

O PROFANO NA OBRA DE ARTE

Cesar Marcos Casaroto Filho (PUC-RS)

RESUMO: No presente trabalho, intento discutir o valor atribuído ao belo desde a Antiguidade clássica até os nossos dias e as implicações políticas atreladas à ideia de beleza. Se até o Classicismo a ideia de belo estava relacionada ao sagrado, a algo que nunca é inteiramente revelado, com o Romantismo, e especialmente após a crítica de Charles Baudelaire sobre o sentir romântico, um novo conceito de belo vem à luz, um belo antes ligado ao cotidiano que ao divino, postulado pela Igreja Católica. Trata-se, portanto, como postula Giorgio Agamben, da necessária profanação do sagrado por parte do objeto artístico, profanação diretamente relacionada com os questionamentos das verdades que a sociedade atual faz passar por real e intransponível.

PALAVRAS-CHAVE: Belo. Sagrado. Profano. Arte.

ABSTRACT: In this work I intend to discuss the value attributed to the beautiful from the Classical Antiquity until our days and the political implications tied to the idea of beauty. If until Classicism the idea of beauty was related to the sacred, something that is never fully revealed, with Romanticism, and especially after Charles Baudelaire's critique of romantic feeling, a new concept of beautiful comes to light, a beautiful before linked to daily life than to the divine postulated by the Catholic Church. It is, therefore, as Giorgio Agamben postulates, of the necessary desecration of the sacred by the artistic object, profanation directly related to the questioning of the truths, that society today makes pass as real and insurmountable.

KEYWORDS: Beauty. Sacred. Desacration. Art.

1 INTRODUÇÃO

Neste ensaio, proponho-me a analisar uma característica presente em um objeto de produção humana: o belo na obra de arte. O termo *belo* vem sendo discutido há séculos, mais especificamente desde a Antiguidade clássica, com os estudos de Platão (2015) e Aristóteles (2014). A polissemia dessa palavra é rica, já que o seu conceito variou historicamente, conforme as mudanças na compreensão de mundo de cada época. Antes de tudo, quero ressaltar que entendo a arte como parte de uma tradição que vem legitimando o objeto artístico há muito tempo, através de critérios instituídos por dispositivos culturais, como a Academia e a Igreja.

Na compreensão do sagrado, a obra de arte veio a ser, por um longo período, um objeto que era voltado para a simples contemplação. As esculturas de santos que, na Idade Média, na maior parte do ano eram mantidas cobertas, nas *cellas*, de forma a se manterem veladas ao olhar dos párocos, são prova disso. Ora, o postulado platônico é fundante no conceito da Igreja católica sobre o belo em arte. Para Platão (2015), o prazer deve ser detido

quando se está diante de uma obra de arte. Arthur Schopenhauer (2015), já no século XIX, alega que as formas nuas, na pintura e na escultura, não são arte, visto que incitam o prazer.

Historicamente houveram proibições de imagens “lascivas” nas edições livrescas. O jesuíta Atonio Possevino (1990), século XVI, é testemunha ao alertar os impressores e os tipógrafos do perigo dessas imagens enquanto causadoras de pensamentos lascivos, contrários ao cristianismo, nos leitores que se depararam com elas. Sabe-se que a Arte é detentora de um poder fundamental para o Estado. Na sua tese sobre o belo, Platão (2015) vem a afirmar que uma cidade em que a moral é respeitada é aquela em que o amante beija o seu amado como se se tratasse de um irmão. Ora, os impulsos sexuais devem ser controlados pelo Estado. Para o filósofo, a harmonia, na arte, não pode ser maculada pelos desejos sexuais. Obviamente, esses impulsos feririam o controle moral da população. Mas o que é o belo até meados do século XIX se não a busca pelo etéreo?

2 O BELO SACRALIZADO

Segundo Platão (RADICE, 2016), a Ideia é superior à forma, posto que a última não passa de mera matéria que não influencia no *logos* universal – a Ideia que está dada *a priori*, em um mundo já pensado por um *logos*-Deus. Cabe ao poeta – e compreendo aqui o termo *poeta* na sua carga semântica mais abrangente: o sujeito que fantasia (HEGEL, 2015) para criar uma obra de arte, portanto todo o artista – ao utilizar das ideias que são verdades universais, para a composição do seu material artístico. Ora, se tudo já está pensado, que possibilidade há para se refletir sobre a obra, sobre o mundo e as condições sociais que ela pode expressar?

O conceito que herdamos de belo surgiu na Igreja. O belo e o sagrado estiveram por muito tempo irmanados na cultura judaico-cristã. Para essa compreensão existe Deus, o pai da Beleza, o Arquiteto da verdadeira Obra de Arte, que é o mundo. Porque é filho de Deus é que o homem pode criar beleza. No entanto, não sendo Deus, o homem nunca poderá atingir a Verdade, ou a Beleza mesmo. No máximo, conseguirá aproximar-se da perfeição, mas nunca atingi-la de fato. Para Schelling (2015), a Verdade, a Beleza, está velada e nunca a reconhecemos por completo, em arte. O poeta, no máximo, pode tecer em palavras o Belo, mas sempre estará faltando algo.

Para Tomás de Aquino (2015), o Belo se revela em *claritas*. Uma vez que, *Claritas* existe quando as ideias são esclarecidas, harmonizadas e clareadas. O Belo está na claridade. O negro, nessa concepção, é feio e mau, por não possuir claridade. O Belo é o que está em perfeita harmonia, é algo bom. O homem honesto, ou seja, com ideias corretas, conforme à moral, é espiritualmente Belo. Portanto, para Aquino (2015), o conceito de tal aspecto não é unicamente o que é visível, mas se trata também de um estado de espírito. Para Plotino (2015), o Belo é o inteligível, a inteligência, o *logos* individual que tem ligação com o divino. O inteligível é Belo porque o pensamento se aclara. O feio, por sua vez, é o não inteligível, o que vive de excessos – sexuais. Para Plotino (2015), o que é belo sem se ver é uma alma que tem o domínio de si mesma.

O Belo visível, para Aquino (2015), está ligado ao sentido da visão. A visão é compreendida aqui como o sentido da inteligência. Em uma hierarquia dos sentidos, é a visão que percebe o Belo. Na procura pelo Belo harmônico, que diz respeito a um sujeito que tem completo controle de si, o olfato e o paladar são condenados, já que instigam os excessos da gula e do desejo carnal. Sem verdade, o eu-lírico não pode encontrar o belo e a luz. Em William Shakespeare (2008), no soneto CXLVII, o poeta deixa-se sucumbir pelo amor em detrimento da razão, que é o inteligível que permite a alma atingir a Verdade. Os opostos, *claro* (bom) x *escuro* (ruim) também aparecem nesse soneto. Assim: “agora que a razão fugiu eis-me perdido, / Louco agitado por perpétua inquietação; / E em pensamento e fala estando endoidecido, / Bem longe da verdade eu fico a errar em vão. / Eu te jurava bela e cria luminosa, / E como a noite és negra, o inferno tenebrosa.” (SHAKESPEARE, 2008, p. 135).

Se Belo é compreendido como característica daquele que tem controle de si, atingi-lo requer transcender o impulso animal, a fim de se chegar a um patamar que está além do corpóreo, da matéria, que diz respeito à Ideia pura, à alma. Para neoplatônicos como Shakespeare, a Verdade e o Belo estão além da mera forma. Ao falar da rosa, de maneira a contrapô-la à eglantina, o eu-lírico do poeta inglês afirma:

[...] a rosa é bela, mas julgamos que lhe aumenta / A formosura o doce odor que vive nela. / A eglantina possui a mesma cor da rosa. / E nos espinhos é-lhe inteiramente igual; / Como a rosa, ela oscila e brinca voluptuosa, / Quando os botões descerra ao hálito estival. / Porém na mera forma está sua valia: / Vive sem ser querida, estiola-se ignorada, / Morre em pleno abandono; a rosa, todavia, / Tem doce morte em doce aroma transformada (SHAKESPEARE, 2008, p. 73).

Para os estoicos, o sábio atinge o grau máximo do *logos* ao se desprender dos objetos terrenos, dos apelos pelos quais o homem comum se “perde”. Para pensadores como Aquino (2015), desprender-se dos excessos nos faz enxergarmos o Belo, a Verdade invariável e essencial do homem e do mundo.

Compreendo a obra de arte historicamente, pois como Charles Baudelaire (2010), sei que a obra possui uma *diacronia*, que a liga ao tempo em que foi produzida, e uma *sincronia*, que a faz permanecer para além do tempo que a originou. Apoiado em Aristóteles (2015), e de maneira a me contrapor a Platão (2015), a minha ideia de forma não diz respeito a um *logos*-Ideia que está fora do seu objeto e que age nesse estando fora, mas de um *logos* criador-ordenador, que está no objeto e que existe porque o objeto existe. Assim, é um objeto unido a um *logos* particular que cria e transforma o mundo. Individualizada no seu tempo, mas também ligada a algo que não se limita a esse tempo é a obra de arte, aquela que, quando estamos diante dela, como diz Hegel (2015), sentimos uma presença, aquela que nos olha como um indivíduo, e que, por causa disso, nos faz dialogar e refletir acerca do que nos expressa.

Desse modo, não limitando a arte a mero objeto de fruição, o que me faz questionar teorias como a freudiana (FREUD, 2015) a qual, nos faz crer que a obra se resume a uma fantasia que remonta aos nossos desejos e complexos não desvencilháveis do nosso passado, tenho a ciência de que, se é possível que a obra seja isso, não se limita a isso, pois não podemos compreender o trabalho e as motivações do artista como se tratasse-se de algo preso ao arcaísmo do indivíduo. Exemplo de um trabalho que é resultado de uma reflexão política expressa em uma obra que foi produzida para críticas além do desejo de prazer do neurótico é *O rei da vela* (2003), de Oswald de Andrade. A compreensão kantiana (KANT, 2015) da obra enquanto simples objeto de contemplação também me faz questionar, porque o que é compreender o belo sem fruí-lo? A castração do Belo é outra limitação que, em realidade, responde a um *status quo* que, na época de Kant (2015), dizia respeito a uma moralização religiosa que não permite tanto o prazer sexual quanto questionar a obra de arte, para que se mantenha uma verdade universal.

Entretanto, a minha compreensão de belo não se restringe a uma Verdade preestabelecida, que, como os mitos, justifica o mundo de maneira universal. É mais do que óbvio que o objeto artístico está ligado ao momento histórico em que foi produzido. Marx

(2015) questiona-se como é possível que, após a pólvora, a *Ilíada* ainda produza deleite. Há algo que faz com que a obra permaneça e nos encanta, mesmo com o passar dos séculos. E por que permanece? Para discutir acerca da permanência, da resistência da obra ao tempo, trago a campo Giorgio Agamben (2009) e os seus importantes conceitos de *contemporâneo* e de *profano*. Todavia, antes de discutir acerca desses termos, desejo esclarecer alguns pontos importantes: ao contrário do que tradicionalmente se compreendeu, as obras que se eternizaram não foram aquelas que seguiram à risca o *status quo* – vide *Madame Bovary* (2010) e o fato de ter escandalizado a sociedade da época. A obra que permanece é normalmente a que rompe, de alguma forma, com o que está instituído, como *Dom Quixote* (2016) e o fato de Miguel de Cervantes ter reinventado o romance de cavalaria, ironizando os seus excessos e tornando o seu herói humano e a história em si, não repleta de eventos mágicos, que beiram o inverossímil dos heróis tradicionais de cavalaria, mas de qualidade realista.

■ Nesse sentido, Agamben (2009), destaca que o contemporâneo não é o sujeito que está conforme ao seu tempo. Para o filósofo, dizer que se está conforme ao seu tempo é contraditório, pois quem o diz é aquele que, justamente por se pensar atrelado a esse tempo, está cego a tudo o que ocorre no seu presente. Assim, é inerente ao contemporâneo o anacronismo. Ora, Oscar Wilde (1992), já no século XIX, sabia que “aquele para quem o presente consiste exclusivamente no que é presente, nada sabe da sua época! Para compreender o 19º século, é necessário compreender cada um dos séculos que o precederam e contribuíram para a sua formação” (1992, p. 140). Ao traçar o perfil do sujeito crítico, Wilde (1992) afirma que esse indivíduo não se limita a velhas formas de pensar, a maneiras estereotipadas de olhar para as coisas. O dinamismo do espírito crítico é similar ao do *flâneur*¹, posto que deve estar sempre aberto e curioso para sensações e aspectos novos. E aqui Wilde pode afirmar que o crítico “não consentirá em tornar-se escravo de suas próprias opiniões. Pois, o que é o espírito senão o movimento na intelectualidade?” (*idem*, p. 151).

Como enxergar o seu tempo sem se distanciar para poder pensá-lo melhor? Conforme Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que sabe dos eventos históricos e reflete sobre

¹ A minha compreensão de *flâneur* vem de encontro à definição do homem da multidão, do vagabundo, de Baudelaire (2010).

eles. No entanto, não somente isso, já que o contemporâneo repensa o seu tempo, o qual nunca é o *seu* tempo. A partir do que já passou, o contemporâneo utiliza da sua compreensão crítica da história para agir no tempo de *agora*. Contudo, qual é o tempo de agora? O *kairós*, o messiânico. Agamben (2009) explica que o tempo messiânico é aquele de mudanças. Ainda obstante, essas mudanças não se tratam daquelas que ocorreriam em um futuro que é sempre indeterminado e, sim, de mudanças para *agora*. O tempo messiânico é o tempo do contemporâneo. Na realidade, o contemporâneo tem a ciência de que se encontra em um *não mais* e um *ainda não*. *Não mais*, porque o que passou não volta a ser exatamente como era, e o contemporâneo, além disso, não é um nostálgico do passado; *ainda não*, visto que a mudança é um contínuo devir.

Agamben (2009) utiliza-se da moda para exemplificar o contemporâneo. Diz que os únicos que estão realmente na moda são os *mannequins*, porque a moda de *agora*, no momento que aparece, já não é mais. O estilista não pensa na moda como algo finalizado, mas propõe um novo corte de roupa já a pensar na nova tendência. Nessa mudança sempre renovada nada impede que um corte de roupa à Luis XV não retorne para os dias de hoje. No entanto, não será exatamente igual. Seria o contemporâneo um *flâneur*? Baudelaire (2010) alega que o espírito flanante, que é uma multidão em si mesmo e que ondula em meio à multidão na qual se perde para lançar um novo olhar para o mundo, enxerga, antes dos demais, o novo corte de cabelo, o vestido com a dobra diferente, as menores sutilezas, ainda que o *flâneur* lance o seu *oeil d'aigle*, ou olhar de águia, por onde passa. Esse olhar é a visão sensível, olhar que o permite repensar o mundo presente. Para Agamben (2009), o contemporâneo não é o que vislumbra os pontos luminosos, aqueles que cegam o homem que se diz conforme ao seu tempo, mas o que fixa os pontos negros, os que poucos conseguem desvelar.

A metáfora utilizada pelo filósofo é fundamental nesse momento: Agamben (2009) explica que a matéria negra que enxergamos no céu, à noite, na verdade é a luz de outras galáxias que ainda não se revelou aos nossos olhos. Portanto, a luz está no que aparentemente é obscuro, imperscrutável. De mais a mais, é trabalho do contemporâneo, com o seu olhar atento, focar nos pontos negros do tempo de agora e repensá-los. Para que se repense o presente, Agamben (2009) explica que a poesia é um instrumento fundamental. O que é o poema senão aquilo que se compreende a partir de um olhar que se volta para trás? A poesia é

operada pelo retorno e é trabalho de o contemporâneo retornar – não literalmente, pois seria impossível e o contemporâneo tem a ciência de que pertence ao tempo de *agora* – ao passado, para compreender o que vê no presente.

Como já afirmei, o contemporâneo não é um nostálgico do passado. Na realidade, ele não deseja encontrar uma origem para as coisas que questiona, pois sabe que não há uma origem, que a origem de algo é utopia. O que é fundamental que se compreenda é que o trabalho de leitura do presente, feito pelo contemporâneo, não é um simples caminhar para a frente, mas um passo suspenso. Agamben (2009) afirma que o passo suspenso é regra do bem viver barroco. Esse passo é o do homem cauteloso, do crítico. É por meio da compreensão de um tempo que não é estanque que o contemporâneo entrevê o escuro na luz do presente. Ora, o movimento operado no poema é o que faz com que o olhar se volte para trás, a fim de que se compreenda o que está acontecendo *agora*, é a leitura causal, que não ignora o que aconteceu antes. É por meio dessa leitura que o contemporâneo repensa o presente, que é o tempo messiânico.

Para Baudelaire, o que encanta, o que torna bela a obra de arte é o que a singulariza, a novidade, o que até então não se sabia. Assim, o Belo é o bizarro. “Le beau est toujours bizarre” (BAUDELAIRE, 1986), nas palavras do poeta francês. Ora, aquele que entrevê os pontos negros na luz do presente é o contemporâneo. O *flâneur* é o que, com o seu olhar de águia, sensível, estético, vem a criar mundos novos. O poeta é um *flâneur*, o que produz obras bizarras. Se uma beleza preestabelecida por um *logos*-Deus era possível em um mundo no qual a alma humana parecia explicada na sua essência e que, portanto, se tratava de uma alma passível de plena harmonia, uma beleza que não compreende o belo somente naquilo que é claro e harmônico, mas também obscuro e grotesco² só é possível em uma época em que o homem rompe com a moral da verdade e da mentira. Esse é o homem moderno. A alma do homem moderno, inclusive, parece imperscrutável. *Notas do subterrâneo*, de Fiodor Dostoievski, é exemplo da imperscrutabilidade da alma humana. Se o belo antes estava atrelado à Verdade, à moral, à uma essência atemporal, a-histórica, agora, e especialmente após Marx (2015) e a sua teoria da dialética histórica, se encontra submetido a um tempo

² Victor Hugo discute sobre o grotesco em *Do grotesco e do sublime* (1980).

histórico, que se opera por meio da dialética da obra que está também diacronicamente inserida na época em que foi produzida.

Se os temas das obras da Antiguidade clássica, e também da Idade Média, diziam respeito àquilo que está além do cotidiano e se ligavam especificamente a mitos que traçavam o destino do homem, e que explicavam magicamente o universo – como a *Ilíada* –, somente na Idade Moderna, obras como a de Cervantes e de Shakespeare seriam possíveis. Cervantes, em *Dom Quixote* (2016), utiliza-se do microcosmo da sua aldeia, na Espanha, para tratar de questões existenciais e, portanto, lança a sua obra para o mundo, visto que o particular se torna reconhecível por homens dos “reinos” mais variados possíveis. O herói trágico de *Hamlet* (2007), por sua vez, não é mais como o de *Édipo* (2015), que morre e assim o destino já traçado se cumpre e a vida se explica sem maiores conflitos existenciais. Hamlet é o homem moderno, fruto de uma sociedade em que as verdades estão fenecendo, e é por isso que pode se questionar *ser ou não ser* e pensar o seu destino enquanto indivíduo que é. *Hamlet* tem a sensibilidade do contemporâneo, pois questiona o seu tempo ao questionar a si mesmo. Se o interessante na epopeia, que veio a fenecer nas portas da Renascença, era pelos grandes feitos de um herói que representava todo um povo, agora que os mitos enfraqueceram, o interessante, o belo, na obra de arte, diz respeito ao cotidiano. O que agrada e estimula a compra de livros no século XIX é o fato de se tratarem de obras que perscrutam o cotidiano da família e da vida burguesa, e que fazem que os seus leitores, esses mesmos burgueses, se reconheçam nas personagens e se encantem por elas. Daí o fato de que o extraordinário não diz mais respeito às grandes aventuras de Ulisses, repletas de magia, mas ao cotidiano da burguesia. No caso do *flâneur*, que vem a surgir em fins do século XIX, com a aceleração da indústria e o crescimento das grandes cidades, é no trivial que esse espírito sensível extrai os ingredientes para compor a sua obra bizarra.

É importante frisar que a arte romântica é fundamental para a mudança de paradigmas da arte clássica. Pensar nos aspectos formais e, por conseguinte, psicológicos oriundos da estruturação do grande gênero poético da arte romântica, o romance, é pensar numa *flânerie* psicológica. É a partir da alma romântica, fragmentária em função de uma nova maneira de estar no mundo, um mundo sem verdades preestabelecidas, que se produz o romance. O Belo, nesse caso, acontece na procura pela unidade, em função do elo perdido, o qual o homem está sempre a buscar. Em um romance algo sempre está perdido e deve ser encontrado. A obra não

acontece se tudo está bem, se não há algum problema. Citei antes a *flânerie* psicológica, pois, ao contrário da tragédia clássica, gênero de aspectos formais estanques, o romance é, como bem lembra Walter Siti (2009) ao falar da compreensão de Dante acerca desse gênero literário, um andar sem rumo, um vagabundear da alma nos labirintos de um enredo livre, sem métrica. O romance moderno foi muito criticado pela Academia, tanto no século XVIII quanto no XIX, época em que esse gênero literário estava tomando forças e atingindo muitos leitores.

Ora, quanto mais narrativa, maior o espaço para a fantasia. A narrativa é um convite para o livre fantasiar, e esse atinge os desejos mais recônditos na alma de homens e mulheres, o que é um perigo para o Estado. Em seu ensaio “Um negócio obscuro: escola e romance na Itália”, Antonio Faeti (2009) explica que historicamente o romance era rechaçado pelas escolas “quando eles eram de fato romances, isto é, quando apresentavam uma irreverência labiríntica, quando escapavam dos limites, das imposições de uma didática e de uma pedagogia [...]” (2009, p. 141). Entretanto, o Belo no romance está nos desvios que provoca por meio das suas digressões. Para Siti (2009), a história do romance moderno é uma descida para o particular por necessidade de concretude. A realidade secreta passa a substituir o maravilhoso dos contos de fadas. Condensa-se, assim, os símbolos nos fragmentos da vida real. Ora, o Belo não estaria nessa condensação?

3 O BELO PROFANADO

Seguindo a linha de raciocínio de Agamben (2009), o profano é a restituição para o uso comum daquilo que foi sacralizado. Submetido ao sagrado, o indivíduo não possui um elo consigo mesmo. O existente, o indivíduo, é composto pela divisão entre o que o filósofo italiano chama, por um lado, de *ontologia das criaturas*, que seria o que particularizaria o ser, e que diz respeito à história particular do indivíduo e, por outro lado, de *oikonomia*, ou a “ordem da casa”, dos dispositivos. Esses, e aqui Agamben (2009) utiliza-se da compreensão foucaultiana, são forças que moldam o ser por meios morais. Elas podem ser tanto a escola e a Igreja (e hoje também as igrejas pentecostais, que crescem em força no Brasil) quanto a arquitetura e a própria língua. O sujeito, por meio delas, tem o pensamento moldado. A profanação seria um contradispositivo. Hoje, o sujeito sofre com o que Agamben (2009)

denomina dessubjetivação, o que ocasiona o ser espectral. É significativo o papel da mídia na dessubjetivação. O que existe hoje é um incessante girar em vão da máquina capitalista, em que o ser espectral consome em um automatismo que não produz uma verdade para si mesmo e que o permite se reconhecer enquanto sujeito. O consumo existe para alimentar o consumo, nada mais.

O sagrado, no capitalismo, é esse consumo inútil que aparentemente é uma verdade inviolável, uma força intransponível e a única maneira possível de sociedade. Apoiando-se em Walter Benjamin, Agamben (2009) postula que o capitalismo é a religião da modernidade. Todavia, essa é uma religião cultural, não dogmática. Existe uma permanente celebração do culto do consumo, posto que se vive em um único e incessável dia de festa: os *reality shows*, prova latente da sociedade do espetáculo, são prova disso. Nessa sociedade, deve-se celebrar a cada instante e o trabalho coincide com essa celebração. Ademais, esse culto está voltado para a própria culpa, não para a redenção. O indivíduo que fracassou é o único responsável pelo seu fracasso. Aqui posso dizer que a meritocracia, inculcando culpa nos seus cidadãos, é o ponto nevrálgico de uma sociedade que preza pelo neoliberalismo, como a brasileira dos nossos dias. Ora, essa impossibilidade de redenção da religião capitalista não preza pela modificação do mundo, mas pela sua destruição. A religião capitalista é aparentemente improfanável e o sujeito está cindido de si mesmo dentro de uma máquina que gira sem cessar em si mesma mantendo a crença no consumo pelo consumo. Diante disso, resta-nos a questão: como profanar?

Agamben (2009) não é ingênuo na sua crítica, pois afirma que não se trata de simplesmente destruir, apagar a espectralização do sujeito que não tem conhecimento de si mesmo enquanto indivíduo. O modo de ser de um sujeito, para o filósofo, é um *estar em um sujeito*. No espelho, o indivíduo reconhece que tem uma imagem que ao mesmo tempo pode ser separada de si. A nossa imagem não nos pertence. O eu não é exatamente uma coisa, mas uma “espécie de coisa”. Agamben (2009) traça o que é *espécie*: deriva do latim, *species*, que se trata de aspecto, aparência, visão. Na espécie, que se comunica ao olhar e que é visível e reconhecível, também se encontra uma diferença específica que faz com que se constitua a identidade do sujeito. Pessoa é igual a máscara, algo pessoal, substancial, especial. Contudo, se profanar não se trata de abolir as separações, o que significa? Trata-se de fazer com elas um uso novo, de jogar. Aqui entra o papel da criança que sabe brincar com o que está

instituído. A criança brinca com os símbolos religiosos e com os objetos da esfera política. Substitui-se, assim, o objeto sacro por um brinquedo. Dessa forma, aberto para um uso novo, o objeto é profanado.

O filme de Luis Buñuel, *Le fantôme de la liberté* (1974), sugere, com maestria, como a arte profana o sagrado. Na cena em que aparecem militares sobre um tanque de guerra, em um campo ermo, um dos militares questiona uma personagem sobre se ela encontrou lebres pela estrada. Eis uma bela forma de quebrar com o sagrado. Ora, ao visualizarmos a figura de um militar, caracterizada pelo uniforme e pelo objeto mortífero que é o tanque de guerra, aguardamos um tipo de posicionamento que esteja relacionado ao papel desse indivíduo na sociedade. Aguardamos que ele esteja à procura de um embate com outros homens relacionados à guerra. Porém, não. E aqui se joga, se brinca com o objeto sagrado, já que esse militar está à caça de lebres. O efeito cômico dessa brincadeira, nesse caso, sugere outro significado para aquilo que é instituído.

Na minha opinião, a arte, de um modo geral, é o instrumento por excelência que profana, que joga com o sagrado. A representação, a ficção, no caso da poesia, que não pode ser tomada por mentira, é a grande profanadora. A poesia, que é operada pelo retorno, fundamental para o contemporâneo, por meio da sua bizarria, é o que possibilita novos significados e usos do que foi sacralizado. O poema é o instrumento de resistência mais eficaz, pois fala e publica o particular, o que vai ser lido na alcova, na solidão de cada indivíduo, mas também que será discutido abertamente, em sociedade. O jogo do poema é interpretável, a ficção possibilita que o sujeito repense a si mesmo no mundo, no momento em que sofre o impacto do mesmo jogo e reconhece a si mesmo na personagem ficcional.

Schiller (2015) diz que o esteta é aquele que tem uma compreensão global das coisas. Ele defende que todos os homens deveriam ser educados para a sensibilidade artística. A boa obra de arte, para Flusser (2015), como qualquer droga, possibilita um prazer instantâneo. Embora, ao contrário das drogas pesadas, como o crack, a arte não é uma fuga da realidade, porque ela não afasta o indivíduo que dela faz uso, da sociedade, ela não faz com que ele vire as costas para o Estado e se mantenha inerte, mas permite que o sujeito que dela sofre efeito repense a sua condição no mundo, expanda os seus horizontes, desenvolva a sua criticidade. As publicações do privado, no caso do poema, são a arma mais eficaz na política, uma vez que, se os dispositivos não se contentam com as verdades que nele são expressas, tampouco

podem bani-lo, já que, ao contrário das demais drogas, o poema não causa repulsa, mas encanta. A arte é bela. Para Flusser (2015), a droga da arte é uma mediação entre o homem e a sua experiência imediata. O seu efeito inverte essa mediação e faz do imediato um ser articulado, compreensível. A arte provoca efeito de magia: é a mediação do imediato. Quando se publica uma experiência privada – a história de alcova da pequena burguesia, por exemplo –, gera-se uma informação nova que, enquanto obra, permite a interpretação.

Em arte, é completamente aceitável Macbeth (2006) temer (Ato II, Cena 1) que as pedras, ao conversarem entre si, o delatem. Por que falar do eco dos passos, se as pedras podem dizer? Na arte poética, aquela que me diz respeito enquanto crítico literário, a reconfiguração do sentido primeiro, para a heurística da compreensão metafórica, não suplanta necessariamente esse sentido, o que nos permite imaginar objetos que, em tese, não poderiam falar ou se mover por vontade própria. Na fantasia metafórica é completamente aceitável a reunião de quaisquer elementos entre si. Por que dizer, no filme *Macbeth* (1971), tão poético quanto a peça, que o rei Duncan simplesmente morre, se é possível afirmar que *a morte tenha feito o seu banquete*? Por que sabermos que o exército de Macduff, camuflado por galhos de árvores, se aproxima de *Macbeth* (2006), se uma floresta inteira pode se aproximar? E assim: “Macbeth nunca poderá ser vencido até / Que a grande Floresta de Birnam suba a colina de Dunsinane / E se lance contra ele” (2006, p. 78). Ora, imaginar que uma floresta inteira, ao crepúsculo, caminha vagarosamente em direção ao inimigo, é saber jogar com o instituído.

A poesia não existe ou é aceita somente em poesia. A poesia é real e forma profanadores! Como na brincadeira de criança, ao lermos “Chapeuzinho vermelho”, não é pertinente nos questionarmos se a um lobo cabe ou não falar, pois é completamente plausível que fale e se vista de vovó. A fábula não tem a pretensão de se justificar com o real. É a riqueza do trabalho imaginativo que nos permite tomar conhecimento de outros mundos e repensarmos a verdade moral. Conscientemente ou não, é fato que a poesia vem, desde sempre, profanando o instituído, e isso é decorrente da linguagem de natureza particular que os poetas utilizam para a composição de mundos ficcionais: a figurativa. Em última instância, o que os poetas sugerem, se não, por meio de inúmeras formas de beleza, ou melhor, de bizarras, maneiras distintas de expressão de mundo? Como diz Wilde, a vida é a busca pela sua expressão. Nas palavras do pensador: “cientificamente falando, a base da Vida – a energia

da Vida, no dizer de Aristóteles – é o desejo da expressão” (WILDE, 1992, p. 51). E há tantas expressões existentes quanto formas possíveis em obra de arte. Ainda, é por meio dos poemas que aprendemos a ver de modo poético. E quem melhor que a lírica para nos ensinar a conversar com as flores? O que é o ver poético se não profanar o instituído para que se reinvente o mundo?

Ora, a subjetividade mudou, a subjetividade do homem muda com o decorrer da história. O conceito de belo mudou porque a subjetividade é outra. Baudelaire (2010) soube com maestria pontuar essa nova subjetividade com a sua definição de *flâneur*. Se esse novo homem é multidão, aos poucos não mais detentor de um eu único, o belo é fugaz, e é por isso que, a partir de uma nova compreensão sobre o belo, distinto do belo invariável, estanque, Baudelaire (2010) poderá elaborar de maneira precisa o ensaio “O pintor da vida moderna”.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim sendo, se na Antiguidade Clássica, Platão podia definir o Belo por meio da harmonia, é porque o tempo do filósofo era uma coisa só, o mundo estava justificado e deuses e homens viviam em paz uns com os outros. Os deuses não estavam mortos. Séculos mais tarde, entretanto, temos com Santo Agostinho (2014) um exemplo fundamental de uma subjetividade que passa aos poucos a se fragmentar. Uma subjetividade moderna. Na Modernidade, o homem não está mais tão conformado com os desígnios de Deus, não possui, como outrora, mais tanta certeza sobre certo e o errado. Se até o século XVIII foi possível conceber o Belo como algo divino e inquestionável, é porque Deus ainda não estava morto.

Dessa forma, o homem ainda acredita na Razão no século das luzes. O niilismo hoje está posto. E é por isso que no filme *Partner*, de 1968, é possível que se afirme que as coisas não são jamais como as enxergamos, nem sequer como as sentimos. Se, no princípio da civilização ocidental, as coisas eram verdadeiras, o mundo era real, hoje algo de “horível” cresce no sujeito provindo das trevas que são inerentes ao homem. É claro, essa visão de mundo expressa no filme é um tanto melancólica, mas mostra bem o que é intrínseco à subjetividade de hoje. Não há mais a Verdade, a Razão. O que é o mundo, o que é eu, senão uma ilusão? A alma humana é invenção e artifício. Fernando Pessoa (2013) que, mais do que ninguém, desmembrou-se em heterônimos, mostra o viver em ilusão poética de modo

magistral. A ficção por ela mesma é honesta, visto que, não tendo a pretensão de verdade, é um material que abrange a representação da vida. A ficção, já na sua origem, é um instrumento que não é real, no sentido moral. Mas o que é o real senão ficção?

5 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, S. **Confissões**. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

ANDRADE, O. de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

AQUINO, T. de. Contra gentios e suma teológica. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

BAUDELAIRE, C. **Curiosités esthétiques: l'art romantique et autres oeuvres critiques**. Paris: Éditions Garnier, 1986.

_____. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CERVANTES, M. de. **Don Quixote de la Mancha**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

DOSTOIEVSKI, F. **Notas do subterrâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

FAETI, A. Um negócio obscuro: escola e romance na Itália. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. 1. vol. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. São Paulo: Abril, 2010.

FLUSSER, V. Nossa embriaguez. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, S. O poeta e o fantasiar. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

HEGEL, G. W. F. Cursos de estética. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MARX, C. Manuscritos econômico-filosóficos e Grundrisse. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PESSOA, F. **Livro do desassossego**. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2013.
- PLATÃO. Livro III DE A república. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PLOTINO. Sobre o belo. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- POSSEVINO, A. **Coltura degl'ingegni**. Roma: Forni, 1990.
- RADICE, R. **Estoicismo**. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.
- SCHELLING, F. W. J. von. Sistema do idealismo transcendental. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SCHILLER, J. C. F. Sobre a educação estética do homem em uma sequência de cartas. In: DUARTE, R. (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- SHAKESPEARE, W. Macbeth. **Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**. Florianópolis, n. 94, p. 1-120, jul. 2008.
- _____. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. **Sonetos**. São Paulo: Hedra, 2008.
- SITI, W. O romance sob acusação. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. 1. vol. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SÓFOCLES. **Édipo rei**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- WILDE, O. **A decadência da mentira**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

6 DE MAIS REFERÊNCIAS

BERTOLUCCI, B. **Partner**. Italy, 1968. VHS, 145min.

BUÑUEL, L. **Le fantôme de la liberté**. France; Italie, 1974. VHS, 144min.

POLANSKI, R. **The tragedy of Macbeth**. UK; USA, 1971. VHS, 140min.

