outro.

Quando Sócrates discute a tese de Hípias de que belo seria o ouro, ou seja, que a beleza de uma obra seria proporcional ao custo dos materiais, diz que Fídias poderia ter usado ouro na estátua da deusa, mas não o fez. Para cozinhar, uma colher de ouro não é melhor que uma de pau. Se, no século XX, se chegou a propor a inversão da tese de Hípias – quanto pior o material, melhor o resultado em termos artísticos – o que está em jogo é uma reavaliação: auratizar o lixo para aceitar o mundo ou se salvar na arte porque o mundo não tem jeito. Adorno, que tanto queria denunciar o mundo, ficou preso à teoria mimética, embora ele a tenha ampliado: em vez de imitação das coisas da realidade, se deveria considerar a obra ainda como imitação ao que se passa na mente do artista, ao que já foi feito naquela série artística e, por

fim, de uma reflexão da obra sobre si mesma, como se ela se olhasse no espelho e reexaminasse a sua validade. Esqueceu a tese romântica de que se deveriam imitar os procedimentos da natureza, não seus seres.

A qualidade das obras artísticas depende da adequação dos materiais e da qualificação dos instrumentos utilizados em sua execução, mas ela não é diretamente proporcional a nenhum deles, pois ela depende fundamentalmente do artista que a faz. No melhor violino, pode-se ter uma péssima execução. O grande artista extrai o melhor que pode do instrumento que tem à disposição, mas ele só poderá chegar a uma execução primorosa se tiver em mãos um instrumento maravilhoso. Ele é, porém, apenas um executante. O músico é um intérprete; se muito bom, um talento. Gênio criativo é quem inventa a música, o compositor.

Até onde vai o âmbito das artes? Joalheria e perfumaria serão artes? Pode uma boa cozinheira ser considerada uma artista? A cozinha japonesa se preocupa com o bom visual da comida, mas isso ainda não faz parte de sua essência, voltada para o sabor. Se desenhar joias é uma arquitetura em miniatura, assim como boas obras arquitetônicas tendem a ser joias em tamanho grande, será que isso poderia fazer parte da formação do arquiteto? Ou é apenas um ofício menor, porque belas joias não seriam obras de arte?

Se o que deprime a arquitetura enquanto arte é a sua finalidade utilitária, como se ela fosse apenas um utensílio, uma máquina de morar, um *design*, seria mais artística a arquitetura que não funcionasse bem? Não é, porém, por se fazer algo inútil ou que não funcione bem que logo se há de ter arte. Seria um monumento uma arquitetura mais artística do que prédio com finalidades determinadas? Será que a utilidade não está escondida no monumento, de modo menos claro para que melhor funcione, celebrando valores para legitimar e auratizar aqueles que mandaram fazê-lo?

Hoje temos esculturas que são feitas para serem tocadas, para se andar dentro delas em vez de apenas olhá-las de fora. Temos os móveis, que rompem com a tradição milenar do caráter estático da escultura. Se tudo muda na arte, será arte somente aquilo que promove a mudança? A inovação, o diferente, o vanguardista tende a não ser boa arte, já que a obra é a execução de uma receita, de um manifesto. A criação artística é um diálogo entre o que já foi feito e aquilo que nessa arte ainda não se fez. Não se pode ignorar o patrimônio histórico nem apenas repeti-lo. O artista só se vê forçado a fazer uma obra porque aquilo que ele gostaria de ver ainda não foi feito. Ele supre uma lacuna, que ele percebe tanto melhor quanto mais conhece o que já foi feito.

Desenhos animados e gibis são restritos aos “sentidos nobres”, mas serão eles “arte” por isso? Hoje, além de filmes feitos a partir de gibis, há filmes feitos na linguagem dos gibis. Como distinguir claramente entre arte cinematográfica e a mera diversão, o *entertainment*? Ele não é apenas entretenimento: ele é doutrinação, utilizando elementos estéticos, de atores parrudos a paisagens sofisticadas e efeitos visuais impressionantes. Será que esses elementos estéticos secundantes equivalem ao que eleva algumas obras arquitetônicas a serem arte?

5 – ESPAÇO E TEMPO

Um modo recorrente de subdividir a arte tem sido as categorias de espaço e tempo, como se elas fossem separáveis, como se tudo o que ocupa espaço pudesse não ter temporalidade e todo tempo não fosse tempo de alguma coisa. O pressuposto disso é que na tradição metafísica pudesse haver um ou mais entes eternos e puramente espirituais, como deus ou as ideias. Quando se diz que arquitetura é espaço construído, ela está sendo colocada no espaço e descarta implicitamente o tempo. Tradicionalmente tem se colocado – August Schlegel, por exemplo – a escultura como arte do espaço e, em contrapartida, a música seria do tempo. Para quem trabalha com arte, essa divisão é mais problemática do que evidente.

Toda obra leva tempo para ser feita, ela surge de uma tradição e se abre para um presente de contemplação que está no futuro. Quem faz música diferencia espaços vibratórios, os músicos de uma orquestra precisam ser distribuídos de acordo com os naipes, a execução instrumental é uma ocupação exata de espaçamentos com tons bem determinados. Não se pode excluir o espaço da música. Quando se constrói um espaço na arquitetura, procura-se fazer com que a obra, tendo resistência e cumprindo suas funções, perdure no tempo. Não se pode excluir o tempo. Ela é um espaço especial para transcender o tempo.

Uma escultura, ao ocupar um espaço, gera espaçamentos em relação aos prédios junto aos quais está, constitui um marco dentro de uma praça, faz uma pausa dentro de uma casa, uma igreja, um palácio. Ela é espaço de flexão e reflexão, que lê o seu contexto e se contrapõe a ele. Sendo coisa, ela é mais que coisa, não podendo ser o que ela realmente é sem ser essa coisa. Ela reflete a realidade tanto no sentido de ecoar a luz, a forma e a cor quanto no sentido de ser uma reflexão, uma meditação que veio do passado e leva o sujeito a suspender o seu tempo para se entregar à presença presente da obra, pressentindo nela algo mais, simbólico, do que à primeira vista aparece.

Costuma-se definir a arquitetura como espaço construído. Será que ela é apenas espaço? Quem tenha o mínimo de formação filosófica, em Aristóteles ou Kant, percebe que se deixa aí de lado uma categoria a priori de todo conhecimento: o tempo. Ele não pode ser deixado de lado, porque ele simplesmente faz parte de tudo. Não há nada nem ninguém fora do tempo, nem Deus, menos ainda o arquiteto, mesmo que pretenda construir para a eternidade. Tudo o que o arquiteto construir vai se desfazer um dia. Lutando contra a fragilidade, ele trata de fazer algo que perdure. Cada vez mais ele precisa destruir o já construído para poder construir. Espaço construído é um espaço destruído; espaço construído, um tempo preservado.

Não há uma arte que seja só do espaço ou só do tempo. Nem Deus escapa a espaço e a tempo, ele é definido de diferentes modos, não é sempre o mesmo. Há muitos deuses. Se ele quer ser onipresente, precisa estar presente em todas as coisas. Elas todas têm temporalidade. Portanto, ele não pode ser onipresente e eterno ao mesmo tempo. Menos ainda um deus como Cristo, que tem apenas uns 2000 anos, pouco para ser eterno. O modelo teológico persiste na teoria estética. Obras não são preservadas apenas por sua qualidade e sim por sua conveniência ao poder que as mantém expostas.

Supõe-se que a obra de arte seja uma sucessão linear, porque estamos habituados a “pensar o tempo” como sucessão linear de passado, presente e futuro, sendo o presente quem define os dois outros. Também se poderia supor que o futuro é que produz o presente e assim gera o passado, ou que este é condição de possibilidade dos demais. Embora haja uma aparência de sucessão linear – por exemplo num poema ou numa música –, cada parte remete às outras partes, seja por semelhança ou por contraste, ela retoma e varia temas, que são ecoados por contracantos, cada parte remete ao todo da obra, que, por sua vez, transforma cada parte em algo diferente do que ela seria isoladamente. A obra de arte não é linear, ela apenas finge uma sequência linear. Cada momento é antecipado pelo que veio antes e evoca a probabilidade do que ainda não veio: o passado tem presença no presente, o presente antecipa o futuro, o vindouro modifica passado e presente.

Embora toda obra seja uma coisa feita, a boa se apresenta como perfeita, como algo em que não se pode mexer mais porque não há no que mexer sem piorar. Ela está aí como se fosse um presente eterno. Cada novo contemplador presentifica no presente da sua percepção a presença de um passado que não

passou, mas que se apresenta como um presente, se abre para ele como uma presença com a qual ele trava um diálogo que o modifica para o futuro, que lhe modifica o futuro. O caráter linear é rompido pela irrupção reiterada do pretérito e a remissão permanente para o que ainda há de advir, de tal maneira que cada agora não é apenas uma transição do futuro ao passado e sim uma coexistência cronotópica de tempos e lugares diversos.

Marx, quando esboçou a estética que pretendia escrever, dividiu as artes entre aquelas que deixam uma coisa concreta como remanescente da produção (uma escultura, um quadro) e aquelas que se esgotam no ato mesmo de sua execução, como uma dança ou um concerto. Confundiu a obra com o suporte material de artefato. Quando se olha uma estátua ou uma pintura, o tempo de contemplação é restrito, como se a obra acabasse assim que termina a contemplação. Realmente, a obra precisa gerar um objeto estético no receptor para se completar como obra. Antes, só se tem o artefato feito pelo autor. Nesse sentido, não há uma diferença essencial entre produtos que permanecem e produtos que se vão. Isso obrigaria a rever a discriminação contra saborear alimentos ou aspirar perfumes.

Um dos critérios para se atribuir artisticidade a uma obra tem sido a sua permanência no decorrer do tempo. Disso deriva o conceito de “clássico”. Nem tudo o que permanece é bom, nem tudo que é excelente permanece. Uma obra pode ser preservada porque atende a interesses ideológicos sucessivos, algo em comum a diferentes formas de governo e grupos do poder, mas isso por si não garante que ela seja artística: apenas prova que ela foi conveniente e conivente, o que em princípio nega que ela diga algo que não possa ser dito de outro modo e que a torna única.

O *happening* é a negação da permanência: ele tem a secreta pretensão de ser melhor por causa disso. Ele costuma ser como um fósforo: só dá para usar uma vez. Quando se olha de novo, mais aflora a banalidade do que pretende ser inovador e chocante. A grande obra de arte, pelo contrário, resiste às releituras e vai, cada vez, aflorando novos sentidos. Uma grande obra não precisa ser grande no espaço ou no tempo. Ela tende a perdurar no tempo porque o que nela existe só existe nela e precisa ser preservado como tal. Ela não é apenas uma obra de combustão lenta. Pelo contrário, há obras que foram grande sucesso na estreia e continuam reconhecidas séculos depois. Há também grandes obras que não foram aceitas nem reconhecidas quando apareceram e boas obras que são esquecidas por muito tempo.

6 – LIBERDADE CRIATIVA

Como se deve avaliar o caráter estético do design, da decoração de interiores, das joias, dos painéis de azulejos, das porcelanas, dos projetos paisagísticos, das praças? Todos estão no âmbito da visão e há neles a pretensão estética. Isso não garante, porém, que sejam arte. Jan Mukařovský propôs uma divisão pragmática, que parece resolver o problema: se o caráter estético for dominante, é arte; se não for, não é. Para ele, o estético se definiria pelo caráter não utilitário da obra. Muitas obras consideradas arte foram propaganda, sendo difícil distinguir onde está o dominante. O modo de perceber a obra varia, a ponto de mudar não só sua classificação e avaliação, mas até seu nome. Toda a “arte sacra” tem a função de ser útil ao culto religioso ou de propagar a fé. Que seja considerada arte, ou seja, não utilitária, serve para esconder seu caráter catequético, a fim de torná-lo mais eficaz.

Outros fenômenos – como a fotografia, a mímica, o espetáculo de marionetes, a iluminação de prédios e cidades – têm recebido pouca atenção entre nós como arte. Que algo não seja praticado e exercido como arte num certo tempo e lugar não significa que não possa ser arte. Há embutida nos filósofos da arte a perspectiva do seu meio e da sua época. Como em geral são europeus, há uma tendência implícita ao eurocentrismo. Nas antigas colônias, isso é repetido como história universal. Entre nós, por exemplo, se ensina algo da arquitetura egípcia, grega, romana e gótica europeia, mas não se examina a japonesa, a chinesa, a hindu e assim por diante.

Se os fatores que determinam as construções encomendadas aos arquitetos não são arquitetônicos, e sim políticos, financeiros, psicológicos, então os arquitetos vão ver o seu território invadido pelo que não seria arquitetura em si. Ela é determinada pelo que ela não é. Ela se define de modo alienado. Arquitetos acabam sendo, nesse sentido, como que marionetes manipulados por forças externas a eles e à construção a ser feita. Aqueles que têm poder sobre eles e parecem ser os que manipulam aquilo que deve ser feito são, por sua vez, determinados por fatores dos quais eles próprios não tem maior consciência.

Essa discussão teórica não é apenas uma abstração. Ela pode ter envolvimento prático. Ela já é prática. Se a elevação de obras ao cânone artístico tem servido à legitimação e propaganda do poder – religioso, aristocrático, nacional, racial, econômico –, tanto se precisa questionar por que esse poder teve tal necessidade, já que não tinha valor por si, quanto questionar as obras que se prestaram a isso, suspendendo de antemão o tabu reverencial que cerca o artístico. Ser tabu é estratégico para o que não se quer ver questionado, porque não consegue resistir à

crítica. Isso é um sinal de que precisa ser questionado, que é algo tão problemático que não resiste ao filosofar com o martelo. Quanto mais frágil for, mais forte e prepotente se mostra.

A estética e a história da arte tem endossado a perspectiva do intelectual orgânico do poder. Se a pintura representa 5% ou mais do PIB da França, se a Itália recebe milhões de turistas por ano, não se pode dizer que ela não seja relevante. Botticelli pode ter sido patrocinado pela família Médici, que lhe abriu a possibilidade de fazer uma pintura que o papado ainda não queria, mas as suas obras continuam maravilhosas hoje como foram quando pintadas. Mais estranho é o mistério de que ele tenha parado de pintar em vida.

Platão pondera, nas *Leis*, que convém ao governante que não se divulguem pela cidade obras em que criminosos sejam recompensados e pessoas corretas só se deem mal. Essa norma é seguida até hoje pela narrativa trivial, especialmente pelo cinema e pela televisão. Não há tanta liberdade de criar quanto se propaga. A ditadura da Justiça é a pior, porque ela mesma se julga, tende a ser conivente com o que lhe convém. É preciso desconfiar do Estado de Direito. O capitalismo precisa da corrupção, ele próprio é a apropriação do trabalho alheio. O capitalista alega que arrisca seu capital. Mais que ele arrisca o operário, cuja vida precária depende do emprego.

Enquanto imperava o mecenato, não se colocava a questão da liberdade do artista. Ele tinha de fazer o que enaltescesse o mecenas, se possível colocando-o com a esposa perto da manjedoura na visita dos Reis Magos. Arte se confundia com auratização do poder. Se considerarmos que a obra de arte não pode servir a interesses nem deve se confundir com propaganda, hoje é preciso se perguntar quanto da arte ainda vale como arte.

Só no final do século XVIII, com Kant, na Crítica do juízo, a liberdade foi afirmada como cerne da criação artística. Se arte é exercício da liberdade, como ficam as obras que estetizam a força e a dominação? Deixam de ser arte?

O mergulho na interioridade proposto pela Crítica da razão pura propiciou o romantismo e o desenvolvimento de novos estilos e gêneros, vanguardas e escolas. Tanto a filosofia propiciou o desenvolvimento da arte quanto esta propiciou o desenvolvimento da filosofia. Em Kant, a liberdade é vista como fundamento da moral e do direito. Isso é perigoso idealismo. Acha-se que na democracia todo poder emana do povo e em seu nome será exercido, quando de fato emana do dinheiro, sendo exercido para que o dinheiro tenha mais dinheiro. Não se questiona o poder de manipulação da mídia e da propaganda, que chega a ser maior do que das igrejas. O Estado é um aparelho de dominação social de classes. Reconhecer isso não muda nada.

Kant achava que, em vez de seguir apenas as normas que lhe foram impostas pela escola, pela família e pela Igreja, o homem para se tornar adulto precisaria dar normas a si mesmo, agir de tal modo que o mesmo tipo de comportamento se pudesse esperar de outras pessoas na mesma situação. Só quem é autônomo, pensa por si, consegue ser adulto, ou seja, uma desprezível minoria. O paradoxo do imperativo categórico é, no entanto, como observou Nietzsche, que, ao querer estabelecer uma norma universal em nome da liberdade, o sujeito acaba interferindo na liberdade alheia. Ele interfere, aliás, até na própria, pois se supõe que o autor vá segui-la pela vida toda e não possa fazer uma reavaliação do que pensava antes. Se o que pensamos é sugerido e até imposto por conexões inconscientes, sobre as quais temos pouco controle, será que se consegue ter liberdade aí? Ter consciência dos fatores impositivos não os altera em geral.

Se a arte cultiva a autonomia do sujeito pelo exercício da liberdade, constituindo mundos alternativos ao existente, é preciso que o artista tenha liberdade para poder exercê-la. O poeta, aparentemente, tem mais liberdade do que o arquiteto, que depende sempre de recursos alheios: quem paga diz como deve ser feito. Quanto maior a obra, maior a dependência. Não basta, porém, ter papel e lápis para constituir uma obra de arte: é preciso que ela seja tornada pública e circule. Um livro tem mais ou menos o preço de um carro usado. A maioria não tem dinheiro sobrando para isso.

O poder só fomenta o que contribui para a sua imagem pública, ou seja, ele só dá poder a quem lhe vai dar ainda mais poder. A arte nasce contaminada pela negação da autonomia do artista. Quanto maior o mecenato, menor a liberdade de criação. O artista cai desse espectro para ter por padrão o gosto da camada social que pode e se dispõe a pagar por obras de arte. Esse gosto tende a ser pior do que era o da aristocracia. A liberdade não é, porém, algo abstrato: ela só se define como resistência, como autonomia do sujeito diante do poderio da necessidade. Ela é negação do determinismo.

Pode acontecer que um novo perfil de governo queira marcar sua diferença mediante obras com um estilo inovador: o artista será convocado a exaltar esse novo governo. Por outro lado, não ter poder nenhum não garante que o artista vá produzir boas obras: pelo contrário, não dispondo de materiais adequados nem de tempo para se dedicar à criação, o que ele consegue produzir tende a ter pouco fôlego e se perder na falta de circulação. O único que resta é ter a esperança de que o artista consiga pagar o preço para produzir algo que mereça permanecer e haja quem sucessivamente ajude a preservar a sua obra.

O que é, porém, “liberdade”? Se for uma ideia, e não apenas um conceito, ela não pode ser definida. Dizer que simplesmente não existe, como sugeriu Nietzsche, pode ser um fato, não é uma solução. Se for definida como aquilo que é permitido pela lei, ela se reduz a uma obediência à vontade de quem dita a lei, sendo, portanto, uma não autonomia. Se o correto é cumprir os mandamentos divinos, trata-se de uma forma de obediência, de submissão, portanto de não liberdade. Se for entendida como o que esteja de acordo com a maioria, impõe-se a mediania da maioria, com a suspensão do discernimento crítico do indivíduo: por maioria se tomam decisões, o que não quer dizer que estejam corretas nem que sejam as melhores. A verdade não se decide por maioria.

No âmbito da arte, significaria seguir as modas, seria definir o mais artístico pelo que fosse *best-seller*. Seria uma submissão às regras do mercado, não liberdade. Numa era em que o mais importante tanto menos pode ser dito quanto maior a repercussão da mídia, numa era em que o que mais se alardeia é o menos relevante, o que menos tem a dizer, a “liberdade” é proporcional à falta de repercussão, ou seja, não é liberdade, e sim impotência. O que toca os nervos expostos dos interessantes dominantes sofreu uma reação tal que o sujeito é induzido a aprender a não repetir o mesmo gesto.

Se a arte e a filosofia são expressão da liberdade do gênio criativo, elas não podem ser a expressão da mediania da “gente”, do “on”, do “man”, pois elas não podem ser blá-blá-blá. Seriam livres, então, somente os gênios? Somente eles teriam espírito, uma alma que permanece, enquanto o resto da “gente” seria apenas corpo mortal, cadáver adiado que procria? Será que o gênio, embora seja capaz de gerar novos modelos de produção, diferentes dos precedentes, realmente é livre ou é levado a dar uma resposta às perguntas que o seu mundo lhe impõe?

Se ele tem de atender aos interesses do mercado ou de quem lhe encomenda obras, ele obedece à vontade alheia: liberdade seria aí apenas autoengodo. Se ele produzir o que lhe der na veneta, vai ter de financiar o seu produto, que vai ficar sem repercussão, ou seja, como se não existisse nem o autor nem a obra. Se ele tiver muito dinheiro para contratar quem o propague, ele vai pesar primeiro o dinheiro investido, o que vai inibir o âmbito do que poderia e deveria ser dito. A fama tende a ser proporcional ao dinheiro investido na propaganda. Quanto melhor a obra, mais difícil é isso ser reconhecido.

7 – CONCLUSIO

O restauro procura levar uma obra decadente ao brilho de sua fundação, para consagrar mais uma vez o que a levou a ser construída e elevada. Quer se preservar o passado, manter o presente como herança de um passado, para que ele determine também o futuro. No restauro, onde estão as marcas do tempo, onde a obra está se decompondo, procura-se desfazer o desfazimento, recompor o que se decompôs. Procura-se preservar valores pela obra, pressupondo-os para o futuro. Quer-se evitar uma perda, especialmente se ela não tem equivalente.

No que está construído como “tradição”, apresenta-se como tendo valor perene o que se transmite. Quer-se que o presente tenha o passado como sua perspectiva, sem perceber que não se pode ver o passado a partir do passado. Só se consegue perceber a presença do passado no presente quando se contempla o presente no passado, quando o presente ousa colocar ao passado perguntas que ele próprio não consegue ainda responder.

O que circula como arte e reflexão é o que fica dentro da “visão de mundo” dominante entre “a gente”. Nesse mundo, o que mais precisaria ser dito não pode ser publicado, e o que é tornado público não vale em geral a pena ser lido. É como a “leitura dinâmica”: o que pode ser folheado às pressas não vale o tempo que se gasta; o que vale a pena ler, isso não pode ser feito às pressas. As grandes questões começam num horizonte além das contradições mais palpáveis e palatáveis.

Tolstoi, em “O que é arte?”, ousou desafiar inclusive o “bom gosto” dos clássicos universais, fazendo críticas contundentes a Shakespeare, Beethoven, Baudelaire e até a ele mesmo. Ponto crucial era para ele o caráter obscuro, hermético, dos textos modernos. Ele achava que uma obra de arte deveria ser entendida por todos. Um poeta “moderno” como Baudelaire, Mallarmé, Trakl ou Rilke não é, porém, mais hermético do que precisa ser. Há algo difícil naquilo que ele tem a dizer, algo que não se reduz a um lugar comum dito com rimas.

O que há é antes uma simplificação no modo de se entender um Shakespeare. Suas grandes peças permitem novas interpretações. Não é culpa dele que isso não tenha sido visto antes. Se o autor acrescenta dificuldades ao que ele tem a dizer, não vendo soluções mais claras e simples para o que ele quer sugerir, então realmente é melhor que ele faça outra obra. Os grandes autores tendem, porém, a resistir a isso: como fizeram o que fizeram, sua obra tende a ser a melhor solução. O genial é a solução simples para um problema complexo.

A filosofia da arte tende a ver a obra como representação concreta de uma ideia abstrata, ou seja, como alegoria. Nessa visão, a arte serve como serva para alimentar a filosofia com ideias, mas ideias que ela já sabia antes e que por isso acabaram sendo representadas. A alegoria é apenas uma das tantas figuras de linguagem. Talvez ela não seja a representação de uma ideia pré-existente. A ideia passa a existir, em sua complexidade, mediante a representação que é feita.

Quando se faz uma leitura alegórica, presta-se atenção ao que está além do horizonte do conteúdo manifesto, algo que se esconde nele e precisa ser decifrado. O problema é que, partindo-se de uma ideia prévia, vai-se encontrar na obra a ideia que nela se queria encontrar, o que tende a ser uma redução do que pode ser discernido na grande obra. Se grande for. Se ela não for mais que a encenação de uma alegoria, ela tende a ser *kitsch*, ela não acrescenta nada ao que já se sabia, mas é incapaz de questionar aquilo que a própria ideia demandaria ser questionado.

Tende a ser considerado artístico o que num meio e momento consagra a dominação da maioria pela minoria. Esta tem bom gosto; aquela tem o que aprender. Aí se tem uma diferença subjacente entre o artesanal e o artístico. Se Platão propôs no *Hípias Maior* que a arte só seria acessível pela visão e pela audição e isso tem sido seguido até hoje, ele não deve ter inventado isso, mas repetido algo que já era corrente então. O que está subjacente a essa divisão?

Entendendo-se o ser humano como constituído por corpo e alma, os sentidos da visão e da audição eram considerados espirituais, imateriais, enquanto os do tato, do gosto e do olfato seriam materiais. Ora, visão e audição precisam de fatores materiais para funcionar, assim como os sentidos ditos inferiores também operam pelo cérebro, sendo nesse sentido “imateriais”, espirituais. Então existia e existe outra divisão subjacente a essa divisão. Qual seria o segredo dessa divisão, além da concepção de que existiria no homem um princípio imaterial, alma ou espírito, que lhe daria a sua peculiaridade?

Na antiguidade, o alimento era gerado pelo trabalho escravo, não só na lavoura, mas também na cozinha e no serviço de mesa; as roupas que cobriam o corpo e o protegiam do frio eram tecidas por escravos, assim como a preparação de couros e a lavagem dos tecidos; as massagens eram feitas por escravos, que também cuidavam das casas de banhos; os perfumes e incensos eram preparados por mão de obra escrava. Embora se tenha a extinção oficial da escravidão, o fundamento da divisão se mantém. O trabalhador de salário mínimo é o escravo em metamorfose. Por isso fica difícil hoje identificar essa mesmidade, mais ainda

quando se é parte interessada. As faculdades de arquitetura formam arquitetos, que sempre se consideraram trabalhadores livres, mas não mestres de obras nem artesãos. O médico tende a ser bem melhor pago do que a enfermeira, pois o trabalho dele é considerado intelectual, enquanto os serviços de enfermagem são vistos como braçais.

Há algo que se esconde por trás da produção de arte ao longo de milênios, por todos os lugares habitados por humanos, uma busca intermitente de algo que está em cada uma das boas obras e plenamente em nenhuma. Tentou-se chamar isso de “*daimon*”, de “belo”, de “artístico”, de “gênio”. Nomes insuficientes e gastos. Há algo que perpassa por um homem de talento em momento de inspiração, que o leva a estender as mãos na direção de algo que o transcende, mas que por ele perpassa, algo que ele busca sem alcançar plenamente: uma reflexão, uma conscientização, uma inspiração, algo que é maior que ele como indivíduo.

Dar a isso o nome de divino, para depois corrigir o deus dizendo que significa apenas um valor superior, algo transcendente, é enveredar por uma trilha que leva à mistificação. Todo deus é uma finitização do infinito: ele trai a abertura que através dele se manifesta, ele faz uma encarnação determinada, finita, de algo que sempre está além de toda finitude. A finitude do

que percebemos e entendemos sempre é transcendida por uma infinitude que a fundamenta e oferece, mas que não precisa ser necessariamente muito diferente do que intuímos fora do nosso alcance. Todo finito que se conhece emana do infinito que se desconhece, que nos remanesce inacessível, mas que se busca sem sossego. Quanto mais horizontes se superam, mais horizontes se mostram adiante, nos obrigando a rever sob outra “perspectiva” o que antes havia sido vislumbrado.

Não se compreende a história das artes sem uma noção das obras que poderiam ter sido feitas e não foram, e isso não por acaso. Pelo que existiu se tem noção do que não foi feito, desde que se tenha a imaginação sobre o potencial não realizado; pelo que não foi feito, pode-se ter uma noção das estruturas que impediram sua emergência. Só desconstruindo, demolindo o edifício das obras canonizadas se consegue uma noção mais clara do que o estruturou. Pelo que não está aí se entende melhor o ser que está aí; no que não surgiu se mostram as forças e as limitações daquilo que aí está. Assim elas podem ser definidas: pela dessacralização, pela demolição. Então se mostra o não ser daquilo que aí está, a insuficiência da arte, mas também aquilo que ainda pode ser feito.

