

A DESMONTAR MONTAGENS

DISASSEMBLYING ASSEMBLY

Flávio R. Kothe¹

Resumo

O colonizado tender a ver na metrópole a luz que o ilumina. Sua “reflexão” reflete luzes advindas dos “grandes centros”. A colonização ibérica implantou a metafísica cristã como estrutura inconsciente na América Latina. A arte se faz entre querer dizer e não poder, entre sugerir e necessidade de ir além. Figuras retóricas ajudam a ler obras de arte que tenham subjacente a intenção de convencer, mas é preciso distinguir entre o sentido pretendido e o que é dito nas entrelinhas. Ao querer ultrapassar a tradição metafísica, é preciso perguntar se não se recai nela sem perceber.

Palavras-chaves: colonialismo, figuras de retórica, colagem, desconstrução.

Abstract

The colonized tend to see in the metropolis the light that illuminates him. His “reflection” reflects lights coming from the “great centers.” The Iberian colonization implanted Christian metaphysics as an unconscious structure in Latin America. Art is made between wanting to say and not being able, between suggesting and the need to go beyond. Rhetorical figures help to read works of art that have the underlying intention of convincing, but it is necessary to distinguish between the intended meaning and what is said between the lines. In wanting to go beyond the metaphysical tradition, one must ask oneself if one does not fall into it without realizing it.

Keywords: colonialism, figures of rhetoric, collage, deconstruction.

Desacordes iniciais

De início, abrem-se três ofensivas, que podem parecer ofensas – daí um antecipado pedido de perdão –, mas que são temas propostos no preâmbulo, sem que venham a ser aqui bem desenvolvidos, pois não cabem num artigo. Mais ainda, talvez, eles não têm propriamente uma solução. Há um impasse em decifrar a união e a diferença nos termos que constituem a obra de arte. A metáfora tem sido a figura de linguagem que mais tem propiciado o aprofundamento da questão, mas ela pode ser examinada também na alegoria, sinédoque ou zeugma².

Na colagem se usava cola; na escola, também. A cola da escola servia para o aluno responder o que o sistema esperava, fosse verdadeiro e relevante ou não o que se dizia. Em geral, não era, pois, se fosse, não seria preciso usar um interdito auxiliar mnemônico, que era por si bastante inventivo: pequenos bilhetes, com letra minúscula; coxas das moças escritas sob a saia; o olhar furtivo para o colega sabichão; sinais combinados entre colegas nos testes de múltipla escolha. Atendia-se à exigência da decoreba na educação como modo de amestrar as mentes, depois se esquecia o que não era relevante ou então se aprendia a “matéria” ao fazer a cola. A cola colaborava em driblar a domesticação inerente ao sistema escolar. A escola colava na cabeça do aluno o “livro do professor”.

Na colagem podia fingir ser artista plástico quem não sabia pintar: copiava de modo descarado pedaços do que outros haviam feito e fazia a montagem de um novo todo, esperando que se visse a nova significação criada. Quem não a visse já provava assim a falta de gênio hermenêutico; quem visse podia ter certeza de que não era o que o autor quis dizer. A colagem digital não precisa mais de cola; a colagem literária nunca precisou. Ela é um termo que perdeu seu fundamento, sem perder sua razão de ser. A colagem não é propriamente arte: ela é artesanato.

Jacques Derrida, na terceira “séance” de 22/1/2003, diz entre parênteses que “(*metaphora* veut dire em grec <véhicule>, voire autobus, automobile)”, dentro do argumento de que seria como uma roda que roda e acaba chegando noutro ponto com o deslocamento de um mesmo ponto dela de um lugar para outro. Metáfora é um jogar além. Não é bem uma roda que gira sobre si, mas um passo que se dá de um lugar a outro³, de uma coisa a outra. Mostra-se uma conexão que antes não era visível.

A metáfora tem sido vista como a figura das figuras de linguagem. Nela ocorrem conexões entre elementos diversos que são um mistério central em toda a arte. Elas não são apenas o rodar de uma roda, que se estende como se fosse um autor de um canto para outro do caminho. O que a move não é um motor interior, como se uma subjetividade juntasse os elementos diversos. Eles é que se apelam entre si. Há uma conexão interior neles, como se eles se chamassem entre si.

Não se pensa apenas por conceitos. Gerard e Kant mostraram como é possível transcender o abrangível por conceitos entrando nos territórios do belo e do sublime. A razão que não souber de suas limitações não consegue ser razão, pois acha que é absoluta. É possível pensar por imagens, assim fazem nossos sonhos, assim fazem as obras de arte.

¹ Flávio R. Kothe, licenciado em Letras pela UFRGS, mestre pela FU-Berlim, doutor pela USP e livre-docente em teoria literária, foi professor titular de estética na Universidade de Brasília, sendo hoje pesquisador-sênior e responsável pela edição da Revista de Estética e Semiótica. Autor de cerca de 50 livros e 500 outros trabalhos nos gêneros ensaio, crítica literária, conto, poesia, novela, romance e tradução. Foi presidente da Academia de Letras do Brasil por três gestões, de cuja Revista tem sido editor. Foi pioneiro no Brasil em estudos sobre a escola de Frankfurt, formalismo russo, círculo de Bakhtine, semiótica da cultura, poesia hermética, hermenêutica. Traduziu Kafka, Celan, Marx, Adorno, Benjamin, Süsskind e outros para o português.

² KOTHE, Flávio R. *O herói*, livro didático, Cotia, Editora Cajuína, Leituras, volume 11, ISBN 978-85-54150-97-6, 2022, 132 páginas, edição revista e ampliada de manual editado pela Ática em 1985 e reeditado em 1987. Está em vias de publicação na mesma editora um livro sobre *Alegoria, aura e fetiche*. Temas aqui citados estão mais desenvolvidos nestas obras.

³ DERRIDA, Jacques. *Séminaire La bête et le souverain, volume II (2002 – 2003)*, Paris, Galilée, 2010, p.119.

Pensar é refletir. E não é, pois é preciso ir além de apenas ficar refletindo luzes alheias. O colonizado acha que só pensa quando reflete a fala do colonizador. Ele vê na metrópole a luz que o ilumina. Sua “reflexão” é um refletir as luzes advindas dos “grandes centros”, que ficam todos nas capitais das metrópoles. Ele não pensa por si ao “refletir”.

Esta postura de submissão pode se dar na “atualização bibliográfica” de uma tese, mas está também na postura de querer ignorar a arte, a ciência, a teoria produzidas nas metrópoles. Supor que a “minha aldeia é um mundo” não quer ver que o mundo é mais que uma aldeia. É uma arrogância que não consegue competir com a obra mais densa, com o melhor da produção mundial.

Nos países que foram metrópoles colonizadoras, há embutida na população certa arrogância, em que muitos continuam se achando superiores e com o dever de menosprezar os oriundos de “países subdesenvolvidos”. Isso pode aparecer como racismo, e ser, mas ter subjacente a pretensa superioridade do colonizador. Enquanto ainda havia União Soviética, se falava de “terceiro mundo”. O “socialismo” podia ser uma utopia como alternativa para não ficar restrito a imitar o modelo de país capitalista desenvolvido. O estranho é que as potências europeias se tornaram colônias de uma antiga colônia inglesa, são países que não são independentes nem soberanos, mas acham que são ainda senhores: tanto mais querem ser quanto menos são.

A “civilização” trazida para as Américas pelo colonizador era barbárie. O modo de o aborígine conviver com a natureza, sem a destruição sistemática imposta pelo colonizador, era mais civilizada. Portanto, o que pretendia ser civilização era barbárie; o que foi rotulado de bárbaro, civilização.

Não se pode esperar, por enquanto, que intelectuais franceses, ingleses, alemães, norte-americanos levem a sério o pensamento latino-americano. Começa com o fato de que em geral não conhecem nem espanhol nem português, muito menos aimará ou guarani. São para eles equivalentes. Não representam lacuna. O que for escrito em português equivale ao que fosse em aimará, 0 = 0, nesta lógica branca imperial. Eles não tratam de conhecer, no entanto, pois estão de antemão convencidos de que não vale a pena o esforço de estudar essas línguas, acompanhar o que é publicado nelas. Eles podem aparentar alguma simpatia com visitantes sul-americanos quando esperam que estes sirvam de difusores de suas obras para o desenvolvimento intelectual dos débeis mentais.

Evocando o olvidado

Na estética de Christian e Baumgarten, fazia-se uma distinção que se perdeu: a imaginação era vista como uma recuperação de imagens no arquivo da memória, como se fosse uma corrente de transmissão que buscava dados nos porões do palácio (a imagem é de Agostinho, o santo); a fantasia era uma nova combinação de imagens diversas, com modificações delas e uma combinação inusitada. A colagem reúne pedaços de origens diversas, reunindo-as em nova totalidade, mas sem modificá-los. No sonho, os trechos memorados sofrem em geral alguma modificação, como também é inusitada a nova totalidade em que se inserem. A questão é saber se a “realidade” tomada como referência para o processo mimético já não é também ela uma interpretação, até mesmo uma fantasia.

Os dois pensadores seguiam a trilha proposta por Leibniz, no sentido de estudar as manifestações obscuras da mente. Isso não era só uma antítese à proposta de Descartes, no sentido de buscar ideias claras e distintas. Pascal já havia reagido, ao

dizer que “não nos acusem de sermos obscuros, pois fazemos da obscuridade profissão de fé”. Era de certo modo uma continuação do princípio da dúvida de Descartes para buscar as razões de ser das coisas mais absurdas e das questões ficar fora do horizonte da filosofia. A psicologia metafísica foi levada a propor a estética, a hermenêutica e a semiótica: passos necessários para tentar entender melhor as dimensões obscuras da mente.

Estes autores do século XVIII, em sua psicologia metafísica, diferente da psicanálise do século XX, não se restringiam ao passado: tinham uma preocupação grande com o futuro. Insistiam no caráter prospectivo da mente, seja por discernir tarefas mais imediatas, como se fossem um agendamento, mas em adivinhar o que ainda poderia acontecer. A perspicácia (de per-spicare) servia para ver através, portanto ir além das aparências imediatas, para descobrir forças e tendências subjacentes. Eles estavam preocupados com o prenúncio de algo que ainda não aconteceu, que pode ser positivo ou negativo: uma sensação sem clareza nos dados, mas capaz de levar o sujeito a aceitar algo ou evitar: uma premonição (prae-monitio). Era algo que se deixava aos adivinhos, como se eles pudessem chegar à visão dos deuses (ad dives).

A psicanálise aparenta estar voltada para o pretérito, mas seu ponto de partida são problemas no presente e de chegada é uma vida melhor no futuro, uma vez superados os traumas. A preocupação antiga com presságios procurava adivinhar o vindouro mediante indutores – bola de cristal, borra de chá ou café, entranhas de animais, cartas de tarô, voo das aves etc. – e servia para o sujeito se orientar no presente. Nenhum romano antigo iria construir uma casa sem consultar um oráculo. Na umbanda, o Exu das Encruzilhadas provém desse desejo de contato com uma divindade que oriente os passos do consulente. O deus Apolo era consultado para prever o futuro, inspirava a pitonisa, pois ele, carregando o Sol, tinha a capacidade de ver tudo do alto.

Adivinhar provém de “ad dives”, ir aos deuses, ter a visão de quem não está preso ao próximo e imediato. Prever o futuro serve para tomar o caminho certo quando há diferentes opções. Quando não há, morde-se o azedo pepino da necessidade como fatalidade. Com frequência se descobre depois que se tomou o caminho errado (ele pode ser errado simplesmente porque foi tomado, sendo que outro se mostraria também errado caso fosse concretizado. Sob um regime totalitário, qualquer opção de caminho acaba sendo um erro, pois o que vale como verdade é a vontade do governante. O primeiro erro seria aceitar o regime. Ninguém sabe tanto que possa pretender o direito de impor tudo a todos.

Bréton, no Manifesto Surrealista, recomendava aproximar elementos oriundos de meios muito diferentes, para que o receptor ficasse surpreso com os encontros promovidos na obra. A arte seria, nesse sentido, uma extensão do sonho, uma subjetividade objetivada. O autor, quando está fazendo a obra, intui o que pode ser conveniente agregar e como modificar. A conjunção não é ao acaso, mesmo quando pareça. Faz-se uma associação por similitude ou por contraste, por presença ou por ausência. Só quando ela funciona formando um todo significativo é que se tem uma obra com vida própria.

Na piada, o sinal de que a associação de conteúdos antitéticos foi exitosa é o riso, uma reação espontânea, como se fosse uma fagulha que causa uma explosão. Na obra de arte é o impacto que deixa o sujeito sem palavras, atônito, porque não conseguiu captar bem o que o deixa encantado, mas que ele sabe ser tão significativo que vai valer a pena retomar a obra. Se ela for boa, vai resistir às releituras. No sonho, a associação de imagens retorcidas ou acudidas sugere uma significação que exige uma interpretação da interpretação que ele faz, que nele se fez.

No cinema, o travelling da câmera e a montagem das cenas permitiram que ele se desvinculasse do teatro. Há montagens famosas: um casal num banco de praça vai se beijar, a cena em seguida é de um casal de pombos se beijando no alto do telhado; uma mulher casada está tendo um encontro com o amante e pelo chão se mostra um anel de casamento rolando; a lua é cortada por uma nuvem estreita, um olho é cortado por uma navalha. Em todas, o desvio da linguagem figurada é induzido pela repressão vigente, coisas que não podiam ser tratadas diretamente. Pode-se imaginar mais do que seria mostrar a cena sugerida. Entre ambas há uma relação de semelhança, que induz a associação.

Não há uma definição conceitual clara que norteie esses achados associativos. Se houvesse, seria possível fazer dele um algoritmo, que passaria a produzir toda a arte. Já existem programas digitais que fazem algo semelhante. Há regras de harmonia que podem nortear composições musicais, no estilo barroco por exemplo, e que podem produzir obras, mas por enquanto o bom conhecedor consegue discernir o que foi feito por um gênio e o que é feito pela máquina. É preciso entender a lógica inerente à aproximação entre elementos diversos para formar uma nova significação, algo que norteia as pesquisas comparatistas⁴.

Do gênio

O tema do gênio parece irrelevante no Brasil. As universidades brasileiras não são feitas para gênios, nem como alunos nem como professores. O gênio é um craque; o craque, um gênio esportivo. Desperta inveja e temor, o que leva a querer extinguir sua diferenciação. É difícil ao invejoso admitir que há alguém perto dele a fazer com facilidade aparente o que para ele é impossível. Pascal dizia que é preciso ter certa grandeza interior para ser capaz de reconhecer a grandeza alheia.

O gênio encontra soluções onde os normais nem enxergam problemas. Ele parece errado, pois perturba o sossego dos acomodados. A mediocridade é sempre maioria. São raros os talentos; ainda mais raros, os gênios. Como é que alguém consegue ver uma solução simples para o que aos “normais” parece ser apenas barreira?

Alexander Gérard postulou de modo marcante a distinção entre talento e gênio no *An essay on genius*, algo que foi absorvida integralmente por Kant e retomada por Nietzsche ao discutir Wagner. O talento é reprodutivo; o gênio, criativo. Um gênio pode ser talentoso, por exemplo, ao executar peças que ele mesmo compôs. Liszt foi um grande talento como pianista, mas também um gênio musical. Chopin compunha como um gênio, mas também era um grande executor de piano, embora tocasse de modo mais suave e discreto. Os dois eram amigos. Chopin brincava dizendo que Liszt tocava Chopin melhor que Chopin.

Num contexto em que Richard Wagner era a referência, Nietzsche observou que há gênios que apresentam sérios defeitos de caráter e se perguntava se a genialidade obrigava a aceitá-los como eram. Seria preciso distinguir com mais clareza entre pessoa e obra. Podia-se ter reservas quanto à pessoa, mas o que Nietzsche queria saber é se isso não contaminaria a própria obra, sua leitura.

⁴ KOTHE, Flávio R. *Arte comparada*, livro didático, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2016, 896 páginas, ISBN 978-85-230-1176-5.

Entre pintores de Goiânia, circulava em tom de brincadeira a versão de que, para haver um gênio na família, é preciso que haja loucos nela. Na literatura e no cinema, circulam histórias que mostram os dois lados conectados – como em *O médico e o monstro* ou em *Frankenstein* –, ou seja, que a própria genialidade é uma forma de loucura. Um gênio é anômalo, fora da curva, um ser incomum, mas ele não é mais genial por ser mais neurótico. Pelo contrário, a neurose atrapalha a criatividade, impede o sujeito de agir na plenitude de suas capacidades.

O gênio ultrapassa o modo habitual de ver as questões, ele tem uma solução nova, diferente. O termo grego “*dáimon*”, que era visto como um espírito divino que toma o artista ou o pensador, foi traduzido tanto por gênio, aquilo que nasce com a pessoa, quanto por demônio, aquele que representa a ultrapassagem do habitual e constitui um perigo, uma tentação, a sedução do pecaminoso. Esse é um modo reacionário de condenar a novidade criativa. Não é gênio quem acha que é, ou diz ser, mas só aquele que produz uma obra genial. Esta não pode ser reconhecida pelo parâmetro vigente num meio, mesmo que seja por especialistas.

O próprio gênio não sabe, em geral, que ele é gênio. Ele enxerga alternativas que outros não imaginam e, pior, querendo ajudar acaba mostrando a limitação dos “normais”, então é perseguido por seu meio, não é reconhecido. Ele se sente mal, se torna seu próprio inimigo. Os outros tratam de eliminá-lo não só por despeito e sim por instinto de sobrevivência: parece um monstro que pode devorá-los. Em poucos instantes ele enxerga soluções que os habitantes da norma e da normalidade não vão conseguir, por mais que queiram. Quanto mais querem, mais raiva sentem de quem faz o excepcional como se fosse fácil. Um modo de não dialogar é imitar servilmente.

Se o gênio não atender, porém, à sua vocação primária, ele se sente ainda pior: o que poderia ser criativo se torna destrutivo. Há também gênios e talentos abortados por quem deveria apoiá-los: pessoas com dons excepcionais, que não encontram na família e no sistema educacional o caldo para se desenvolverem. No Brasil se impede que entre na universidade quem não tem certa idade e não tenha rodado uma dúzia de anos pelos bancos escolares. A escola é feita para medianos, não para os mais dotados.

A universidade brasileira ainda não soube converter em admiração a inveja que os excepcionais para mais provocam: aliás, na linguagem corrente, excepcionais são apenas os para menos, não os para mais. Não é correto isso. As experiências feitas na década de 1960 com escolas voltadas para a formação de elites foram destruídas pela ditadura militar. Todo país precisa preparar elites dirigentes. O gênio não está aí para bater continência e obedecer, está aí para infringir regras e propor soluções novas.

Kant assumiu a distinção entre gênio e talento. Um é criativo; o outro, reprodutivo. Há excepcionais pianistas ou violinistas que não conseguem compor algo original: são talentos, não gênios. Lastimam não poder inventar, mas não conseguem converter isso em partituras. Há talentos instrumentais que foram também gênios musicais, como Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Wagner, Chostakovitch. Entre os talentos é preciso distinguir aqueles que têm uma memória fenomenal e decoram complexas partituras.

Há outros que tocam bem, mas precisam ler partituras. Daí a diferença alemã entre os regentes que têm a cabeça na partitura e aqueles que têm a partitura na cabeça. Há um momento em que aqueles que têm boa memória se distinguem, pois eles podem se concentrar totalmente na interpretação, sem perder tempo e energia com a leitura das notas. O gênio precisa dominar o potencial dos instrumentos, para poder compor de modo adequado; o talento, ao jogar luz nova na maneira de executar obras, tem também um traço de genialidade.

Por que falar do gênio se vivemos num meio hostil a ele? Um gênio político como Lula tem sido perseguido e difamado; um gênio como Vini Júnior vem sendo maltratado. O gênio é o imprevisível, o que fica fora da curva. Na universidade brasileira formam-se técnicos, sem cultura geral e sem densidade. A técnica não pensa por si e em si: apenas reordena, aplica, resolve. Cada vez mais o que fazem poderá ser suprido por máquinas, programas de computação.

Se fosse possível decifrar o gênio, seria possível decifrar a arte, a ciência, a filosofia. Se isso fosse redutível a conceitos, seria possível transpor para logaritmos. Seria o ápice do ensino tecnológico. A substituição do trabalho mecânico por máquinas passa a exigir mão de obra capaz de resolver o que as máquinas não conseguem. Quando se via Pelé no campo, não se podia prever o que daqui a pouco ele seria capaz de fazer. Os animais conhecem o que precisam, tem sua linguagem, mesmo que não a entendamos. A crença de que só o homem pensa e fala e ri porque só ele teria alma é problemática. A crença prova por si o contrário do que pretende. O conhecimento humano não é apenas conceitual. Ele pode ser corporal, imagético, sonoro, intuitivo, afetivo.

O que os programas de computação fazem é entendimento conceitual, não é a criação que vem dos subterrâneos do inconsciente. O gênio pode não ter espaço no ensino tecnológico restrito, mas tanto mais ele se faz necessário para que o conhecimento avance, pensar não é mero “copia e cola”. Ele consegue perceber conexões entre coisas distantes e, ao aflorar entes, desvela leis, ontologias. Torna evidente o que antes não se via.

A mente colonizada tende a reduzir a reflexão a “refletir” o que pensam alguns sábios das metrópoles: não pensam a partir dos problemas. Outra faceta dessa mente é ignorar o perfil elevado dos grandes pensadores e artistas das metrópoles: o sistema de ensino faz isso de modo sistemático, ao reduzir a literatura ao cânone brasileiro.

Do estilo elevado

Aristóteles, Quintiliano, Pascal, Gérard, Kant, Nietzsche e tantos outros falaram do “estilo elevado”, do sublime. Há dois sentidos diferentes aí. Em um, ele é um modo de falar grandioso sobre temas importantes, algo solene; no outro, ele já não tem mais nada a ver com a fala, mas com o perder a fala diante de espetáculos tão imensos da natureza que eles não podem ser postos em palavras e conceitos. Em alemão, esse elevado é “*Erhaben*”, de *erheben*, elevar, fazer subir, transcender limites. O termo “sublime” significa exatamente o contrário, o “*sub-limes*”, aquilo que fica abaixo do limite. Isso é católico, como se anjos e santos pudessem representar aquilo que fica do outro lado do muro celeste, num além que não se conhece, mas vale a pena espiar por seus representantes, configurados nos termos da religião.

Quando se colocam figuras antropomórficas para representar o transcendental, o que se faz é negá-lo, rebaixá-lo, reduzi-lo a algo finito. A barbárie evidente do primeiro mandamento da lei mosaica proibia fazer imagem, cópia ou escultura de qualquer coisa que andasse na terra, voasse nos ares ou vivesse dentro da água, talvez tenha tentado expressar a necessidade de fazer do transcendental algo que não deva ter em coisas finitas um modo de encobrir a infinitude. Há certas construções – a catedral da Sagrada Família em Barcelona, a Beinecke Library em New Haven, a igreja ortodoxa da Praça Vermelha, a catedral de Chartres, mesquitas como a de Dubai – em que se evita a proliferação de imagens (estátuas, pinturas, relevos) para gerar um clima etéreo em que a transcendentalidade se mostra na noite estrelada, na geleira, no deserto, no oceano. As religiões aí mais atrapalham do que ajudam, construções não precisam ser

religiosas para elevar.

As religiões fazem de conta que dominam a infinitude. Mesmo que os deuses gregos fossem parte da “*physis*”, ele se distinguem pela imortalidade, ou seja, pela não finitude do tempo de vida. Ao se apresentarem como representantes do infinito, eles são mostrados como finitudes. Seus crentes e seguidores ficam tomados pelas representações finitas: perdem, assim, a noção da infinitude. Não enfrentam aquilo que seria o principal. Ao finitizar o infinito, perde-se a abertura ao transcendental. A filosofia é atea por natureza. Por isso, um professor de filosofia ser religioso, adepto de qualquer religião finitizante, há um momento em que o seu pensamento para, não vai adiante, substitui o raciocínio pela racionalização, o enfrentamento por tergiversação.

Por que a teologia é relevante nisso? A escolástica propôs e impôs que as ideias seriam puras formas e estariam na mente divina. A alegoria seria a conexão entre uma coisa concreta e uma ideia abstrata. Fez-se uma divisão entre o “inteligível” e o “sensível” que domina nossa estrutura mental e não permite pensar direito a questão da arte e do conhecimento não conceitual.

A noção de liberdade tem sido reduzida à condição humana, mas sua contingência é uma ilusão diante da infinitude, ainda que seja fundamental para a vivência cotidiana. Há uma vivência solene, comovente, de elevação do espírito, que não aceita ser interrompido por uma piada ou algo cotidiano. Instituições sociais, como castas, aristocracias, monarquias, religiões, procuram se apossar disso, para se apresentarem como de grandeza incomparável, mas se enganam nisso, pois a real vivência mostra como é pequeno tudo o que quer parecer portentoso sem ser.

Veritas aestheticologica

Alexander Baumgarten propôs a “Estética” como uma área nova de estudos em trabalhos sobre psicologia metafísica escritos entre 1739 e 1751, que tiveram sete edições entre 1739 e 1779 e foram usados em salas universitárias como manuais. Ele propôs ainda as disciplinas de Hermenêutica, Semiótica e Psicologia Profunda. Mais tarde sua obra foi ofuscada por Kant e Hegel, sendo esquecida por dois séculos, o que foi um erro. A fundamentação teórica ele encontra na retórica romana e na literatura latina, não pensa autores como Dante, Shakespeare e Cervantes. Mesmo a literatura grega não é para ele relevante. Reflete assim o que era a educação no ginásio humanístico na época.

No Brasil, os seminários católicos tinham formação semelhante. Hoje não se sabe mais o que seja isso. A cultura clássica não foi democratizada no país. Nem problematizada. As gerações mais novas não têm noção do que isso significa. A ditadura militar fechou o centro de estudos clássicos da Universidade de Brasília. Até hoje não foi recriado. No ensino de matemática e estatística, não se estudam os fundamentos filosóficos delas. Quer-se apenas uma máquina que opere e aplique.

A Estética de Baumgarten é longa e detalhada. Foi escrita em latim. Contém, no entanto, a sugestão de temas muito atuais. Ela merece ser retomada, para ajudar a repensar problemas muito atuais. Até hoje não foi traduzida para o português. Há edições bilíngues, que permitem comparar versões.

Baumgarten desenvolveu a proposta de Christian Wolff de estudar a capacidade de antecipar situações, tanto prevendo coisas prováveis de acontecer, como quem tem uma agenda a cumprir, quanto certos pressentimentos, de obscura origem, presságios: *praessagitia*. Propõe uma faculdade hoje esquecida, mas que ainda atinge as pessoas,

mesmo que seja substituída por estatísticas: o pressentimento surge do inconsciente, configura imagens, sensações e sentimentos obscuros, que prenunciam algo que poderá acontecer se X ou Y for feito ou chamam a atenção para algo esquecido. Há uma ponte que se estabelece entre o que aparece e o que fica desaparecido. Fica implícita, ainda que não desenvolvida, uma concepção não linear de tempo, seja de um presente que gera passado e futuro, seja de futuro que gera todo o presente que o gera. A perspicácia exige que, para ver através, se tenha a acuidade de imaginar o que fica além daquilo que se vê. Ela se funda numa revisão da concepção de verdade, em que o tempo faz parte de sua revelação, não como mensagem divina e sim como algo que ainda não está claro no que aparece.

O que ele buscava ao propor novas áreas de estudos ligadas às dimensões mais obscuras da mente eram estados fugidios de ânimo, que propiciavam uma visão de vivências abaixo do nível da consciência racional, permitindo formas de conhecimento que escapam à prosa do cotidiano, aos lugares-comuns da mente acomodada. São um modo de colocar a mão na consciência e avaliar afetos, imagens que querem fugir à consciência. Tornam-se um modo de elevar a percepção e desenvolver o distanciamento crítico. Há o encontro de som, palavra, imagem e sentido, de modo único e surpreendente.

Baumgarten construiu sua estética à base da retórica romana: Horácio, Quintiliano, Cícero⁵. Não examina a tragédia grega, cita pouco Aristóteles e Homero, não considera a literatura medieval ou moderna. Os contemporâneos iluministas, assim como Shakespeare e Cervantes, não existiam para ele: seu modelo era a literatura romana. Queria propor uma “doutrina da arte” (# 70 da *Estética*) que seria tanto mais útil quanto mais amplo o espectro de suas regras, quanto mais exatas e detalhadas, quanto mais fortes e básicas fossem. Supunha que quanto mais nítidas e claramente derivadas de “princípios verdadeiros”, tanto mais serviriam para orientar a práxis.

Ele aparenta propor um controle despótico sobre a produção artística. As leis específicas deveriam derivar de princípios gerais, que seriam a Constituição norteadora dos códigos. Normas estéticas se impuseram por 3.000 anos na arte egípcia, por 2.000 anos na arte católica. O que se chama de estilo de época, arte nacional, arte sacra, contém uma série de regras que aqueles que as obedecem não têm consciências: são como que manobradas por elas, pois significam o bom gosto, como a arte deveria ser. Assim, os faraós egípcios eram mostrados sempre de perfil e maiores que os membros da corte.

Com a especialização nas artes, perdeu-se a noção daquilo que as conjuga, reúne e une. Tem-se tentado isso com o estudo de sistemas intersemióticos, ou seja, como os sistemas sígnicos de uma arte se conjugam, se diferenciam, se articulam com os de outras. O cinema falado, por exemplo, gerou uma articulação entre sequências imagéticas e sequências sonoras, especialmente com a introdução da música para gerar mais eficácia para a ação encenada⁶.

Eisenstein foi um pioneiro nisso, mostrando como a montagem no cinema se fundava na figura retórica da metáfora. Para um poeta, determinada cena vista ou imagem memorada podem trazer significações que ainda não estão claras, mas estão presente na atenção que um julgamento íntimo faz com que ele se detenha na cena

5 BAUMGARTEN, Alexander. *Aesthetik*, Teil 1 und 2, Hamburg, Meiner Verlag, 2007.

6 KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*, SP, Ed. Cortez, 1981, em reedição revista e ampliada na Editora Cajuína, Cotia, 2019. Recomendável é também a reedição revista e ampliada da obra do autor: *Fundamentos da teoria literária*, ensaio, São Paulo/Cotia, Editora Cajuína, ISBN 978-85-54150-59-4, 426 páginas, 2019.

ou na imagem. Há algo mais latejando no que aparece, um sentido oculto, que precisa ser explorado e exposto do modo mais preciso possível. O enigma está em como se dão essas associações. Elas não são programáveis. Um modo de desvendá-las se esconde nas figuras de linguagem.

Quem segue as regras de uma escola de arte geralmente não sabe que está seguindo regras. Elas só se tornam problema para ele quando quiser sair delas. Caso se olhe a Esplanada dos Ministérios, em Brasília, há regras bem evidentes: 1) proibido construir telhados; 2) ornamentos são delitos; 3) o paisagismo deve só destacar os prédios; 4) a decoração deve ser escassa e submissa à arquitetura; 5) os prédios devem ser geométricos; 6) proibem-se parapeitos e tudo o que possa proteger os prédios da entrada de sol e chuva; 7) a parte externa deve privilegiar vidros para que os pássaros batam neles e morram; 8) não se obedecerão a sugestões decorrentes da destinação das construções; 9) a uniformidade deve sobressair sobre a diversidade; 10) a única decoração tolerada serão aparelhos de ar condicionado. Tais regras dominam a arquitetura brasileira há décadas. Professores se esforçam para formar arquitetos modernistas.

O que seriam esses “princípios verdadeiros”? O que é a verdade aí? Ele diz que a verdade é o imutável, o permanente: este é o modelo escolástico, de que na mente divina haveria formas espirituais de tudo o que existe, por isso seriam eternas. Isso não é mais, porém, do que uma fantasia historicamente datada. Mesmo que tivesse sido católica na origem, repassou para o luteranismo sem mudança substancial.

Por outro lado, Baumgarten afirma que a “*falsitas aestheticologica*” depende do “*pius*” (piedoso), do “*honestum*” (honesto), do “*decorum*” (correto): se a *falsitas* depende, a *veritas* deveria depender também. Por isso ele faz de conta que o *pius* romano e o *pius* luterano seriam o mesmo. O que Cícero queria dizer ao exigir a crença nos deuses romanos não é o mesmo que um luterano pensa, mas Baumgarten não aprofunda esta questão. Precisaria admitir que tais vetores possam mudar, mas exatamente isso ele não discute. Ao não discutir, fazendo de conta que o mesmo termo não atende a sentidos muito diversos, estende à “*falsitas*” a pretensão de eterna imutabilidade que ele crê ter na “*veritas*”.

Ele cita Cícero, que havia escrito que era preciso ser “pio”, isto é, reverenciar os deuses e seus sacerdotes: mas eram todos “pagãos”, romanos, não cristãos nem italianos. Ele não discute a diferença e a discrepância, a mudança de sentido que o mesmo termo pode sofrer ao longo das épocas. É como se cada época tivesse os seus deuses, verdadeiros porque corresponderiam ao que então se acreditava. Verdade não é, no entanto, apenas o que se acredita sobre algo: é preciso ver se a crença corresponde a algo verdadeiro, comprovável. Em princípio, acredita-se porque não é verdadeiro: se fosse, não seria preciso crer, bastaria aceitar a demonstrar científica, a argumentação filosófica.

Para o cristão, vale o “*credo quia absurdum*”, acredito embora seja absurdo, ou pior, acredito exatamente por ser absurdo. Se algo absurdo, não deve ser admitido pela razão, a não ser que esta consiga perceber por que algo absurdo é admitido. O antigos acreditavam numa deusa como Afrodite, Vênus, porque havia beleza feminina, havia o amor de mulheres e por mulheres. A divindade sintetizava algo que se percebia na vida familiar e social, tinha lógica. Ela acabava sendo uma “ideia” que tinha concretude em sentimentos e ações: a deusa se tornava uma alegoria. Ela já estava a caminho de sua representação em estátua, pintura, templo.

Se o que é falso esteticamente depende de critérios de crença, de moral e de conveniência social, a verdade também deveria depender deles, já que, sendo antítese, seria o mesmo pelo avesso, faria parte do mesmo esquema. Ela não seria, portanto, verdadeira por si e em si, mas apenas por extensão de quem ditava as regras sociais. Admitir isso seria, porém, não admitir a existência de Deus, não ver nele o fundamento de todo o saber.

Sendo a verdade vista como opinião social predominante, não se veria então na ideologia uma falsa consciência: seria apenas o reflexo das relações sociais. Quando se confundem esses termos, quem perde é a verdade e quem ganha é o autoritarismo, que trata de impor a todos a sua opinião parcial: tanto mais tentar impor quanto mais capenga for. As regras do correto variam conforme as épocas, os locais, as classes, os grupos sociais.

Uma parte querer se impor como verdade a todos é totalitário, é a sinédoque que perdeu a noção de que ela é apenas parte de algo maior. Querer igualar todas as partes como se fossem equivalentes seria não reconhecer a diferença entre elas, a não igualdade na qualidade do que nelas se produziu em momentos diversos. A sinédoque chama a atenção para aspectos do objeto e deixa o resto de lado, em especial aquilo que iria desmenti-la.

Quanto mais regras houver para uma composição artística, mais fácil fica para o computador gerar obras e menos espaço parece haver para a inventividade humana. Já se fez essa experiência com música barroca composta por computador. O ouvido mais refinado percebe, no entanto, a diferença. Para o grande artista, as interdições servem de estímulo sobre como se mover por outros caminhos. De qualquer modo, as profissões são afetadas pela informática, de maneira que novos profissionais terão de saber fazer só aquilo que máquinas por si não resolvem.

Para Baumgarten (#72), a regra superior é sempre mais forte que as regras subordinadas, as leis da estética são mais fortes que as regras das diferentes artes. Elas seriam, portanto, como as normas constitucionais em relação às leis dos códigos específicos. Mais fortes que as leis estéticas são, contudo, as normas emanadas do poder, sendo este não apenas o governo, mas diversas instituições sociais, como igreja, família, associações. Estudar a história de uma arte é receber as normas vigentes nos diferentes períodos e escolas, sem se ter consciência disso.

Em universidades e institutos de artes e ofícios somente se estudam as “artes” voltadas para a audição e a visão, deixando de lado áreas como perfumaria, culinária e massagem, sem que isso seja problematizado, pareça problema. É um determinismo metafísico, não visto nem superado, enquanto se ficam debatendo questões de gênero, escolas, minorias. Isso tudo se funda na divisão entre corpo e alma, entre material e espiritual, mas remete também à distinção entre arte e artesanato.

Cada arte estuda aspectos de sua teoria e história (como se fossem o todo), mas não costuma desenvolver a comparação com as demais nem estudar o parentesco entre elas. Não se estuda a estética enquanto teoria de todas as artes: quando se faz, é apenas para fazer variações em torno de pressupostos teológicos, que são solenemente ignorados. Ela não é a soma das teorias particulares nem dos procedimentos singulares: precisa elaborar o não ser da arte, afirmar a sua negação. As escolas e épocas da arte como que se anulam mutuamente à medida que se contradizem e se negam entre si.



Imitação e realismo

A famosa expressão romana, na *Arte Poética* de Horácio, “*ut pictura poiesis*”, tem sido vista como aproximação entre essas duas artes, mas ela está propondo que a poesia deveria ser como a pintura (e não a pintura como a poesia). Embora aponte a pintura como modelo, pressupõe que nela se representem cenas épicas, paisagens da natureza e instantâneos do cotidiano: ou seja, os gêneros literários – epopeia, sátira, lírica – seriam os modelos da pintura que seria modelo da “poesia”. Vitruvius deixou bem claro o seu horror à pintura que não fosse realista: um leão não poderia aparecer numa flor (como se o galho pintado tivesse de carregar o animal).

O dito propõe um sistema de intercâmbio das artes, como se pudessem dialogar entre si. Como se dariam essas “equivalências”? Subjacente, pressupõe-se um sistema já consolidado das artes, a ponto de poderem intercambiar suas experiências, como também uma estrutura social permanente: nos painéis de paredes, o épico seria expressão dos feitos históricos de aristocratas; o satírico seria a relação do humano com o animal e o lado baixo da sociedade, os escravos; o lírico manifestaria a vida doméstica, privada, a subjetividade.

Quando a pintura constrói uma cena épica, precisa transpor a ação que caberia em cantos de uma epopeia ou capítulos de um romance histórico para um instante paralisado, congelado, como se o tempo tivesse parado de correr. Os gestos ficam suspensos no ar, sugerindo um antes e o seu depois, mas a se negarem na paralização dos movimentos. O instante precisa ser selecionado e montado de tal modo que pareça dizer o tempo sem ter tempo para seu dizer.

Gestos fixados em pinturas, esculturas e fotografias devem adensar no seu instante o antes e o depois, de maneira que uma história se condense no instante. Nietzsche achava que cada gênero de arte não deveria se contaminar pelos demais e tratar, sim, de desenvolver suas especificidades. Ele criticava Delacroix, que num painel queria escrever uma epopeia inteira. A famosa tela “A Liberdade Guiando o Povo”, que está no Museu do Louvre, não foi muito exibido enquanto a monarquia imperava, pois era a celebração da rebelião popular em prol de um Estado democrático e republicano. A

Figura 11 - A Liberdade Guiando o Povo (1830), Museu do Louvre - Paris.

obra foi, no entanto, preservada.

Essa mulher com os seios desnudos é a alegoria da Liberdade (Fig. 1). Eles aparecem para torná-la mais atraente e compensadora, mostrar que não há nada a encobrir: representa o aparelho de Estado que deve ajudar o povo. Os seios são a fonte do leite materno: espera-se que se instale um Estado capaz de garantir aos cidadãos educação, saúde, segurança, moradia e, principalmente, o ultrapassar da repressão, do aniquilamento das camadas mais pobres. A história é feita de lutas, ela caminha sobre cadáveres. Athos Bulcão me recomendou ler os *Diários de Delacroix*. São muito interessantes. Contam, por exemplo, a doença pulmonar de Chopin, o luto pelo falecimento dele, as visitas de Baudelaire. Como o pintor tinha forte interesse pela política, seriam de se esperar grandes registros sobre a revolução de 1848. Exatamente este ano falta, parece que o autor esqueceu o manuscrito numa caleche.

Quando um poema procura desenhar um quadro, ele pode descurar dos conceitos, da sonoridade, do ritmo. Subjacente está a doutrina mimética, que uma vez propõe “copiar a realidade” na pintura, para depois copiar a pintura na poesia. Nos dois gestos, descarta-se o que é fundamental: a linguagem peculiar da obra. A verdade desta não está em reproduzir apenas algo externo, como se fosse mera “adaequatio” entre uma coisa e a “mente” da obra, mas aquilo que a obra tem a revelar instituindo um mundo próprio.

Adorno procurou manter a doutrina estética dizendo que a obra imita a si mesma. Claro, ela pode ter uma reflexão crítica sobre si mesma em seu corpo, mas não é um “espelho”. A obra como que se separa de si mesma, se refazendo num vazio de si. Na pintura é evidente a diferença entre a postura dita acadêmica, em que se procurava transpor a realidade de três dimensões para as duas da tela. Van Gogh deixou marcada na tela a pincelada, de maneira que o quadro ia adquirindo uma terceira dimensão, que não era, no entanto, a da realidade. Quando René Magritte pintou com acurácia um cachimbo na tela e escreveu em baixo “Ceci n’est pas une pipe.”, pondo inclusive um ponto final: ao dizer que não era um cachimbo, estava negaceando com o fato de ser pintura, não utensílio.

O artista tem de saber fazer o que sua arte demanda, resolvendo com técnicas o que pretende sugerir. Ele pode, por exemplo, usar determinadas cores ou esquematizar o objeto, para conseguir um efeito melhor. A questão técnica da construção se contrapõe à mera cópia da “realidade”. Decifrar técnicas é um modo de buscar o dito, o sugerido. A tela pintada também é real. Partindo do mesmo modelo, autores produzem obras diversas, das quais raramente uma será arte maior.

Adorno chegou a propor que a arte abstrata “refletia” o caráter abstrato das relações sociais no capitalismo industrial, em que não se teriam mais relações interpessoais e sim apenas relação com a função que o outro desempenha. Do mesmo modo se poderia propor, porém, que uma pintura abstrata seria o recorte de um trecho da natureza, como um trecho de nuvens, de relva, de folhagem. O que mais se precisa saber é o que foi feito com isso, o que se constituiu como obra que atrai a atenção por sua beleza.

A questão do “realismo literário” tinha subjacente uma concepção de verdade como *adaequatio*, uma correspondência entre o que estaria na obra, como se fosse uma consciência, e o “mundo das coisas”, que tanto poderiam ser externas como lutas de classes quanto poderiam ser tensões internas, dramas de consciência. Isso está além do que foi proposto por Lukács e Brecht, Benjamin e Adorno. Não se está afirmando que não haja alguma correspondência entre a esfera da obra e esferas que lhe são externas, mesmo que tenham sido internalizadas.

Querer transpor para uma arte o que é mais adequado a outra pode ser um caminho estimulante, mas pode acabar redundando em prejuízo, pois o gênero de chegada pode cair em cacotias que não são apropriados ao seu modo de ser. É preciso saber explorar os potenciais da linguagem específica. Vitruvius sugeria que afrescos poderiam representar cenas mitológicas ou heroicas (afrescos épicos, a colocar modelos dignos de imitação), cenas campestres ou portuárias, representando a ligação do homem com a natureza (como ocorria no teatro satírico). Tais sugestões temáticas serviam para manter o culto aos deuses e heróis ou trazer para dentro da casa urbana a paisagem rural ou marítima perdida. Ele usou gêneros literários para classificar afrescos. Quando o patriciado e a aristocracia já não dominam mais, outros temas, antes menosprezados, passaram a se fazer mais presentes.

Difícil tarefa na correlação entre as artes é saber até que ponto o que serve para a linguagem de uma pode ser ou não adequado à linguagem de outra, saber como deve ser feita a transposição. Não há uma definição exata, uma regra geral, uma teoria consistente para isso. A prática exige mais que competência técnica: exige talento de fazer o equivalente, que não é o igual, mas o que valeria como correspondente à diferença semiótica. Existem obras que fazem o exercício prático disso e podem servir de objeto de estudo singular.

Vamos ver o seguinte terceto para exemplificar:

Rabo solto de calango
Vejo o texto rebolando:
De longe fico espreitando.

Há muita ironia aí. Quando um calango se vê ameaçado de morte, solta a ponta do rabo, que sai pulando como se fosse um verme vivo, que atrai a atenção do predador, enquanto o calango se afasta. Depois a ponta do rabo volta a crescer. Esta é uma cena em si. Quando um escritor vê uma analogia deste rabo com um texto que ele vai publicar, o autor se coloca na posição de calango, um pequeno animal, em geral menosprezado e não cultuado. Ele enfatiza que o texto, que parece ser o próprio autor se manifestando, não é mais o autor: é algo que se desprende dele e vai ter vida própria. Era parte dele: tornou-se passado.

O autor se ironiza ao sugerir que é como um calango, embora esteja num jardim das musas. Ironiza também o leitor, ao sugerir que ele é como um predador, que quer se nutrir do autor. A ironia principal está, no entanto, na distinção entre o autor e o que se supõe que seja o seu correlato objetivo: a ênfase é que o autor pode se ver de longe ao ter já a subjetividade objetivada no texto.

Como é que ele chega a fazer essa associação? Como ele junta a cena do calango com o gesto de escrever e publicar? Tanto ele pode ter visto acontecer a cena quando se preparava para publicar quanto pode ter se lembrado de tal cena quando quis encontrar um equivalente imagético no imaginário. Não há apenas uma relação de analogia de duas cenas. Há uma profunda ironia do autor consigo mesmo. Não há o menor orgulho de dizer “sou autor, vejam como sei me mover”.

O termo “rebolando” rememora a cena de uma passista de samba dançando na avenida ou no barracão da escola. Isso introduz um contraste cômico entre os movimentos ditos espirituais do texto e os ditos carnais da dançarina. O autor se vê como um calango, portanto um ser considerado baixo na escala social. Ele próprio é um rabo solto. Ele é e não é. Deixa de ser o que era, para tentar se recompor. Se conseguir se salvar, vai se tornar idêntico ao que já era; ao se salvar, não é como era.

Fica aí, no entanto, pendente algo anterior: a situação de perigo em que o calango se viu, a ponto de se desfazer de um pedaço para se salvar. Sugere-se que a obra se origina de uma situação dramática, em que o autor precisa gerar a obra para conseguir escapar quase ileso. A obra surge à beira-abismo. Um passo à frente é um passo para trás. O texto é a morte do autor, alimento do leitor.

Quando Liszt tomou um poema de Petrarca para fazer uma peça de piano, construiu uma relação entre a obra literária e a musical. Compositores podem partir do mesmo texto literário e chegar resultados bem diferentes. Para a famosa Canção de Mignon, cuja letra aparece no *Wilhelm Meister* em alemão como se tivesse sido cantada em italiano e se referisse à Itália, há mais de trinta transposições musicais diferentes, várias feitas por compositores famosos, todas diferentes entre si. Que partam do mesmo texto permite comparar as diferenças.

Pode-se comparar também o original com a versão feita por Gonçalves Dias no “Minha terra tem palmeiras”, para dizer a seguir “as aves que aqui gorjeiam/ não gorjeiam como lá”. O “aqui” se refere a Portugal. Não é apenas a constatação de que as aves europeias não cantam como as brasileiras: busca afirmar que estas cantam melhor que as da metrópole lusitana. Ora, isso é uma patriotada, que nada tem de objetiva. Que ela seja repetida nas escolas do país e decorada pelos brasileiros faz parte da utilização do cânone como doutrina de Estado. A outra ponta deste patriotismo é sua manifestação fascista. O amor à pátria não exige que se menospreze outros países como é feito por G. Dias.

O principal não é visto pelo aluno brasileiro, pois seu professor também ignora. O poema apenas inverte o sentido da primeira estrofe de Goethe. Neste, havia uma distância crítica em relação ao próprio país ao exaltar uma terra distante, a Itália, com mais sol, limoeiros, céu azul. Nas estrofes seguintes, Goethe fala de palácios que esqueceram de cuidar das crianças pobres, com isso critica toda a tradição aristocrática europeia (que o herdeiro de latifúndios no Brasil não quis transpor) e fala de uma raça de dragões que vive nas altas montanhas. Essa busca do mais elevado não esquece o mais baixo na terra. Gonçalves Dias não chega ao nível de Goethe, mas é exatamente isso o que não se quer mostrar na escola brasileira.

Quando uma ópera é transposta para piano ou um concerto de piano e orquestra é transposto para dois pianos, permanece-se dentro da linguagem musical, embora com outros instrumentos. Quando de um romance se faz um filme ou de um poema uma escultura, linguagens diferentes buscam o mesmo, para acabar fazendo obras bem diferentes. Ao fazer uma “adaptação”, tende-se a perder a diferença para mais que havia no original. Faz-se uma “tradução” de uma linguagem para a outra, mas o principal seria desenvolver o que é possível dentro da linguagem em que se está fazendo nova obra.

Os russos estão chegando

Os formalistas russos iniciaram estudos surpreendentes no diálogo entre as artes, mas pararam no caminho, foram parados por causa do dogmatismo no poder. Eram ligados às vanguardas, não aderiram à tese de que a arte deveria ser simples e educadora das massas, Propuseram o estranhamento (*ostranenie*) como princípio geral das artes. Ele é uma espécie de mimese às avessas, o contrário da noção marxista de realismo. Mostra o semelhante para enfatizar o dessemelhante.

A arte não se define, porém, apenas pelo estranhamento. Se não houver referência ao “normal, habitual”, não se sabe do que se estranha. Os formalistas exploraram

diversas figuras de linguagem como estratégicas para entender determinadas obras ou a conexão, por exemplo, entre a metáfora na poesia e a montagem no cinema. Todas elas são um modo peculiar, diferenciado, estranho, de encarar as coisas. Em vez de pensar, como a tradição retórica e poética ocidental, as figuras em termos de identidade, é preciso perceber mais a diferença, a não coincidência. Com isso se desperta e se ativa o olhar do espectador, levando-o a ter mais consciência. Não era, portanto, apenas um princípio formal. Era uma revolução na estética, enquanto o marxismo era conservador.

Cinema e poesia aparentam pertencer a universos distintos, como se não pudessem ter semelhanças estruturais, algo diferente do que é recitar um poema num filme ou citar um filme num poema. Eisenstein escreveu sobre metáfora e montagem, mostrando como a metáfora é uma montagem, enquanto a montagem funciona como relação metafórica mediante a metonímia. O cinema impressiona mais porque é reforçado pela música. Quando ela é escutada sem as imagens do filme ou se vê um filme sem áudio, ambos se tornam pobres. Um desenho animado tem mais graça porque a música enfatiza as imagens. Há um ritmo da linguagem visual que precisa ser acompanhado pelo ritmo da música. Nessa relação, a música tende a correr atrás do que é ditado pelas imagens, mas ela já deixou de ser um vetor secundário, como era no cinema mudo como mero acompanhamento.

Se é difícil discernir leis em cada uma das artes e suas épocas, mais difícil é formular as leis intersemióticas. Num *pas de dés*, a bailarina, embora menor e mais frágil, tende a se destacar, servindo o bailarino para lhe dar apoio; num duo ou trio musical, o instrumento mais agudo e “fraco”, como o violino ou clarinete, acaba preponderando sobre o piano ou o violoncelo. Como estudo das leis gerais de todas as artes, a estética tem procurado formular princípios como simetria, proporção, correlação volumétrica, mas eles não conseguem explicar o que torna bela uma obra, pois podem existir em obras que não são artísticas. Em cada caso, o artífice precisa usar seu conhecimento técnico, sua imaginação e sua inventividade para conseguir produzir em outro gênero ou outra linguagem um equivalente ao modelo.

Como os recursos técnicos e as peculiaridades das linguagens não se correspondem exatamente, só traíndo é que se pode ser fiel. É preciso encontrar um modo de produzir que tenha valores respondentes e, se possível, que ultrapassem o ponto de partida. As regras podem ser quebradas, pois a obediência cega gera monotonia. Convém que elas sejam seguidas até certo ponto, para daí introduzir variações e rupturas que surpreendam. O material deve ser usado em cada arte de acordo com o que o autor quer constituir, a ideia que quer representar.

As atividades dos profissionais ditos liberais, como os advogados, sugerem que exercem uma arte livre, a que não seria feita por um servo ou operário fabril. O capitalismo teve de romper com a servidão feudal para se tornar efetivo: talvez não tenha maior sentido usar tais conceitos. O termo “líber” poderia derivar não de “livre” e sim de “livro”. Profissional liberal seria o que estudou em livros.

Qual é a diferença entre o arquiteto e o mestre de obras? O primeiro tem uma formação baseada em livros e dados digitais, teórica; o segundo, em pedras e tijolos, prática. Ao arquiteto falta às vezes uma noção mais clara do trabalho manual na construção, assim como o mestre de obras vai precisar cada vez mais de formação teórica. Que o livro esteja sendo superado pelo tablet ou outras ferramentas eletrônicas não altera a diferença entre conhecimento que seja uma extensão da mão e aquele que é uma extensão dos sentidos ou do cérebro.

Fica em aberto, porém, a questão de haver um segmento social voltado para o trabalho criativo, que tanto pode ser de um artista quanto de um programador de informática, um decorador de interiores, um inventor de novas tecnologias ou um cientista voltado para a pesquisa. É um setor que pode mobilizar enormes recursos econômicos e influenciar fortemente a evolução social.

Se alguém se volta para colagens virtuais, feitas no computador, ele poderá ser considerado um artista? Ele não é um artista porque se intitula um artista nem é melhor artista por se valer de um recurso técnico que inexistia em séculos anteriores. As novas tecnologias não descartam técnicas tradicionais das artes plásticas. Se alguém recorta figuras de revistas e faz uma nova montagem delas, que não estava em alguma revista, isso por si não é arte, mas artesanato. Quem faz montagens não é fotógrafo nem pintor: recorta e remonta figuras. Que ele faça uma montagem parece, nesse sentido, uma atividade menos criativa do que o pintor que desenha e pinta figuras por ele inventadas. O que importa é, porém, o resultado a que chega a colagem, saber se conseguiu expressar uma ideia nova, produzir uma combinação interessante e surpreendente, algo que possa ser visto com agrado dia após dia, como se fosse um bom quadro.

Hegel, arquitetura e poesia

Hegel propôs o conceito de espírito absoluto, em que o conhecimento do sujeito teria plena objetividade: talvez ele tivesse uma secreta pretensão de chegar a ele. Não há, porém, espírito absoluto. Ele sempre é relativo, subjetivo. Para chegar a uma verdade total, deveria alcançar a totalidade, suposta na onisciência divina. Isso é um sonho do crente, não um fato real.

Em sua *Estética*, montou um esquema de gêneros artísticos e épocas que tem uma lógica interna, permite que se tenha uma visão que parece abrangente da história, mas só entra na história aquilo que o seu olhar abrange. Começa a história da arquitetura com as pirâmides egípcias para acabar nas catedrais românicas, mas nesse esquema ficam fora a arquitetura da China, do Butão, da Índia, do Japão, como também o arranha-céu feito no século XX e as palhoças dos aborígenes. Deixa de fora a dança: pode-se supor que ela seria escultura em movimento, mas quem dança percebe que há muitos passos que não fazem parte de uma pose escultural. Hegel não conheceu o cinema, mas este só desenvolveu sua linguagem própria quando deixou de ser apenas teatro filmado, desenvolvendo técnicas como a movimentação da câmera e a montagem.

Aristóteles achava que conhecer é converter o desconhecido, o novo, a conceitos já conhecidos. Isso contém, no entanto, uma contradição central. Ao se fazer esta redução, deixa-se fora a diferença do novo, do ignoto. Ele obriga a desenvolver conceitos próprios, capazes de abranger o diferente.

Quando se comparam as aulas sobre *Filosofia da arte* e cartas de Hegel com a *Estética*, percebe-se que nesta ele quis apenas montar um esquema que permitisse discernir o movimento da história da arte europeia. Ele tinha abertura para outras artes e cultura, para obras novas que estavam aparecendo em sua época e meio. Um esquema didático não pode ser tomado como espírito absoluto. Ele é uma simplificação, por mais complexo que pareça.

Querer ver nas linguagens não verbais o grande passo contemporâneo é, por um lado, uma banalidade, uma obviedade; por outro, uma falsidade. Tipos de signos não explicam fatos, mas textos explicam contextos. Hegel já havia observado na *Estética* que a arquitetura é uma linguagem simplória se comparada com a poesia (*Dichtung*).

Para entender as pirâmides é preciso recorrer à literatura egípcia, mas isso por si não basta: pertence ao mesmo mundo. A arte grega tem sua fonte e referência em Homero e na religião, mas não consegue ir além do horizonte dos deuses.

Há poesia capaz de articular um diálogo com a filosofia e ultrapassar seus limites. A hermenêutica faz conceitos se esforçarem para entender o que fizeram grandes poetas. Não se trata de fazer rimas sobre borboletas, flores e jardins, produzir algo edulcorado e cheio de banalidades, incapazes de resistir a uma visão crítica. Não é dessa “poesia” que se está aqui falando e sim de algo que pouco existe em língua portuguesa.

Será que a poesia hermética de Mallarmé, Fernando Pessoa, Heidegger ou Celan é o gênero que melhor busca a transcendência? Esse curso e percurso demanda linguagem tão cifrada, tão difícil que parece ser a negação da comunicação. Ela é o oposto da linguagem jornalística, embora o “*Un coup de dés*” tenha sido inspirado na tipografia dos jornais, ou seja, ter manchetes em letras maiores, subtítulos um pouco menores e depois o grosso do texto em caracteres legíveis, mas pequenos. Essa distribuição gráfica correspondia também ao princípio sinfônico de um tema principal, temas secundários e variações em torno deles. O poema hermético não se preocupa em fazer da visualidade uma central significativa.

O que aqui importa é que a encenação da obra na página encena uma figura virtual, para configurar o que a obra quer sugerir. É algo sugerido na obra, mas ela não se confunde com o buscado, embora ele se funda com ela, se funda nela. É a sugestão de uma ausência que é presentificada, como uma sombra que acompanha a obra, é seu sentido como também sua negação. O poema hermético radicaliza essa operação, pois o que ele institui é tão fragmentado, tão elíptico, que fica mais a caminho da não linguagem do que da expressão clara de algo.

Em busca de conclusões

Há uma contradição na linguagem da arte: ela se faz entre querer dizer e não poder dizer, entre sugerir o que não consegue dizer e a necessidade de ir além da vaga sugestão. Surge então a pergunta se, a pretexto de ultrapassar a tradição metafísica, não se recai novamente na estética da alegoria, em que se teria a representação concreta de uma ideia abstrata, um produto a acenar algo divino. Em vez de progredir se recairia no mesmo, que retornaria sob a aparência de ter superado a duplicação metafísica, de não ter retornado ao mesmo.

Quem cala parece que consente. A não ser que expresse seu não consentimento ao registrar que está sendo calado, que não haveria mais nada a dizer. Há, porém, o que não pode ser dito, pois não temos ainda conceitos nem linguagem para dizer. Nada dizer seria deixar que a tirania aja sem uma voz que a enfrente, mas o peso da tradição muitas vezes consegue impedir que o essencial seja dito.

As figuras retóricas estão presentes na publicidade, mas não interessa a ela que sejam percebidas, pois perceber significa amortecer o impacto do propagado, a capacidade de convencimento que lhe é vital: ela faz de conta que quer atender a necessidades do receptor, mas só trata de atender às de quem a paga. Elas existem no cinema, como foi mostrado por Eisenstein em *Metáfora e montagem*, ao mostrar como a montagem que marca o cinema é calcada na aproximação que a metáfora faz de coisas diversas. Chklovski mostrou como figuras retóricas explicam a estrutura de narrativas e peças de teatro. Jakobson insistiu na metáfora e na metonímia, mas há outras que são estratégicas para a leitura textual e semiótica. Fundamental é ver se há um mecanismo

em comum a todas as figuras de linguagem, para ver nelas uma ponte para entender a arte.

Fazer e apreciar arte é um modo de conhecimento não apenas conceitual. Talvez o mais relevante no sentido de ultrapassar os limites do conhecido sejam esses percursos pelo além do conceitual. Não é eliminar o conceitual. É ver que ele não basta. Só que o fundamento não se dá mais, como em Kant, no pressuposto metafísico de que as coisas se dividem entre as visíveis e as invisíveis, sendo estas mais importantes do que aquelas. Há coisas que os sentidos não percebem e que não estão ainda conceituadas: isso não significa optar pela religião como forma superior de conhecimento.

Figuras retóricas ajudam a fazer a leitura de prédios, de construções de naturezas várias, todas elas tendo subjacente a intenção de convencer. Seria preciso distinguir claramente, no entanto, entre o sentido pretendido por esses constructos e aquilo que se pode ler sob as linhas, nas entrelinhas, no reverso da linha. A cúpula de uma catedral pode pretender, por exemplo, reproduzir a abóbada celestial, mas é também um modo de ocultar a presença da infinitude do céu estrelado, assim como a igreja toma conta do sagrado e finitiza a infinitude, para dar uma segurança que lhe garanta poder e prestígio. A forma de uma igreja pode pretender estar baseada no formato da cruz, mas a própria cruz pode ser lida como exaltação do sadismo e atrofia de potencialidades.

Não é bom ator quem parece estar apenas representando; não é boa propaganda aquela que aparece como mera propaganda; a retórica que aparece como retórica não funciona bem no sentido de levar ao convencimento. Pascal dizia que zombar da filosofia é verdadeiramente filosofar, que os juízes precisam usar roupagens e tribunais imponentes porque eles não são a justiça, assim como médicos precisam impressionar porque não são a própria saúde em ação. É preciso ir além dessas estruturas para cumprir o que nelas se promete. Por mais que figuras de retórica expliquem estruturas de obras, a qualidade destas surge como algo além da explicação que elas possam acenar.