

# *CRÔNICAS DE AMOR E RESENTIMENTO – POR QUE A ARTE DESAFIA A ANÁLISE*

**Eric Gans**  
UCLA

---

Após muitos anos interpretando textos literários para publicações que visavam a sala de aula, fico chocado por dois motivos: o quanto alguém consegue dizer sobre eles, e quão resistentes os mesmo são com respeito a qualquer análise rigorosa. As várias tentativas da “Ciência da Literatura” nos anos 60 e 70 foram menos bem sucedidas que os esforços chomskianos de reduzir a linguagem a um programa de computador. Embora certos efeitos e técnicas sejam previsíveis e categorizáveis, as milhares de horas que centenas de pessoas inteligentes têm despendido analisando o fenômeno cultural não geraram nenhum conjunto de modelos consensuais. Talvez não seja surpreendente que a arte não tenha se aperfeiçoado ao longo dos séculos, mas se pode mesmo pensar no assunto como tendo sofrido um pequeno progresso.

Refletindo melhor, os dois fenômenos estão ligados. O progresso na estética significaria “progresso” na arte, e o fato de que a arte não somente “falha em se aperfeiçoar” ao longo dos tempos, embora não possa ser julgada em termos de “aperfeiçoamento”, sugere que a efetividade da arte depende de um fator dinâmico, intersubjetivo, para o qual a própria noção da evolução histórica mapeável é inapropriada. Isto não significa que a história não possa ser narrada – embora eu não pense que as consequências da falta de “aperfeiçoamento” na história estética tenham sido suficientemente investigadas.

Talvez não seja óbvio a priori: o caráter inanalizável da arte distingue-a da religião cujas operações relativamente compreensíveis caem dentro de uma progressão histórica,

numa espécie de dialética hegeliana, que vai dos totens tribais a cultos de aldeia e até panteões imperiais e reformas antisacrificiais – monoteístas no ocidente, ateístas no oriente. A religião opera através de revelações morais que reforçam e constroem mutuamente, refletindo e gerando o progresso ético da civilização; a arte modifica a forma através da história, mas apenas para produzir o mesmo efeito fundamental. Por isso apesar de percebermos as religiões extintas, como primitivas e relegadas, nunca percebemos a arte assim; continuamos admirando as pinturas de Altamira e Lascaux, mesmo depois do abandono do tipo de sacrifício cerimonial pelo qual presumimos que foram criados. A Tentação de Santo Antônio de Flaubert mostra uma procissão de deuses da Antiguidade deixando, um por um, o palco da história; nenhuma cena patética deste tipo é concebível na história da arte.

O fato de que até mesmo as mais primitivas obras de arte, uma vez que reconhecidas como tais por nós, sejam consideradas como únicas e insuperáveis requer alguma explicação (vou discutir o fato curioso de que estamos prontos a conceder este status à arte das cavernas de Aurignac, mas que a mesma concessão só a fazemos de modo problemático com relação a qualquer narrativa anterior a Homero).

Por que somos tão rápidos em encontrar obras de arte “insuperáveis”? Por que tão facilmente alcançamos um ponto em que desistimos de procurar algo melhor, de não mais desejar encontrar algo melhor, como se tivéssemos nos apaixonado? A resposta é que nossa relação com a obra de arte não é a relação formal de um sujeito com um objeto e sim uma relação de mediação subjetiva “triangular” – na qual dependemos tanto mais quanto menos professamos crença no sujeito.

A arte, assim como o amor, desafia a análise. Nosso compromisso com a mediação da obra de arte não é, no entanto, uma promessa de reciprocidade como é compartilhada entre o que ama e o que é amado. Cultuamos a obra de arte à distância; sua subjetividade governante é obra “divina”, humana, porém modelada a partir da divindade. O estético revela e explora (no interior de um contexto de intersubjetividade humana) o sagrado que jaz bem no centro de nossa cena interna de representação, indiferente “de cremos em Deus” ou não. O imperativo humano de igualdade moral começa de uma posição de absoluta distinção. O modelo moral de troca recíproca, na qual a linguagem fornece exemplos originais, é concebível apenas na periferia de um centro sagrado. As instituições por meio das quais tentamos efetivar essa reciprocidade, particularmente o “livre mercado”, todas apontam em direção a esse centro preexistente da história que não abole nem tampouco desmistifica, mas dissemina, para usar uma expressão derridiana. O que está sendo disseminado, entretanto, não é o sujeito “sem lugar” da metafísica, mas o centro da pretensão e interdição do sagrado, que está na origem do humano.

Assim que percebemos que nossa relação com a obra de arte é uma modalidade de uma mediação irrecíproca (mediação *externa* na velha terminologia de Girard), trazemos à luz parte do mistério de sua inacessibilidade às análises que “mata(m) para dissecar”. Nossa inabilidade em objetivar a obra de arte vem de nossa inabilidade em modelar nossa relação sujeito-objeto em relação a ela, independentemente da mediação de seu criador implícito.

Criando um objeto belo – ou não tão belo – para o nosso desejo, o artista nos convida a morar num mundo sem ressentimento que é mediado por sua visão. Durante muitos anos descrevi a experiência estética como uma oscilação da nossa atenção entre a representação do artista e nossa própria cena imaginária que esta representação nos permite construir, mas não conceber independentemente dela; porém, sem dúvida alguma, tenho enfatizado insuficientemente a natureza intersubjetiva de nossa relação com esta representação. Não lemos a obra de arte como um código, mas como a expressão de um outro sujeito, em quem confiamos no que diz respeito à coesão de um universo imaginário

que percebemos somente como uma manifestação múltipla (“Unidade na Diversidade”, como os estetas costumavam dizer). Retornamos à obra de arte partindo de nossa imaginação exatamente como a criança volta à sua mãe para procurar proteção; podemos analisar esta necessidade de segurança e até os modos como a obra de arte a suscita, mas a experiência como um todo não é algo da qual podemos nos apartar a fim de lhe impor um conjunto de critérios independentes de contexto. Quando uma obra de arte parece obedecer a uma gramática, ela deixa de nos interessar. Uma obra de arte deve aparentemente obedecer a uma vontade que aliena a nossa própria. A noção da vontade como a agência da auto-imposição do outro sobre nós é crucial em todas as relações intersubjetivas.

A outra metade do mistério estético é o da temporalidade.

\* \* \*

*O Domínio exercido apenas no momento deve ser virtualmente prolongado; o deferimento da violência é necessariamente um fenômeno duracional. O modelo mais aberto da temporalidade da experiência estética é o da narração, cuja troca unilateral de língua entre narrador e ouvinte segue a periferia-centro do evento originário. Este modelo só contrasta apenas superficialmente com aquele dos rituais comunitários nos quais todos participam; pela natureza do ritual, tal participação é concebida pelos participantes como obediência a uma lei ou a uma norma, em última instância, a uma vontade central. A mediação estética ocupa lugar no tempo, assim como com as experiências estéticas mais ricas e culturalmente mais significantes; mas não é acidental que "arte" e "estética" sejam termos muito naturalmente aplicados a obras das artes plásticas, ou aos *objets d'art*. Os *objets d'art* são análogos ao objeto central originário: focalizam o desejo em si mesmo tanto como forma imaginária representacional, como conteúdo inacessível, geralmente suplementado por uma autoridade contextual de lugar, igreja ou museu, ou num contexto menor, minimamente, a (próspera, bem organizada) casa. Sua apreensão não tem nenhuma temporalidade predeterminada própria, porque é análoga ao objeto da busca a partir da qual a própria temporalidade é construída. Seu modelo originário é a subsistência do centro para além do ritual em um ser divino no qual a obra de arte é a lembrança. A subjetividade do artista plástico exercita seu domínio sobre nós através dessa função memorial, como o substituto da divindade cujo ser transcendente garante a sacralidade do objeto central de desejo.*

Uma vez que a relação das artes plásticas com o espectador reproduz o contexto originário, que é a base do ritual, a arte plástica é intrinsecamente separável do contexto ritual no qual aparece. Isto lhe permitiu alcançar maturidade há alguns 20.000 anos – e nós poderíamos dizer o mesmo da música e da dança desta época – se pudéssemos reconstituí-las. A narrativa, ao contrário, tinha de se liberar, primeiro do ritual, a fim de situar seus protagonistas num modelo imaginário do mundo real. Essa distinção, sobre a qual raramente se reflete, é a chave para compreender o lugar da linguagem na constituição do sujeito humano. A arte plástica permite-me o ingresso a um mundo imaginário independente do contexto do olhar. Música e dança, direta ou indiretamente, produzem um significado acontextual a partir dos ritmos do meu corpo. Um efeito similar é produzido pela literatura, embora esta confie inteiramente na imaginação. Mas a narrativa ritual, isto é, o mito, não é ainda literatura; seu ponto apropriado de comparação não se encontra junto com o objeto de arte ritualmente empregado, mas com gestos rituais contextualmente definidos. O mito dá a estes gestos (originalmente violentos) sua significação ao explicá-los em termos daquilo que seria uma prática humana ou sobre-humana.

No entanto, esta práxis está inteiramente integrada ao contexto ritual e não é, portanto, o ato de um ser que está sujeito à temporalidade do mundo cotidiano, onde esta teria um significado econômico ao ajudar ao agente e à comunidade ao seu redor a sobreviver no presente e depois da morte do agente. A imortalidade dos deuses que povoam o mito é o sinal de que eles não existem além do rito no mundo real, de que sua temporalidade é a de um signo sagrado não sujeito à mortalidade.

A epopéia de Gilgamesh, que relata a perda da erva da imortalidade, sofrida pelo herói-semideus, marca um estágio transicional entre o mito e a literatura (dificuldades linguísticas e textuais contribuem para este estranhamento); o épico homérico, no qual os deuses interagem de maneira decisiva com os protagonistas do *agon* mortal, é a primeira obra prima literária da civilização ocidental.

A dificuldade de encontrar o termo exato para designar a “narrativa-arte” é significativa: a literatura é demasiadamente dependente da escritura; a ficção demasiadamente associada à falsidade; a narrativa, além de excluir aparentemente a performance dramática, é demasiadamente inespecífica para designar a contrapartida narrativa da obra de arte religiosa enquanto distinta de um objeto de culto que deriva sua potência inteiramente de um contexto ritual real ou imaginado. O que isto sugere é que a linguagem, precisamente por seu modo de representação maximamente formal ou acontextual, é menos suscetível que outras formas de representação a ter seu contexto comunal definido. Uma pintura religiosa pode ser retirada de uma igreja e colocada num museu (ou a igreja transformada, como a Capela Sistina, numa espécie de museu de arte); reagimos a ela de modo igualmente estético, mas num primeiro caso nossa mediação via artista é subsumida na mediação implicitamente coletiva do sagrado, e num segundo ela se sustenta sozinha. Um mito lido num livro ainda é um mito; a idéia secularizada da “Bíblia como literatura”, hoje bastante abandonada, era um esforço ideológico para ler, ou pretender ler, literatura sagrada como ficção.

\* \* \*

Contar histórias é o arquétipo da relação estética, porque [ele] realiza explicitamente no tempo não somente a maestria de um sujeito sobre um outro, mas a estrutura triangular do desejo. A música, a outra grande arte duracional, torna o tempo cheio de sentido ao mobilizar os ritmos corporais da pessoa que escuta: atuando ou escutando, sujeitamo-nos ao contexto rítmico da cena. Como em qualquer experiência estética compreendemos que neste contexto estamos sob o império de uma vontade alheia que, por exemplo, nos faz aguardar a solução de uma dissonância, mas, contanto que a música pura esteja separada de qualquer drama humano, os desejos que ela medeia não podem encarnar-se em sujeitos imaginários de identificação. Podemos desejar a resolução de um acorde, mas não a sobrevivência ou a morte de uma melodia; uma peça musical pode expressar tristeza, mas se sentimos uma sensação de perda em sua conclusão, isto é, através da empatia com o compositor, não pela simpatia que tempos pelo herói sacrificado. É desconhecida na música a tensão entre identificar-se com os desejos do protagonista e com o sujeito-criador da obra de arte que realiza a retribuição destes desejos, tensão esta que prevalece na literatura e atinge seu ponto culminante na tragédia.

A mestria transcendente do narrador é realizada de momento em momento ao contar a história. Escutamos a fim de ouvir o que segue e queremos ouvir o que segue porque identificamos com a mesma vontade a contínua sujeição do caráter, dando provas de que a vontade que impõe o sentido do signo é capaz não meramente de manter seu controle no tempo, mas capaz também de transformar o tempo da ação humana em um

processo revelatório. A narrativa de crise e resolução nos liga ao sujeito transtemporal cuja origem ela reproduz. Realiza assim o que Aristóteles chama de *catarsis*, que nós compreendemos mais claramente ao redefinir seu objeto de “piedade e terror” para *ressentimento*. O que, do ponto de vista do espectador, torna a experiência estética efetiva o bastante para que ele sacrifique tempo e dinheiro para obtê-la é que a arte nos ensina a lição mágica – a lição moral que o Sócrates de Platão tentou ensinar, mas que, para ouvidos cínicos, ele nunca conseguiu articular de modo convincente. Uma vez que o *agon* de desejos conflitantes e incompatíveis que encontramos na narrativa é “na realidade” o produto harmonioso de uma vontade singular, o Bem, independentemente de suas realizações serem dolorosas ou alegres, é, para todos, o mesmo. Mesmo agora, numa época em que não mais vamos ao teatro de Atenas na companhia de nossos cidadãos-pares, o desdobrar-se da estória nos permite fazer a experiência da progressão do conflito à unidade que caracteriza o ritual.

Não podemos fornecer uma fórmula deste padrão narrativo pela simples razão que não temos acesso à narrativa sem render à mediação do sujeito narrador, cuja liberdade não nos cabe cercear. Se pudéssemos gerar estórias no computador, elas se tornariam vivas tão somente se fôssemos capazes de prover ao computador uma vontade desejante. A análise cultural dirige-se à obra, mas seu objeto real é a mediação subjetiva que a obra facilita. O verdadeiro lugar da experiência estética não é o objeto estético, mas as mediações que este objeto encarna. Estas mediações repousam na interface entre a antropologia universal e a particularidade histórica. Não há um meio mais seguro para definir esta interface num certo tempo e espaço determinados do que através das próprias obras de arte. Os materiais mundanos do desejo e da transcendência, antes de se tornarem objetos de um modelo teórico, são testados pelas estórias que eles inspiram. Se a análise cultural superasse a mediação subjetiva do artista, ela poderia substituir a própria cultura.

---

{Divagarei por um momento para antecipar as objeções do pensamento pós-moderno interessado em arruinar a autoridade do sujeito central. A intuição antropológica detrás deste empreendimento, que Derrida sozinho – é possível dizer assim – articulou com certo grau de sutileza, é que o centro não se constitui a partir da eternidade, mas se revela no interior de um contexto (proto-)humano. (Tendo trazido à luz a noção de "eternidade", este contexto não fornece nenhum argumento vitorioso tanto para o teísmo como para o ateísmo.) A autoridade do autor é apenas humana e, portanto, vulnerável a ataques - quem o empossou como o mestre do discurso? Mas como nós poderíamos esperar muito bem, o ressentimento da figura central apenas reforça sua própria dominação; sem ele, a quem teríamos para nos ressentir? As manobras mais sutis de desconstrução trazem satisfação naquilo que devemos aprender a reconhecer como um contexto demasiado humano: o *agon* no qual o pensador crítico busca humilhar seus oponentes filisteus burgueses. A desconstrução tem a estrutura sacrílega da missa negra: *brûlez ce que vous adorez* (queimai o que adorais) que em nada difere da estrutura do ressentimento em geral. O segredo negro do pós-modernismo é que não só a sua axiologia da liberação como também sua epistemologia de desvelamento são baseados no ressentimento}

---

{O que a análise cultural pode fazer, além da interpretação de trabalhos individuais (definindo que isso é um problema interessante em si mesmo), é delinear as modalidades diferentes desta mediação em relação às categorias gerais do comportamento social. A distinção mais notável e fundamental, e que ainda sobrevive até mesmo em nossas sociedades democráticas, é aquela entre “alta” cultura e a cultura popular, a cultura que purga ressentimento por nos sujeitar a seus sofrimentos e a cultura que faz o mesmo pela autosatisfação. Sem entrar em detalhes sobre a história desta distinção, só o fato dela existir, e de sempre ter existido, desde o nascimento da alta cultura secular demonstra a relação problemática da arte com a moralidade. Uma vez que a arte se retira da cena comunal do ritual, o artista é livre para lidar com sua tarefa catártica ao seu modo. Mas é importante ver nisso a arte mais imoral".}

Tradução de Enéias Tavares, Lawrence Flores Pereira e Fernando Lewis Mattos