

RETRATOS DA VIDA / PEDAÇOS DA ARTE

Evando Nascimento
UFJF

O presente estudo não pretende ser mais do que uma introdução a um projeto que se esboçou neste último ano de pesquisas. Trata-se, portanto, do registro de uma intervenção no importante Colóquio Internacional de Estética, organizado por Kathrin Rosenfield, a quem agradeço expressamente a possibilidade de expor noções e conceituações ainda em sua fase inicial de elaboração, mas que, imagino, podem contribuir minimamente para as pesquisas no campo estético hoje. E, como se verá, o que está em causa aqui é a possibilidade mesma da constituição de um *campo* fechado como pertencente à estética, em oposição a outro campo igualmente fechado, o da realidade não-estética das coisas. São esses limites clássicos da representação, plenamente configurados pelo menos desde o século XVII – mas o processo começou bem antes –, que interessa questionar.

Antes de passar diretamente ao assunto principal, traçarei em linhas gerais a idéia de projeto que o sustenta. Trata-se do desejo de ler pacientemente nos próximos três anos diversos ensaios escritos sobre a arte, escritos por não-especialistas de estética, mas de grande destaque em suas áreas respectivas de atuação. A maioria desses ensaios faz parte do cânone da reflexão sobre a arte no século XX, tais como “A Arte como procedimento”, de Victor Chklovski, “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, “O ‘Estranho’”, de Sigmund Freud, “A Origem da obra de arte”, de Martin Heidegger, “A Obra aberta”, de Umberto Eco, “A Arte no horizonte do provável”, de Haroldo de Campos, dentre outros. Em cada caso, interessa analisar e avaliar o conceito de arte que vem sendo desenvolvido por esses grandes não-especialistas do fenômeno

artístico desde o século passado, mas dando todos eles contribuições decisivas para um pensamento sobre os “fins” da arte na contemporaneidade.

Utilizo de propósito a palavra “fins”, entre aspas: em primeiro lugar por seu plural, indicando que não há nem pode haver um único “fim” para o artístico. Em segundo lugar, porque a palavra “fim” – tanto quanto “arte” – é problemática. Interessa desconstruir e pôr em causa todo *teleologismo* excessivo ligado ao chamado fenômeno artístico. Por um lado, desconfiar da concepção de que qualquer romance, poema, quadro, instalação ou peça musical tem um fim absoluto, uma única destinação ou finalidade, me parece o foco decisivo da pesquisa. A desconfiança implica de imediato o método indagador que porá sempre em dúvida o destino e o objetivo exclusivo da Arte, desta vez com maiúscula. Daí a noção mesma de *função*, enquanto relação entre causa e efeito, servir como eixo articulador da tarefa investigativa. Deseja-se, se tal tarefa é possível, através da leitura de tais autores e textos, desvincular progressivamente o artístico de *um* conceito e, portanto, de *uma* função exclusiva *absoluta e automaticamente programada* (estes sublinhados ganharão todo sentido adiante). E, por outro lado, é igualmente a idéia, naturalizada pela modernidade novecentista, de um “fim da arte” (“morte da literatura”, da pintura, da escultura da música, etc.), como exatidão de seu sentido e de sua existência histórica, que interessa do mesmo modo questionar. Parece que, desde que a palavra se firmou na passagem do século XVIII para o XIX, a arte não cessa de acabar, de justamente estar prestes a encontrar seu “termo”, o vocábulo ou o discurso que enfim indiquem sua exatidão. Minha hipótese é que essa agonia já estava no nascedouro do artístico, vem de seu berço, e vai acompanhá-lo provavelmente até o final dos tempos. No âmbito da arte o fim parece não ter mesmo fim... Mas não antecipemos excessivamente. Recomeçemos.

Para empreender essa desconstrução relativa ao aparato regulador e construtor dos textos em questão, pretendo tanto discutir os principais conceitos neles veiculados, quanto analisar os exemplos que são dados ou que lhes estão relacionados. Uns (os conceitos) e outros (os exemplos) se articularão numa ampla reavaliação para propor *visões* sobre a arte no século XX até chegar ao século XXI. Parte-se da hipótese geral, a ser confirmada ou refutada até certo ponto, pacientemente, de que a conceituação aí desenvolvida liga-se de modo essencial às chamadas vanguardas ou ao que se chama de “modernismo”, em suas múltiplas fases, chegando ao que há algumas décadas se chama de “pós-moderno”. Ou seja, esses pensadores se deixaram influenciar – mas também, em contrapartida, influenciaram – por movimentos estéticos, veiculadores eles próprios de conceitos, noções, gestos e atitudes ditas “modernistas” ou de vanguarda. Isso pode ocorrer ainda quando não haja um diálogo explícito entre teoria e vanguarda artística.

Não se pretende em absoluto, como faz parte de uma certa *doxa* crítica há pelo menos duas décadas, supor que tais conceitos provenientes do século passado estejam superados. Em lugar da superação, pensa-se numa revisão de pressupostos teórico-críticos que proponha o discernimento histórico dessas conceituações, apontando-lhes os limites, ao tempo em que se marca o que elas têm de atual, contribuindo ainda com grande intensidade para o debate estético (ou pós-estético) de agora. Por todas essas razões, além dos próprios ensaios visados, serão estudadas as produções artísticas que lhes foram contemporâneas ou não, tanto quanto os manifestos, cartas, testemunhos e todo tipo de documentos que atestem a vitalidade criativa e reflexiva dos diversos grupos de vanguarda e/ou modernistas. Por amor à vanguarda, pode-se começar a desconstruir uma idéia programada de vanguarda, sem o intento de destruí-la em absoluto. Sabemos que a noção de *programa* foi uma das ferramentas das vanguardas, consistindo os programas vanguardistas em verdadeiras plataformas de lançamento e de desdobramento das propostas de base, como no caso dos manifestos. Pensar junto com as vanguardas, e *não*

contra elas (o que paradoxalmente seria ainda um gesto mimético em relação ao objeto escolhido, tendo em vista a pulsão guerreira de muitos grupos vanguardistas),¹ é o modo que me parece mais interessante de ser fiel a seu legado, eximindo-o de todo dogmatismo.²

Nesse sentido, a hipótese geral do trabalho se fundamenta numa dúvida perquiridora: ao endossar, na maior parte das vezes, a produção de vanguarda que lhe é contemporânea ou imediatamente anterior, de que modo esses teóricos e críticos estão problematizando as relações entre arte e vida cotidiana? Será que se trata de uma *ruptura* dos limites entre arte e não-arte, como na proposta dadaísta, ou será que o artístico constitui, segundo eles, uma esfera própria, autônoma, que *serve para* ou *tem como fim* redimir a vida cotidiana? Em outras palavras, do ponto de vista dessa produção ensaística, *para que serve a arte?* Tem ela um fim em si mesma ou serve para intervir efetivamente no mundo e ajudar a alterá-lo? Se a resposta for a segunda opção, como pensar as novas formas de intervenção do artístico na realidade atual, a partir mesmo das idéias desses pensadores e de seus extraordinários exemplos? Evidentemente as reflexões de Kant sobre o fenômeno estético se encontram no horizonte aberto da leitura crítica proposta. Sublinhe-se a indagação persistente em todo o percurso doravante: *quais os “fins” da arte? Para que serve, se serve, e onde termina a experiência artística? Pode-se falar ainda hoje de Arte, na abertura de um milênio hipertecnológico? O que sobrou do conceito de arte, e de antiarte, na era do que chamo de hiper-reprodutibilidade técnica?*

Advirto que, com tal projeto, não pretendo traçar um panorama histórico evolutivo da reflexão sobre a arte no século XX, até chegar aos tempos atuais. Ao propor a leitura seletiva de ensaios canônicos, penso em estabelecer um *corpus* mínimo para discutir as transformações do artístico, mas sem cair numa idéia totalizadora, nem muito menos evolucionista. O método de abordagem será necessariamente parcial e intensivo, ou seja, espera-se que os autores, textos e exemplos escolhidos sejam esclarecedores de aspectos do dito fenômeno artístico, sem que se pretenda uma leitura exaustiva. Isso ocorre porque, tendo em vista as discussões desenvolvidas sobretudo no campo do pensamento francês emergente nos anos 1960, não se pode acreditar mais em qualquer idéia de *totalização*. A ambição, a um só tempo modesta e com algumas pretensões, é de propor recortes, interrupções e intervenções performativas nos discursos abordados.

Assim, e cada vez mais, o próprio texto reflexivo, teórico e analítico, se propõe como uma forma de intervir no mundo e na arte, preservando um mínimo as fronteiras entre esses dois modos de realidade. Sabemos, todavia, que a característica fundamental das fronteiras e lugares de passagem é poderem se deslocar em permanência – a fronteira cultural é aquilo que definimos imaginariamente como tal e que por isso mesmo tende a se transformar no tempo e no espaço, alterando suas coordenadas anteriores. O que em certo sentido poderia afigurar-se uma utopia típica dos discursos das vanguardas pode já estar se processando nos mais diversos lugares de fala, seja pois então o espaço privilegiado de um congresso de Estética o lugar de uma intervenção efetivamente estética, isto é, re-sensibilizadora em relação ao artístico. Desse modo, o que se segue é um primeiro *experimento* a partir de um dos textos fundadores do discurso teórico-crítico no século XX: “A Arte como procedimento”, de Victor Chklovski.

Sublinho ainda, antes de abordar diretamente o ensaio, que minha desconfiança mais constante nos últimos anos é justamente quanto à possibilidade de se obter um conceito unificado e homogêneo de arte. Nada é menos certo. Sabe-se que, em seu sentido atual, o termo latino data de poucos séculos.³ Antes, *ars*, *artis*, tal como o grego *tékhnē*, indicava a técnica e o aperfeiçoamento que se devia atingir para realizar determinada coisa, em qualquer âmbito, e não necessariamente no campo do que hoje chamamos de “artístico”. A questão sem fim da autonomia da arte data do século XIX e muito colaborou

para a consolidação de um certo sentido idealizado da palavra. Sabemos hoje, no entanto, que *autonomia da arte* pode sinalizar dois aspectos distintos: 1- a arte independe de qualquer outra esfera do real, constituindo um “mundo-à-parte”. Esse é o sentido sublimado do artístico, aquele que recalca qualquer contaminação em relação à realidade em torno. Pureza, ideal, sublimidade são noções correlativas desse valor de autonomia, enquanto arte pela arte. 2- a arte detém forte grau de independência em relação a outras esferas do real, mas delas não se encontra totalmente desvinculada. Nesse último sentido principalmente, houve (ainda há) um diálogo complexo e extremamente polêmico entre arte e realidade nas diversas modernidades, do século XIX ao XXI.

Levando em conta esses dois modos conflituantes de conceber a autonomia do artístico, podemos afirmar que, tanto do ponto de vista dos produtores, quanto da crítica especializada e do público em geral, as relações arte/vida passaram por inúmeros questionamentos. Não há, nem nunca haverá provavelmente, um único modo de conceber a arte, seja em sua idealidade, seja em suas relações espúrias ou não com o real. Como essas relações, suponho, dependem de um conceito não-fixo de arte (e correlativamente de mundo) não dá para imaginar uma descrição consensual, pacífica, ela mesma “autônoma”, desses vínculos. Em outras palavras, quem quer que aborde esse campo minado de questões jamais poderá se situar num ponto de absoluta isenção, no qual se estaria indiferente a qualquer uma das concepções de autonomia artística. O discurso reflexivo é ele mesmo constataativo e performativo a um só tempo, e portanto, engajado até à raiz nas questões de que trata. Justamente pelo fato de as conexões entre interior e exterior da arte estarem sendo questionadas, não dá para imaginar um “fora” como lugar isento, onde se processaria a articulação discursiva teoricamente constataativa. Nem de longe imagino isso, daí o viés improvisado e imprevisível deste *ensaio*. Nenhuma ilusão quanto à neutralidade da linguagem teórico-crítica como se acreditava outrora, pois ela se engaja performativamente no momento mesmo de seus mais altos questionamentos. Há sempre uma “promessa de felicidade”, um compromisso valorativo, embutido no mais despojado dos discursos teóricos.

*

Alguns certamente terão reconhecido no título proposto acima a tradução brasileira para o magnífico filme de Robert de Altman, *Short Cuts: Retratos da vida*. É sob o signo do fotograma, do retrato fílmico que revela tanto quanto oculta figuras e cenas que dele não puderam participar que gostaria de rever, com olhos do século XXI, esse pequeno e maravilhoso ensaio do início do século passado, “A Arte como procedimento”, de Victor Chklovski. A data da primeira publicação não poderia ser mais duplamente revolucionária: 1917. Estamos em plena revolução política russa e, simultaneamente, numa fase avançada da revolução estética cubo-futurista, desencadeada por um grupo de jovens artistas e estimulada por também jovens pesquisadores. E é justamente das intrincadas relações entre “arte e vida” que vai tratar “A Arte como procedimento”.

Essas relações são aí pensadas em termos de *estranhamento*. Chklovski parte da necessidade de estabelecer uma distinção nítida entre linguagem poética e linguagem cotidiana. Embora o âmbito do ensaio vá muito além do lingüístico em sentido estrito, é a poesia como artefato verbal que em princípio interessa abordar. Enquanto na *República* de Platão a pintura servia de modelo para julgar severamente a *mimesis* em geral, aqui parte-se das considerações sobre linguagem poética para falar do discurso artístico em geral e da experiência que se lhe vê associada, a do estranhamento. Passa-se de uma esfera específica (a poesia) a uma mais geral (a arte), sem que se estabeleça uma distinção clara entre uma e

outra. E isso não se deve apenas à juventude do pesquisador russo (que como toda uma geração terá sua carreira interrompida em solo soviético), mas também é motivado pelo caráter inovador de suas idéias. A verdadeira razão consiste naquilo que move os participantes do grupo Opoiáz (Associação para o Estudo da Linguagem Poética, fundada igualmente em 1917)⁴ e que terá grande fortuna nos anos seguintes: as pesquisas lingüísticas serão determinantes para se analisar outros objetos do social, em especial a arte. Para tanto, basta lembrar as relações intrínsecas entre o Opoiáz e o Círculo Lingüístico de Moscou, em consonância com as descobertas à mesma época de Ferdinand de Saussure em solo suíço.⁵

Assim, o lingüístico não é um modelo cognitivo ou heurístico dentre outros. Aos poucos ele será erigido como o modelo por excelência, fato que permitirá o surgimento do estruturalismo décadas mais tarde como herdeiro legítimo do formalismo russo. A busca da linguagem poética, que avultará como exemplar em relação ao fenômeno artístico,⁶ se fará principalmente *por vias negativas*, ou seja, separando-a do que *ela não-é*. Essa esfera do não-ser-artístico é indicada prioritariamente como a “linguagem ordinária”. Não se pode deixar de observar de passagem que tal oposição simples na verdade se reveste de uma grande complexidade, pois envolve tipos distintos de registro. A oposição se faz de fato entre linguagem escrita (de extração poética) e linguagem falada (de extração supostamente “prosaica”). Em nenhum momento Chklovski explicita a verdadeira oposição em causa, provavelmente porque ela complicaria bastante seu raciocínio, pois seria obrigado a pensar algo que só agora a reflexão pragmática consegue de modo mais adequado, ou seja, as relações entre a oralidade e a escrita, não mais apenas tomando a fala como objeto privilegiado da lingüística, mas aceitando repensar o caráter representacional da escrita.

Feitas mais essas observações, recordemos os principais traços do ensaio do pensador russo. Para ele, a noção de procedimento só pode ser pensada em função da especificidade do *discurso* artístico. A arte é uma linguagem, tal como no caso exemplar da poesia, e por isso é preciso identificar o dado específico dessa linguagem em comparação com outras existentes. O que torna a arte uma linguagem especial é o fato de trabalhar com a *singularização* dos objetos, em vez de reduzi-los a sua generalidade prosaica. Para isso, Chklovski recorre ao conceito de economia verbal da linguagem cotidiana. No dia a dia, quanto menos palavras utilizarmos para comunicar o que pensamos, tanto melhor. Quanto mais econômicos forem os recursos, tanto maior o rendimento. Se a cada etapa da jornada fôssemos obrigados a refletir sobre o que precisamos fazer para realmente agir, teríamos pelo menos uma “dupla jornada”. Daí a necessidade de automatizarmos gestos, falas e atitudes. Nesse sentido, o ensaio de Chklovski é pansemiológico, embora sobredeterminado pelo lingüístico, pois envolve códigos e sinais não-verbais, *re-significados* todavia pela linguagem verbal. Se no dia a dia economizamos na fala e nos gestos, com a arte se dá o contrário: ela interrompe essa velocidade econômica do prosaico e impõe a dificuldade de apreensão do objeto, dificuldade esta que gera todo o *estranhamento*. Se de modo banal sabemos que pedra é pedra, quando em “No Meio do caminho” Drummond repete diversas vezes o termo pedra, essa repetição monótona tem o efeito surpreendente de nos “desautomatizar” em relação ao objeto “pedra”. No mínimo, pode-se nesse caso enunciar ao modo de René Magritte “Isso não é uma pedra”, pois ficam postas em dúvida as relações transparentes entre signo e coisa designada, bem como aparecem como “desnaturalizados” nossos vínculos com o que nos habituamos a chamar de “pedra”. Todo o procedimento poético (e artístico) é feito com a finalidade de garantir essa *singularização estranhante* dos seres e das coisas, dos seres enquanto coisas e das coisas enquanto seres. Cito finalmente Chklovski:

E eis que para devolver a sensação devida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama de arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já 'passado' não importa para a arte.*⁷

Indagaria nesta altura se é para isso que chamamos arte de arte: para provar que pedra é pedra? Ou seria antes para duvidar da existência da “pedra em si”, em todo caso do nome pedra como referência a uma única pedra, a fim de preservar o inusitado da pedrana-arte, como no caso liminarmente citado de “No meio do caminho”, de Drummond. Sublinho ainda no trecho citado, um traço que comparece em diversos outros momentos do ensaio, e que se relaciona ao teleologismo da arte: “*para* devolver a sensação devida, *para* sentir os objetos, *para* provar que pedra é pedra...”. O que gostaria de começar a indagar é justamente se de fato basta se inscrever na esfera do artístico *para que* determinados efeitos estéticos *sejam automaticamente obtidos*. Estou utilizando de propósito outra categoria de “A Arte como procedimento”: a do automatismo psíquico. Sem se dar conta, no texto mesmo que procura dar uma visão revolucionária da arte, Chklovski acaba por propor uma visão “automatizada” do artístico, que se resumiria no seguinte: basta investir contra a economia dos meios, basta singularizar o objeto detendo a atenção do leitor por vias do estranhamento *para que* se obtenha automaticamente o efeito desejado.

Investe-se de maneira absoluta tudo na potência da intenção artística ou autoral, ali mesmo onde pareceria que todo o crédito era dado à percepção ou ao efeito. É essa relação de certeza entre meios e fins, entre procedimento e efeito que me interessa cada vez mais pôr em dúvida, e não só no que diz respeito ao ensaio de Chklovski, como também em relação a outros ensaios que atravessam o século XX. Relevando-se a pressa e a concisão (economicamente prosaica, diria Chklovski) da formulação, proporia o seguinte: toda vez que um pensador, seja ele crítico, artista ou teórico, supuser que entre intenção e resultado ou efeito no campo da arte a linha é reta e contínua há que, no mínimo, desconfiar se algum *teleologismo* não está aí implicado. Sabemos pelas mais diversas experiências que, mesmo junto ao público especializado, mesmo no meio de críticos profissionais, a relação entre obra e efeito obtido jamais é segura ou garantida de antemão. A prova disso é que não poucos críticos se equivocaram em relação à primeira recepção de objetos artísticos;⁸ do mesmo modo, nos mais distintos momentos, aquelas produções que pretenderam representar por excelência a vanguarda da arte, com todo seu aparato experimental, fracassaram em obter os resultados esperados junto ao grande público. Mas isso não quer dizer que esse “fracasso” (como obtenção de algo diverso do pretendido) seja uma negatividade ou perda. Sabe-se, ao contrário, que a perda inicial pode resultar no ganho posterior: objetos inicialmente estranhantes se tornaram, ao longo do século XX, para um público informado, extremamente corriqueiros, pelo menos em certos contextos. Nada mais acadêmico hoje do que o enquadramento de Demoiselles D’Avignon, nada menos estranhante no plano da crítica especializada; mas todavia para um espectador leigo, desprovido de qualquer preparo técnico, o quadro ainda surpreende e, no limite, espanta, aterroriza, provoca rejeição. Tudo isso para marcar que, no âmbito do artístico, um dos fatores aos quais se deve estar atento é que não há dispositivo (ou *procedimento*, para falar como Chklovski) que garanta uma relação de causa e efeito entre intenção artística e efeito estético. Ao contrário, supor um tal automatismo causal é atentar contra uma das apostas fundamentais das vanguardas do século XX: o fator surpresa, originalmente consignado no

famoso “épater le bourgeois”. Se diante de tal ou qual composição artística pudermos supor que qualquer espectador obterá uma experiência estética estranhante, isso implica negar no mesmo gesto a possibilidade de tal estranhamento, pois ele se torna um conceito vazio, “automatizado”, reaplicável a toda situação e contexto, independentemente dos sujeitos e objetos agenciados pela recepção. Independentemente sobretudo do contexto da comunicação artística.

Não há nenhuma surpresa (ironicamente) no fato de Chklovski incorrer nesse equívoco, pois sua argumentação está baseada numa *fenomenologia da percepção*, a qual supõe uma identidade fixa tanto do objeto (artístico) quanto dos sujeitos (do produtor e do receptor). Parece-me que apenas quando formos capazes de elaborar uma formulação teórico-crítica que repense os lugares do objeto e do sujeito, não colocando-os mais como identidades fixas mas em permanente reconstituição, é que poderemos propor uma reflexão não-automatizada do artístico, por mais sedutora que possa parecer a visão imanentista do estranhamento em Chklovski. Só se poderá pensar efetivamente o artístico para além de sua fenomenalidade objetual se e somente se levar em conta que o objeto apenas se materializa efetivamente no ato de recepção, o qual jamais se dá como simples “percepção”. A reconfiguração subjetiva do receptor depende (constituindo o que outrora se designava como “identidade”), depende e muito das relações acidentais, não-programadas, “em aberto”, para com seus supostos objetos. Digo supostos objetos porque nada garante que a subjetividade esteja somente investida do lado do produtor e do receptor. Há muito de subjetivação pré-investida nos objetos (minimamente se pensarmos no ato mesmo de invenção, mas não apenas por causa disso). Assim como há muito de objetual investido no ato de recepção, desde logo porque receber indica uma certa passividade, ou seja, um modo objetual de “recebimento”. No circuito da comunicação sujeito-criador/objeto-criado/sujeito-receptor, há sempre em cada momento um grau maior ou menor de subjetividade e de objetividade investidos. Vistos à lupa, os investimentos objetuais e subjetivos são quase sempre *indecidíveis* em suas respectivas posições, para cada instância do processo de produção e de recepção artísticas.

Nota-se no ensaio de Chklovski (mas ele não será o único a agir assim no século XX) certa melancolia romântica diante do real: a verdadeira realidade se encontra alhures e não aqui neste mundo. Nietzsche certamente traduziria isso em termos de niilismo. Trata-se de uma teoria redencionista da arte: ela vem para salvar os homens do mal da automatização. Se Chklovski soubesse no que o século se tornaria... pois hoje mais do que nunca as relações com o processo de automatização (máquina ou corporal) do social não se reduzem a análises simplificadoras. Persiste nesse tipo de reflexão romântica o mal estar na civilização como “mal do século”. Conseqüentemente a arte “autêntica” descondicionaria de qualquer modo, desautomatizando a percepção dos sujeitos, independentemente de sua história, formação, classe social, pertencimento grupal etc. A universalidade do procedimento artístico é garantida de antemão. Ou seja, a arte é um valor superior em si mesmo, independentemente do julgamento que dela se faça. O valor da arte é então absolutizado, não se transforma, nem tem história, produzindo os mesmos efeitos em qualquer contexto. O valor de arte é um valor de culto (como discutirá Walter Benjamin na década seguinte) a ser reinvestindo em e contra o cotidiano.

Esse duplo valor supõe, de um lado, a intenção artística: o autor faz arte para produzir efeitos de singularização e estranhamento que revertem não só para a nova percepção do objeto, mas para o cotidiano mesmo, que deverá ser contaminado por esses efeitos estéticos. Infere-se do ensaio uma *estetização do cotidiano*, na qual sujeito da percepção e objeto estético se encontram pré-constituídos, reformatados antes de qualquer experiência singular. Isso contradiz a noção mesma de singularização do objeto que

deveria, por princípio, necessariamente passar pela singularização correlata do sujeito, ou seja, por um redimensionamento e uma indeterminação de ambos, sujeito e objeto, sem o que nenhuma experiência efetivamente estética é possível. O próprio *ato de ver* como determinação do sujeito soberano sobre o objeto passivo é que precisaria ser descondicionado. Em outras palavras, só se pode falar efetivamente de experiência estética ali onde há abertura e indeterminação, acaso que acidentalmente gera singularidades, interrompendo a previsibilidade determinista. Não há experiência estética sem a travessia no indeterminado e no imprevisível.⁹ Se a arte serve, desde logo e irremediavelmente, a determinados fins, ela vira programa, objeto de veneração transcendentalizante ou, pior, simples objeto de mercado, fator de consumo etc. Para haver *experiência* de fato, é preciso haver singularização do sujeito e do objeto, e principalmente da relação entre ambos. A ênfase numa fenomenologia da percepção é determinante para o teleologismo imanentista da teoria da arte como procedimento: nela dispõem-se elementos clássicos da metafísica da consciência intencional.

Parece-me então – hipótese que tentarei rever em diversos outros artigos como releitura de ensaios canônicos ou não do século XX – que para desfazer o teleologismo automatizante que comparece no ensaio de Chklovski é preciso rever urgentemente o modo como o estranhamento se tornou uma espécie de *epifania*. Enquanto supusermos que para cada *pedaço de arte* haverá sempre um *retrato de vida* desautomatizado estaremos caindo nos embaraços que acabaram por sufocar a proposta jubilosa de grande parte das vanguardas, heróicas ou não, do século passado ou do século XX.¹⁰ Em trecho sutil logo no começo de seu ensaio, quase que involuntariamente (isto é, sem nenhum automatismo, quase por acidente), Chklovski oferece o antídoto para o próprio mal que mina o vigor exuberante de sua reflexão, pois esta antes de tudo nos ajuda a pensar tais questões de extrema importância. Chklovski está justamente dando o exemplo de certas pessoas que, em contato com estruturas lingüísticas de um idioma estrangeiro, obtêm um efeito que se pode chamar de “estético”. Ora, como em princípio nenhuma língua é utilizada com finalidade estética, tal efeito só foi possível porque o estético não está só do lado de quem produz mas também, e talvez mesmo sobretudo, do lado de quem recebe. Este último pode sempre alterar as regras do jogo, dando novas cartas e fazendo emergir o efeito estranhante ali onde menos se espera. Cito Chklovski:

[...] Assim, o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; *chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética.*¹¹

Ao enfatizar a maneira de perceber-receber como decisiva, Chklovski está sinalizando para uma efetiva teoria da recepção; mas ao insistir no caráter “próprio” do estético, em sua imanência lingüística, ele está recaindo no imanentismo teleológico que acusava nos teóricos do simbolismo, os quais ligavam o poético *automaticamente* à criação de imagens (ou seja, para os simbolistas, mas eles pelo visto não estão sozinhos, procedimentos específicos servem sempre a determinados fins).

Dito isso, observaria que a visão redencionista da arte, que as vanguardas não deixarão de endossar, não me parece de todo desprovida de legitimidade. Claro que não se pode negar uma vocação mínima de transformar e intervir na realidade, no sentido de torná-la diferente de si e abri-la para o outro desconhecido. Esse caráter re-sensibilizador,

indagativo e reflexivo, que cada obra de arte procura reatualizar a seu modo, avulta como uma contribuição decisiva para as diversas produções artísticas. No Ocidente, há pelo menos dois séculos, constituiu-se um tipo de discurso capaz de pôr em questão diversos dogmas da recepção de objetos – a esse discursos chamamos genericamente de “Arte”. Porém, resumiria minha crítica a isso a dois aspectos: 1- nem sempre, como visto, o suposto objeto artístico obtém o efeito intencionado. 2- a avaliação pessimista do cotidiano como necessariamente “automatizado” é um julgamento moral como qualquer outro. Para se afirmar um valor estético efetivo seria talvez necessário pensá-lo para além de todo dogma salvacionista: o cotidiano não é necessariamente ruim, negativo, automatizado; experiências estéticas podem nele aflorar sem que nos demos conta da intenção de seu autor, sem que nem mesmo haja autor por detrás. Em contrapartida, muito do que chamamos de arte nem sempre produz efeitos estéticos, isso vai depender bastante do repertório e da disposição do receptor. Mesmo um receptor ultra-preparado pode não obter efeito estético nenhum diante de uma instalação vanguardista, por exemplo. Pode ser até que o excesso de repertório o impeça de obter uma re-sensibilização diante de dispositivos (ou procedimentos) que ele acessou alhures. Aliás, nada mais incerto hoje do que uma experiência estética diante de certas instalações clichêizadas... Quando os procedimentos se tornam demasiado automatizados, aí a comunicação artística é que se vê bloqueada. Apesar disso, diversas propostas inovadoras continuam a provocar reflexão sobre as relações entre arte e sociedade. Em suma, para retomar um pouco a contrapelo Chklovski, nem tudo o que é produzido como arte é recebido como tal; e também o inverso, nem tudo que colocamos automaticamente do lado do prosaico deixa de produzir efeitos artísticos, sem que nenhum demiurgo determine previamente sua função.

Svetlana Boym, em seu ensaio fundamental “*Estrangement in a Cross-Cultural context: Russian theory and art in the west*”, nos ajuda a rever o julgamento realizado por Chklovski e outros formalistas russos *em nome da arte*:

A teoria do estranhamento é muitas vezes vista como declaração de independência artística, uma declaração da autonomia da arte em relação à vida cotidiana. Todavia, em ‘Arte como procedimento’, de Chklovski, o estranhamento aparece mais como uma mediação entre arte e vida. Ao tornar as coisas estranhas, o artista não as desloca simplesmente de seu contexto cotidiano para a moldura artística; ele também ajuda a ‘retornar a sensação’ para a própria vida, a reinventar o mundo, a experimentá-lo como algo novo. O estranhamento é o que torna a arte artística, mas, no mesmo gesto, ele torna a vida cotidiana vívida, ou faz com que valha a pena de ser vivida. Disso resulta que ‘A Arte como procedimento’, de Chklovski, se ancora no sonho romântico e vanguardista de uma mimesis reversa: a vida cotidiana pode ser redimida se imitar a arte, e não o inverso. Assim, o procedimento de estranhamento pode tanto ‘definir’ quanto ‘desafiar’ a autonomia da arte.¹²

*

Gostaria, para finalizar, de dar um exemplo que expõe os paradoxos alojados em “A Arte como procedimento”, bem como em diversas outras produções de vanguarda artística ou ensaística. No dia 27 de agosto de 2004, o site do UOL dá o título e a notícia seguintes, extraídos de matéria da BBC de Londres: “Faxineira de museu joga obra fora pensando ser lixo”.

Um saco de lixo que fazia parte de uma obra de arte no museu Tate Britain, em Londres, foi jogado fora, acidentalmente, por uma faxineira.

O saco plástico, cheio de papel e papelão, fazia parte da instalação do artista Gustav Metzger e tinha como objetivo demonstrar a ‘existência finita’ da arte. O objeto foi recuperado pelo museu, mas o artista, de 78 anos, o substituiu por um novo saco de lixo.

O Tate Britain não informou se Metzger receberia uma indenização por causa do incidente.

O episódio tem muito de anedótico, embora a notícia seja de ponta a ponta séria. Em seguida, explica-se que o saco de lixo fazia parte da instalação *Recriação da Primeira Demonstração Pública da Arte Auto-Destrutiva*, ou seja, a cópia de uma peça que Gustav Metzger produziu em 1960. O Tate Britain declarou que a obra “é feita de vários elementos, um dos quais é um saco de lixo incluído pelo artista como uma parte integral da instalação [...] Em 30 de junho, o saco foi, acidentalmente, removido e danificado, mas, posteriormente, substituído”. O museu informou ainda que, depois do incidente, a instalação foi coberta durante a noite para que nada seja removido novamente. Os funcionários também foram avisados que o saco de lixo faz parte da obra.

O site traz ainda outras informações sobre o caso:

Metzger, um artista alemão que vive em Londres, inventou a arte ‘auto-destrutiva’ em 1959.

A instalação também contém uma ‘pintura ácida’, nylon coberto com ácido que, lentamente, o destrói para ilustrar a natureza transitória de pinturas, esculturas e outras peças de arte.

Essa não foi a primeira vez que um elemento de uma instalação foi jogado fora.

Outros exemplos são dados então em que involuntariamente alguém confunde um elemento de instalação com lixo ou sujeira:

Em 2001, uma faxineira na galeria londrina Eyestorm limpou a instalação do artista Damien Hirst achando que era uma pilha de lixo. A coleção de garrafas de cerveja, copos de café e cinzeiros sujos representaria o caos do estúdio de um artista.¹³

Na década de 80, a obra de Joseph Beuys, uma banheira suja, foi limpa por um funcionário de uma galeria na Alemanha.

Ora, várias possibilidades de interpretação são oferecidas na intervenção da “faxineira de Metzger”.¹⁴ Vou privilegiar duas, aparentemente contraditórias entre si, mas no fundo bastante inter-relacionadas. Outras interpretações gerariam outros efeitos-comentário. Primeira hipótese, desde sua configuração inicial, de 1960, talvez o próprio Metzger tenha previsto a confusão de uma possível faxineira, deixando programada como um dos efeitos da “obra” o de sua danificação. Já que se trata de uma obra-de-arte “autodestrutiva”, nada mais natural supor que alguém ajude a que ela se autodestrua, prevendo-se para isso um procedimento que, por exemplo, não permitisse distinguir entre a instalação e o mundo em volta (a vida cotidiana, automatizada, diria Chklovski). Nesse sentido, a instalação cumpriu sua finalidade maior: rompeu os limites entre arte e vida, gerando um efeito de *mimesis* reversa. A vida (da faxineira) imitou a arte (da instalação), quando aparentemente a agente (a faxineira) só tinha tido a intenção de cumprir sua

função, dela faxineira, ou seja, retirar o lixo para preservar a obra de arte. Ela foi assim surpreendida, arrancada de seu automatismo psíquico e levada a interagir (mesmo que de forma despercebida) com o objeto artístico programado para se autodestruir totalmente (como visto acima, há outros dispositivos que permitiriam tal resultado). A “obra de arte total”, no caso de Metzger, se dá como capacidade potencial de (auto)destruição integral.¹⁵

Segunda hipótese: suponhamos que a intervenção da faxineira tenha sido aleatória, pois jamais fez parte das intenções do artista-autor Metzger levar alguém a confundir sua obra com um saco de lixo banal (embora segundo o jornal do site ele não passasse disso, um saco de lixo banal). Assim, por mais automatizada que tenha sido a atitude da faxineira (que só quis cumprir seu papel ou exercer sua função, jogando o lixo fora), sua interação do ponto de vista artístico foi não-automática, pois ao confundir os limites entre vida e arte, intervindo na disposição automatizada dos objetos artísticos, reelaborou seu procedimento e atuou de modo performativo como aquilo que chamamos diariamente de criador, ou no caso, criadora. Ao confundir o lixo cotidiano com o luxo da arte, ela gerou uma experiência artística involuntária e do mais alto teor, a partir do elemento abjeto, descartável. De algum modo, desprogramadamente ela “performou” um *ready made* ou um *objet trouvé* para além de qualquer Duchamp. Este ainda estava consciente dos limites entre arte e não-arte e intencionalmente desejou embaralhá-los. Ela, não: de maneira bastante autêntica, estranhante, gerou uma confusão que suscitou um curto-circuito na programação da arte de vanguarda, levando-a às últimas conseqüências e realizando quem sabe assim o sonho de todo artista: encontrar um receptor à sua altura, capaz de achar coisas novas num amontoado de lixo concebido como arte. E de modo bem mais radical também do que Kurt Schwitters, que saía intencionalmente com seu filho para catar coisas aproveitáveis nas sucatas e depósitos de lixo. Ao converter o banal e abjeto no objeto precioso a ser resgatado, a faxineira forjou igualmente o sonho poético de Augusto de Campos, que ainda em 1965 escreveu um poema com a única palavra Luxo toda composta de pequenas palavras lixo.¹⁶

Em suma, na primeira hipótese, tem-se uma resposta automática para uma intenção programada: a faxineira é apenas uma peça que funciona dentro do maquinário artístico projetado por Metzger. Na segunda, tem-se uma resposta espontânea, que ocasiona um efeito imprevisto, embora originalmente a atitude tenha sido tomada automaticamente. Parece-me que o desejo e o efeito artístico mais legítimos estão no segundo caso, do lado da faxineira-artista, se isso não for delírio romântico... Afinal, como visto, cotidianizar a experiência estética, deixando-a ao alcance de todos e de qualquer um, seria o objetivo final do projeto artístico do romantismo, sob cujo espectro talvez a arte de vanguarda ainda viva. E não se trata de conjurar negativa (rejeitando-o) ou positivamente (trazendo-o de volta, evocando-o a cada passo) esse fantasma, mas de dialogar com ele, até conseguir quem sabe transformá-lo em outra coisa. Em arte, um *acontecimento* talvez só possa advir com efeito se forem reinventadas nossas relações com essa herança espectral.

Notas

¹ É o que acaba por fazer sem se dar conta o livro inócua de Affonso Romano de Sant’Anna, *Desconstruir Duchamp*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003. Como antídoto à estultice desse pseudo-libelo, cf. Tomkins, Calvin. *Duchamp*. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. S. Paulo: Cosac & Naify, 2005; Cabanne, Pierre. *Marvel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. Tradução Paulo José Amaral. 2ª. ed. S. Paulo: Perspectiva, 2002; Paz, Octavio. *Marvel Duchamp ou O Castelo da pureza*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. S. Paulo: Perspectiva, 2002.

² Desde a data de realização do Colóquio de Internacional Estética, em setembro de 2004, essa pesquisa inicial se desdobrou em novas palestras (na Universidade Católica de Goiás e na Universidade Federal do Espírito Santo), mas especialmente num curso de seis módulos, ministrado em Vitória, a convite da artista plástica Célia Ribeiro, e promovido pela Secretaria da Cultura do Espírito Santo. Em função da grande quantidade de material levantado e exposto ao longo do curso, o projeto deverá agora se desenvolver por uns cinco anos.

³ Segundo Karl Ludwig Pfeiffer, que fez uma bela intervenção no Colóquio intitulada “Estética alemã e estética japonesa: Para que serve uma ‘comparação?’”, não há um termo único no Japão equivalente ao vocábulo ocidental Arte. Até pouco tempo, resistia-se muito a esse ocidentalismo do belo como tendo um fim em si mesmo, ou como uma “finalidade sem fim”, pois interessava e continua interessando sobretudo o aperfeiçoamento técnico e a mestria das realizações. Isso faz coincidir as noções múltiplas de “arte” (termo estritamente nosso) no Japão com as da *ars* latina: conhecimento técnico, habilidade, saber-fazer, capacidade específica.

⁴ Lembremos de dois outros grandes acontecimentos ocorridos no ano de 1917, que são aqui mencionados a título de referências decisivas para a história das vanguardas: o escândalo da “Fonte” (ou “Urinol”), de Marcel Duchamp nos Estados Unidos. E esse escândalo tropical que seria a exposição de Anita Malfatti em São Paulo, a qual receberia uma resposta violenta de Monteiro Lobato, em seu artigo “Paranóia ou Mistificação?”. Ambos são casos de rejeição de obras vanguardistas, rejeição esta que paradoxalmente ajudará a consolidar a revolução modernista, nos EUA, no Brasil e no mundo ocidentalizado como um todo.

⁵ Para uma abordagem das relações entre os formalistas e a vanguarda russa, ver o importante livro de Pomorska, Krystyna. *Formalismo e futurismo: A teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Organização de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. S Paulo: Perspectiva, 1972.

⁶ Estou utilizando até aqui a expressão “fenômeno artístico” de maneira quase neutra, porém caberá cada vez mais justamente pôr em dúvida a fenomenologia do processo artístico. Para um questionamento radical do método fenomenológico aplicado às artes, ver os livros de Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978) *Mémoires d’Aveugle: l’autoportrait et autres ruines* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990) e *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* (Paris: Galilée, 2000).

⁷ Chklovski, Victor. A arte como procedimento. In: Eikhenbaum, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Organização e Supervisão Dionísio de Toledo. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 45. Foram consultadas duas outras traduções: a de Todorov (L’art comme procédé. In: Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965), a partir da qual a tradução brasileira foi realizada; e a de Lemon e Reis (Art as technique. In: Lemon, Lee T.; Reis, Marion J. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.).

⁸ E isso continua a ocorrer. Citaria o caso de um crítico universitário que escreve no espaço de jornal e que seria portanto supostamente dotado de alto grau de informação, mas cujas opiniões com grande frequência resvalam para a incompreensão das propostas da arte de vanguarda hoje: Jorge Coli, duplamente professor de Estética da Unicamp e colunista do caderno Mais!, da *Folha de S. Paulo*. De modo exemplar, suas “leituras” da Bienal de Veneza, publicadas nos dias 28/08 e 04/09/05, resvalam para o preconceito mal disfarçado em jocosidade, transformando esse tipo de evento em simples parque de diversões. Até concordo com que se questione se todas as obras que compõem no espaço nobre de uma bienal mereceriam estar ali, mas isso nem de longe implicaria desqualificar a exposição em sua totalidade.

⁹ O valor de *événémentialité* (acontecimentalidade) de que falam textos recentes de Derrida apontam para essa acontecimentalidade que emerge no tecido da história, pessoal ou coletiva, não como *revolução* nem como *ruptura*, penso eu, mas como interrupção traumática (o bom trauma) da previsibilidade programática. Nesse sentido, o estético efetivamente pode e chega a acontecer de modo intempestivo fora do âmbito do artístico. Retomando Chklovski, na arte todos os procedimentos são feitos para que determinado efeito de estranhamento aconteça, havendo aí portanto sempre uma programação mínima. Mas para que a experiência de fato se dê paradoxalmente é o programa que se vê suspenso. *De repente o diabo me cavalga*, como diria Guimarães Rosa, pode ser a senha dessa imprevisibilidade accidental. Arte talvez seja o que por ventura acontece, com deus ou com o demo... Cf. Derrida, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. S. Paulo: Estação Liberdade, 2004; *A Universidade sem condição*. S. Paulo: Estação Liberdade, 2003.

¹⁰ O ensaio que nos auxiliaria aqui é evidentemente o de Walter Benjamin, “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Tradução Sergio Paulo Rouanet. S. Paulo: Brasiliense, 1990). Cf. também Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde*. Transl. Michael Shaw. 10ª. impress. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

¹¹ Cf. Chklovski, “A Arte como procedimento”, *op. cit.*, p. 41. Grifos meus.

¹² Boym, Svetlana. Estrangement in a cross-cultural context: russian theory and art in the west. In: Coutinho, Eduardo (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 132.

¹³ Lembro que o ateliê de Bacon em Londres e transportado para Dublin aparece como um monte de lixo, do qual o corpo do artista fazia originalmente parte. Se uma faxineira aí entrasse, certamente varreria tudo.

¹⁴ Para outras informações sobre Gustav Metzger e sua “obra de arte auto-destrutiva”, cf. <http://www.luftgangster.de/gmetzger.html>, acessado em 29 de novembro de 2004.

¹⁵ Com outras estratégias, a destruição total do legado da arte, vanguardista ou não, esteve no bojo do projeto ou anti-projeto artístico do movimento norte-americano nomeado Fluxus. Cf. Fluxus. *Catálogo da exposição O Que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

¹⁶ Para confirmar a importância histórica do poema “Luxo”, basta mencionar que ele consta da antologia organizada por Moriconi, Italo. *Os Cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 259-260.