

Arte & efeitos: sobre a questão de a arte ter efeitos

**«Não existe realmente algo a que se possa chamar Arte.
Existem apenas artistas.» (E. H. Gombrich)**

Antes de mais gostaria de referir que dada a natureza tão debatida dos problemas que aqui vou apresentar hoje, quase me sinto deprimido, por não me ter ocorrido outra coisa que suscitasse, por um lado, maior interesse e, por outro, maior surpresa. Esta situação deve-se contudo a dois aspectos, um respeitável e importante, o outro nada respeitável, embora hipoteticamente relevante.

O aspecto respeitável e importante relaciona-se com o facto de alguns contornos do problema que vou tentar descrever suscitarem, penso eu, as questões mais difíceis e decisivas que um certo tipo de objectos, os objectos artísticos, coloca. Por isso, pese embora o tratamento dessas questões não ser surpreendente, como comecei por dizer, a natureza obsessiva do debate relacionado com elas deve alertar-nos para o facto de, de tempos a tempos, não ser mau recordá-las e tentar colocar alguma ordem na nossa cabeça, quanto mais não seja para nos situarmos num dado momento e recomeçarmos, com novo alento e vigor, todo o alarido e a ladainha das nossas angústias e alegrias artísticas. Exemplos típicos de frases desta ladainha são: Para que é que estas coisas servem? O que é que ando a fazer? Qual o sentido disto? No que é que eu me meti? Que regras seguir? Ah, a beleza de tudo isto! Onde está a política cultural deste país?! Quando é que começo a ganhar dinheiro a sério? O que faço não tem preço! Isto é do caraças! «Ah! Se ao menos não morresse nunca / E eternamente buscasse a perfeição das coisas!», etc., etc., sendo os etc. constituídos privilegiadamente por frases pertencentes à parafernália díspar do discurso crítico acerca destas coisas.

Esta ladainha que ainda fica bem nas nossas autobiografias, porque, provavelmente, continuamos ser românticos, serve, no entanto e fundamentalmente, três propósitos essenciais: às vezes, muito raramente, justifica o nosso trabalho e ajuda-nos a definir um rumo; às vezes, com

tendência para muito frequentemente, justifica a nossa preguiça, inacção e falta de investimento; quase sempre, e não sei se com propriedade ou não, convence-nos, ainda que não admitamos isto publicamente, de que os problemas e as coisas, de que nos ocupamos, são especiais, essenciais e únicos e por isso, maravilha das maravilhas, nós, com um bocadinho de sorte, também somos especiais, essenciais e únicos (porque fazemos essas perguntas, claro está). Evidentemente, esta última convicção em nada depende de nós fazermos ou não seja o que for.

O aspecto nada respeitável, mas hipoteticamente relevante, para tratar um assunto tão debatido, prende-se com a incapacidade deste vosso orador dizer, acerca destas questões ou de outras, alguma coisa que outros não tenham já dito, e por conseguinte a minha estratégia oratória vai ser a de, repetindo o que outras pessoas disseram e pensaram, iludir-vos acerca da propriedade efectiva dos argumentos, através do charme discursivo e da natureza excêntrica, selvagem e às vezes habilidosa dos exemplos.

Do ponto de vista estrutural a minha comunicação terá, além do preâmbulo anterior, as seguintes partes:

I. Do porquê de algumas perguntas e da relação de dependência entre a existência de coisas artísticas e as perguntas que é possível fazer acerca destas coisas.

II. Cinco descrições estéticas e éticas.

III. Do porquê de alguns casamentos e suas consequências.

IV. A minha posição acerca de arte & efeitos.

I. Do porquê de algumas perguntas e da relação de dependência entre a existência de coisas artísticas e as perguntas que é possível fazer acerca delas.

Como já vimos, uma das formas de nos convenceremos acerca da importância ou da natureza essencial de certas coisas, no caso coisas ou objectos artísticos, depende da possibilidade de podermos colocar muitas questões relacionadas com essas coisas. (Talvez seja por isso que relacionamos tantas vezes o artista com a angústia.) A observação não seria muito relevante se não implicasse duas outras coisas um bocadinho menos óbvias: uma é a de que, no caso das coisas ou objectos artísticos, a questão não está tanto em colocar, digamos, 14 questões, relativamente a X, para obter 14 respostas, mas em colocar 14 questões, para obter 4 respostas, mas sobretudo para obter mais 10 questões e assim sucessivamente. O segundo aspecto menos óbvio é ainda mais importante e intrigante. Consiste ele no seguinte. Sempre que alguém exhibe triunfante, ou tem a pretensão triunfante ou tácita de exhibir, a resposta decisiva acerca da coisa ou objecto artístico X (por exemplo alguém que se apresente como tendo 14 respostas para as 14 questões), isto é, regra geral, considerado calamitoso para a coisa ou objecto artístico X. Quer dizer, um dos mitos acerca das coisas artísticas é a consideração de que a existência delas depende fortemente da nossa capacidade interrogativa, relativamente ao sentido, ao significado, à propriedade, à pertinência, etc., não dependendo a existência deles, no entanto, necessariamente, da nossa competência de dar respostas a essas questões. Esta situação é muito engraçada porque evidentemente não acontece assim com a maior parte das coisas da nossa vida quotidiana: imaginem o que seria se assim fosse com um procedimento cirúrgico, a engenharia automóvel, a tarefa doméstica de pensar o objecto, caril com frango, a construção de uma frase, pintar uma parede, etc. E no entanto não parece que haja uma diferença substantiva entre estas actividades e os seus produtos e as actividades e produtos artísticos, como algumas paredes pintadas e frases demonstram cabalmente.

Um conjunto de questões que mais obsessivamente se insinua no debate sobre as coisas e os objectos artísticos é aquele que se relaciona com

os seus efeitos e é sobre esse que me vou ocupar. A razão por que a consideração dos efeitos é tão apelativa prende-se essencialmente com o facto de deslocar o pensamento sobre o objecto X, por exemplo, para fora do objecto X, centrando esse pensamento num conjunto de aspectos que supostamente, justificam X, demonstram a utilidade ou inutilidade de X, tornam X num modelo, estabelecem uma gramática técnica ou artística para X, quer dizer, centram o pensamento sobre X, numa série de critérios relativamente observáveis acerca da eficácia ou não eficácia de X.

Embora o essencial no debate sobre coisas a que chamamos arte e efeitos se resuma à consideração de duas possibilidades, i. e., ou a arte tem efeitos ou não tem efeitos¹, este debate de uma forma mais ou menos sofisticada expressa-se em frases do tipo: (acompanhadas de alguma melancolia, muitas vezes, de alguma alegria, às vezes e sempre de uma profunda emoção) «Para que é que isto serve?»; «O que é que ando cá a fazer?»; «Mas o que é que tu queres com isto?»; «Então tu não vês que aquilo não é a sério!»; «Eh pá, isso é capaz de ser forte de mais.»; «Eu tenho uma missão.»; «Daí não vem mal nem bem ao mundo.»; «É por isto que eu vivo!»; «Isto ainda me vai matar!»; «Só através disto consigo ser inteiramente livre.»; «Então não se vê logo que aquilo está feito em nome do sistema.»; «Olha que isso não te alimenta, meu!», etc. Provavelmente, sem o saberem os emissores destas frases, estão a dar expressão às cinco teorias estéticas e éticas, a meu ver, mais importantes. Vejamos os seus argumentos.

II. Cinco descrições estéticas e éticas.

1. Platão

Platão, 427/428-348/347 a. C., fundador da Academia, como se sabe, não colhe muita simpatia entre os artistas e isto deve-se sobretudo ao que

¹ Evidentemente não estou a considerar a situação de qualquer coisa neste mundo ser, muito razoavelmente, efeito de outra coisa sendo, por conseguinte, muito razoavelmente a causa de um estado de coisas diferente. Nesta acepção, é claro, todas as coisas sob o céu que nos protege, para citar P. Bowles, têm efeitos. Sim, claro, mas isto não determina que a consideração ontológica dessa coisa, i. e., do ser e da razão de ser da coisa, decorra fundamentalmente da consideração desses efeitos, verificando-se precisamente o contrário. Não é, por exemplo, porque eu causo efeitos em pessoas do sexo oposto ou do mesmo sexo (atração, indignação, etc.) que eu sou homem, mas esses efeitos são justamente uma consequência de eu ser homem.

disse em dois livros acerca da coisa, hoje achada artística, poesia, isto é acerca da *poiêsis*², quer dizer, acerca de certas coisas feitas ou produzidas por um fabricante ou produtor, um *poiêtes*, (mais tarde a palavra passou a abranger o campo semântico, mais extenso e promissor, do criador e daí surgiram também muitos destes problemas). Ora, como aparentemente as pessoas que fazem coisas fazem-nas recorrendo a técnicas, que são constituídas por um conjunto de regras, e fazem-nas não em função propriamente dessas coisas, mas em função daquilo que elas permitem cumprir ou realizar, Platão começa por colocar duas questões:

1. Como é que essas coisas poéticas são feitas? (é a questão crucial no *Íon*);
2. Como é possível averiguar que tipos de coisas ou efeitos resultam dessas novas coisas feitas, i. e., dessas *poiesias*, sejam poesias aqui poesias, propriamente ditas; peças de teatro; esculturas; paredes ou telas pintadas e por aí fora?

Perguntando aos fabricantes destas *poiesias*, que muito fascinavam Platão e que contavam entre as suas fileiras o seu maior adversário, Homero, Platão obtém respostas desconcertantes e contraditórias: não só os fabricantes não sabem como se faz e porque se faz o que fazem, embora jurem a pés juntos que o fazem bem, como não é utilizado sempre o mesmo método para fazer estas coisas (já se compreende melhor porque é que estas coisas tendem a multiplicar-se em perguntas e muito poucas respostas com qualquer tipo denexo). Por outro lado, parece evidente que o tipo de coisas feitas, justamente porque não existem critérios de execução definidos, possibilita reacções, isto é, efeitos, não padronizáveis, imprevisíveis e insusceptíveis de classificação. Por fim, e este é o principal motivo da preocupação platónica, estes fazedores destas coisas não só fazem estas coisas (as poesias) como através delas afirmam ser capazes de fazer pretensamente tudo o que os outros fabricantes de coisas são capazes de fazer (é assim que é hipoteticamente defensável que Homero seja também o

² Por oposição às coisas que são aprendidas *mathema*, isto é, que são o saber; às coisas que nos aparecem *phainomena*; às coisas que são fruto da opinião, *dokounta*.

maior general), servindo-se para isso de uma técnica infalível, mas profundamente enganadora: a mimese³.

Ora a mimese, quer dizer o exercício de colocar um espelho à frente da natureza e tornar a imagem resultante na nossa criação, a nossa poesia, é evidentemente um exercício profundamente ilusório, justamente porque nos ilude acerca da natureza, ao colocar um médium entre nós e ela – nós não temos realmente acesso à guerra de Tróia temos é acesso aos poemas homéricos. Mas qual é o mal de vivermos de vez em quando na ilusão? Bem, desde logo, é evidente que, se habitamos o mundo das coisas poéticas, cada vez mais nos afastamos da putativa verdade e conhecimento dos *realia*, das coisas da realidade, para não falar das Formas ideais. Mas o problema nem sequer é apenas este. É que para Platão o Bem, as acções boas, decorrem do conhecimento progressivo do que é verdadeiro, logo se eu ando iludido ou se sou iludido, ando também no erro e não contribuo necessariamente para que haja Bem no mundo e para que as minhas acções sejam boas. As minhas acções não passam de equívocos e coisas de sonâmbulo e as coisas miméticas contribuem decisivamente para isso porque, sendo embora falsas e não conseguindo explicar o seu modo de existência e ocorrência, conseguem seduzir-me, emocionar-me, iludir-me acerca do que não é definitivamente o caso e por isso praticar más acções, ainda que involutariamente⁴. Assim, os

³ Não resultando dos produtos da mimese um conhecimento fidedigno do real, já de si afastado das Formas e das Ideias, os sujeitos, arrebatados por essa ilusão, padecem de um caos cognitivo e emotivo que, em última análise, é responsável pelas suas acções más ou infelizes, uma vez que estas dependem fundamentalmente da ignorância relativamente ao Bem. No argumento de Platão, quanto mais alguém se apresenta «como conhecedor de todos os ofícios e de tudo quanto cada um sabe no seu domínio, e com não menos exactidão do que qualquer especialista» (*República*, 598d), i. e., quanto mais «pegar num espelho e andar com ele por todo o lado» (596 d), mais razões temos para achar que estamos perante «um charlatão e um imitador» (598 d) (D. ANTUNES, 2007: 120).

⁴ «E, em relação ao seguinte tópico, senhores, disse eu: todas as acções dirigidas para uma vida sem dor e agradável são excelentes? E o que é excelente é não só bom, mas também benéfico?

Ele [Prodicus] concordou.

Então se o agradável é bom, disse eu, ninguém que saiba ou pense que há melhores coisas do que aquilo que ele está a fazer, e que as mesmas são possíveis, fará isso se as coisas melhores podem ser feitas. Deixar-se sucumbir por si mesmo não é outra coisa que a ignorância e ter domínio sobre si mesmo não é outra coisa que a sabedoria. Todos concordaram.

Mas não significa para vós a ignorância senão isto: ter um opinião / crença falsa e ser enganado em questões de grande importância?

Todos concordaram nisto.

Então seguramente, disse eu, ninguém voluntariamente se dirige para o mal ou para o que ele julga como mal, nem é próprio da natureza humana, parece, pretender dirigir-se para o que se

seus efeitos são sempre prejudiciais e, mesmo supondo que algo de bom daí possa advir, o melhor é nem correr o risco, considerando todas as coisas irracionais e não fundadas que comprovadamente daí resultam, e excluir definitivamente os poetas da nossa cidade⁵. Trata-se do exercício não discriminatório da censura.

2. Aristóteles

Não creio que o discípulo de Platão, Aristóteles, fundador do Liceu e que viveu entre 384 e 322 A. C., fosse um amante tão fervoroso e angustiado das coisas poéticas quanto Platão e, no entanto, se o mundo tivesse seguido religiosamente apenas a *República* de Platão e não principalmente a *Poética* de Aristóteles, ainda que contraditória, potencialmente truncada e um pouco mal escrita, provavelmente hoje o mundo da arte não existia e a existir estaria sempre sob a mira de acções com argumentos muito parecidos com os argumentos platónicos, por exemplo: a iconoclastia; a destruição de objectos considerados imitação de Deus; a destruição de objectos considerados perigosos; o vandalismo dos soldados de Napoleão; a classificação 'arte degenerada', por oposição à arte do regime, a censura, etc.

Se, para Platão, o principal problema era justamente a natureza deceptiva (enganadora) da mimese, para Aristóteles a recuperação positiva das coisas miméticas e poéticas passa necessariamente por uma adequação do conceito de mimese, pela deflação da importância dos seus efeitos, nomeadamente, as emoções, e pela tentativa de estabelecer uma técnica não só para as coisas poéticas como para alguns dos efeitos resultantes destas coisas poéticas. A *Poética* é assim uma *tékhnê*, quer dizer um conjunto de

pensa ser o mal em vez do bem, e quando alguém é compelido a escolher entre dois males, ninguém escolhe o maior, caso seja possível escolher o menor.

Todos de nós concordámos em tudo isto.» (*Protágoras*, 358b-d).

⁵ Os argumentos de Platão são especialmente motivados, como E. H. Gombrich assinalou, por uma Atenas do século V e IV A. C., em que se verificara uma mudança radical na arte da representação da realidade nomeadamente no que à representação do corpo humano diz respeito, a partir do momento em que «Os gregos começaram a usar os próprios olhos.» (E. H. GOMBRICH, 1950: 78) e deixaram de seguir os egípcios, contra aos quais Platão não se manifesta. A argumentação de Platão lança também as bases do debate que nos ocupa e, na realidade, todas as suas questões difíceis, não sendo por exemplo despidendo considerar que toda ou quase toda a arte do século XX foi devedora de Platão no que à resolução dos problemas decorrentes da mimese diz respeito, nomeadamente, relativamente à questão da dinâmica que se estabelece entre o realismo, a história e o particular e entre a representação abstracta e o universal ou as Formas.

regras racionais, úteis e eficazes relativamente à realização de certos objectivos: a produção de certos efeitos. Muito concretamente, e no caso do objecto técnico tragédia, trata-se de produzir as emoções *phobos* (medo) e *eleos* (piedade) e a sua catarse, isto é, a expulsão dessas emoções no contexto circunscrito do teatro, para que a sua eventual ocorrência inopinada não inviabilize o bom funcionamento da cidade. A própria ocorrência das emoções também é controlada por uma técnica, no sentido em que seguindo determinadas regras é possível produzir determinadas emoções, e de modo nenhum é fruto do trabalho descontrolado e iludido da parte irracional da alma, como se demonstra no livro III da *Técnica Retórica*. Por outro lado, a mimese e a verdade mimética não dependem da adequação entre a imagem que representa e o objecto que é representado, mas da consideração consciente da possibilidade e plausibilidade da representação, da coisa feita (a ficção), da imitação: a questão não é já a de sabermos se aquilo dá bem conta da realidade (se a imita bem, se a não trai), mas a de sabermos que aquilo é uma realidade e que, embora sabendo nós que não é a realidade que apresenta, poderia ser, no entanto e também, essa realidade.

É por esta razão que o chamado teatro aristotélico ilusório, denunciado, por exemplo, por Brecht, é uma interpretação, a meu ver, completamente errada dos argumentos de Aristóteles, uma vez que aqui não temos o sujeito passivo da ilusão mimética, temos um sujeito que activamente se permite, para poder desfrutar, durante um certo tempo, um certo tipo de coisas num certo lugar, a certeza do facto X (aquilo, o teatro, está mesmo acontecer e existe) e a ilusão de X como um facto feito, isto é, uma ficção (aquilo, que está mesmo a acontecer e a existir, sendo embora uma realidade, não corresponde necessariamente à realidade)⁶. Este aspecto é frequentemente esquecido quando se discute a *Poética*, mas, do meu ponto de vista, constitui uma evidência absoluta que, para Aristóteles, o teatro era uma espécie de laboratório técnico, sociológico, ético e epistemológico, de acesso irrestrito, cujas experiências se realizavam num ambiente controlado e onde o sujeito exercia a sua decisão, relativamente ao que é o caso e ao que não é, se permitia experiências emocionais, que não era suposto ocorrerem na vida

⁶ Este aspecto corresponde à *suspension of disbelief* de Samuel T. Coleridge, como factor crucial de acesso ao mundo ficcional e sua fruição.

quotidiana e, sobretudo, se confrontava com o aspecto mais importante da ética aristotélica, a saber: o exame atento e minucioso do que é **uma acção**. É justamente por isso, parece-me, que a tragédia é a imitação de *uma acção* e apenas de uma, uma vez que isto já constitui exercício suficiente para a racionalidade do sujeito.

Em síntese, o ponto de Aristóteles, relativamente à questão da Arte & efeitos, é certamente o de que a arte é imitativa e produz efeitos, mas que ninguém se ilude realmente com as imitações produzidas pela arte nem ninguém se torna um ingénuo sentimental só por assistir a peças de teatro ou ler poesias. A vida essa prega-nos muito mais partidas e ilusões que a arte.

3. F. Schiller

Por sugestão do seu patrono, Karl Eugen, duque de Württemberg, F. Schiller, 1759-1805, terminava, no ano de 1780 a sua primeira carta, de uma série de 27, sobre a educação estética do ser humano. O objectivo era apresentar ao duque as suas investigações sobre o belo e arte, como diz nessa carta e «optimizar as potencialidades do ser humano, enquanto todo, através da estética», como sintetiza Teresa Cadete, a tradutora portuguesa destas cartas na sua «Introdução». O problema, no entanto, para Schiller era o seguinte: como equacionar uma teoria estética que fazia depender a melhoria do ser humano da educação estética, da educação através da e pela arte, i. e., como produzir efeitos benéficos nas pessoas através dos objectos estéticos, considerando, no entanto, a principal descoberta de Kant, seu antecessor e mestre, acerca do assunto, a saber: a da fundamental não utilidade dos objectos estéticos e, por conseguinte, a natureza accidental e individual desses objectos e dos seus efeitos. Esta posição de Kant que, em muito caracteriza ainda a nossa experiência estética, tinha dois complementos adicionais: um consistia na radical autonomia do objecto estético em si, ou seja, o objecto estético existe e vale por si mesmo, o outro resume-se à consideração de que a experiência do objecto estético se restringe ao «recinto da subjectividade». Uma coisa portanto evidente para Schiller era a de que o Belo — «a matéria coagida pela forma, o peso superado pela energia» (carta a Körner de 23. 02. 1793) — que constitui o ingrediente fundamental da educação estética corresponde ao exercício da liberdade no plano do fenómeno e por isso não

pode responder a uma agenda específica de efeitos considerados benéficos, por certas pessoas, para a educação da humanidade. A questão coloca-se por conseguinte de novo: Que programa educativo é este que não pode ser condicionado por coisas que sejam exteriores às coisas de que o próprio programa depende. Era como se pedissem a um professor de português para ensinar português sem atender a qualquer regra gramatical do português ou de qualquer outra língua. É evidente que o propósito não pode ser, por exemplo, o de contar apenas histórias moralmente relevantes às criaturas para que elas disponham de um catecismo estético, digamos, e sigam o exemplo, conseguindo assim a dupla façanha de, ao serem bons, serem também belos. É certo que as investigações teóricas e práticas (Schiller escreveu vários poemas e peças de teatro procurando pôr a coisa em prática) nunca o conduziram a uma posição confortável e convincente — a não ser na expressão de descobertas melancólicas acerca das «forças elementares» e animais que fundamentalmente problematizam a utopia de uma educação estética, por exemplo, a ideia de que sem um relativo bem estar da sociedade não há objecto estético que supra as dificuldades dessa sociedade ou que, para o caso, a eduque, com a barriga vazia e o imperativo quotidiano do trabalho e da utilidade dos instrumentos os espíritos estéticos tendem a ficar embotados.

No entanto, Schiller chama a atenção para dois aspectos que me parecem essenciais, caracterizadores, do seu ponto de vista, da experiência estética e dos objectos estéticos, e que definem o que pode ser uma ética atingível na experiência estética. Um aspecto é o que se relaciona com o conceito de **jogo** e de ***homo ludens***. Para Schiller, o *homo ludens* e a sua liberdade de espírito encontram-se no contacto com o objecto estético sem esperar nada em troca porque ele (objecto) é totalmente livre, não sendo condicionado nem condicionando. A dificuldade justamente está na existência desse objecto e na nossa relação com ele desse modo, uma vez que, no limite, o estado último da 'educação estética' é precisamente a inacção, na forma de uma espécie de contemplação desprendida, e a ocorrência deste estado assegura-nos estarmos perante uma obra de arte que nada pode exigir para

além de si própria⁷. Ora se conseguimos perceber bem o tipo de experiência e objecto que acabámos de descrever, percebemos também que o melhoramento ético da humanidade em confronto com a experiência estética e o objecto estético advém justamente de nada daí decorrer a não ser o exercício gratuito (quer dizer, lúdico) e não condicionado dessa experiência e desse objecto. Este é o maior exercício de liberdade não só relativamente ao mundo exterior, mas relativamente às nossas próprias necessidades que nos exigem constantemente um tratamento utilitário da beleza, uma justificação para aquilo, a necessidade da acção. Evidentemente esta é uma experiência utópica tanto no que diz respeito ao objecto estético puro, como no que se refere ao efeito estético puro (i. e. a ausência de qualquer efeito). É também por isto que como diz Schiller, em «Kallias ou sobre a beleza» uma acção moral nunca pode ser inteiramente bela, porque ela constitui sempre um acto intimidatório da sensibilidade. Mas se pensarmos bem o programa estético de Schiller aproxima-se de um entendimento puramente humano da obra de arte, no sentido em que aquilo que ele nos diz é o que de nós é esperado no contacto com os outros seres humanos. O seres humanos não podem ser tomados em função do outro, mas em primeiro lugar em função de si mesmos e o respeito pela pessoa humana é respeito pelo outro tal como ele se apresenta.

4. O. Wilde

Em 1889, o brilhante pensador e artista O. Wilde escreveu um diálogo, de natureza ensaística, muito conhecido e surpreendente, sobre as relações entre a Natureza e a Vida, por um lado, e a Arte, por outro, com o título «O declínio da mentira». Basicamente trata-se de um ensaio contra Platão e uma demonstração da impossibilidade do realismo e, por conseguinte, da mimese artística, pressuposto fundamental das três teses que até agora apresentámos. A teoria fundamental do ensaio é a seguinte: não é a arte que imita a natureza, mas sim a natureza que imita a arte. Isto assim dito não parece muito, mas se

⁷ Esta elevada equanimidade e liberdade do espírito, associada a força e vigor, constitui a disposição na qual nos deve deixar uma genuína obra de arte, não existindo prova mais segura da verdadeira qualidade estética. Se nos encontramos, após uma fruição deste tipo, predominantemente dispostos para uma forma particular de sentir ou agir, e em contrapartida incapazes ou indispostos em relação a outra, tal servirá então de prova infalível em como não experimentámos um efeito puramente estético, seja devido ao objecto ou à nossa forma de sentir, ou ainda (como é quase sempre o caso) a ambos. (21ª carta)

considerarmos apenas um exemplo de O. Wilde talvez comecemos a entender o alcance das suas palavras e a sua natureza problemática e tão sugestiva. Para Wilde, por exemplo, a prodigiosa alteração meteorológica que se operou em Londres do século XIX «É — e estou a citar o autor — uma criação nossa. É no nosso cérebro que ela ganha vida. As coisas existem porque as vemos, e aquilo que vemos, e o modo como o vemos, depende das Artes que nos tiverem influenciado. Olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa. Ninguém vê uma coisa até ver a sua beleza. É nesse momento, e unicamente nesse momento, que ela se torna existente. Actualmente, as pessoas vêem nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos. Poderá ter havido nevoeiros em Londres durante séculos. Imagino que sim. Mas ninguém os viu, e, portanto, nada sabemos deles: Não existiram até que a Arte os inventasse.» («O declínio da mentira», 42) De igual modo, para Wilde, «O Japão não existe» e, se alguém lá for, o mais provável é não o encontrar, com aqueles pinheiros tão característicos e aquelas neblinas que os rodeiam, porque o Japão ainda não se adequou à nossa criação do Japão.

Como se vê, por conseguinte, duas coisas são evidentes a partir de O. Wilde: uma é a de que o realismo é impossível e um erro porque o ónus da representação fiel não cabe à Arte, mas sim a Vida, a Vida é que pode não ter copiado ou imitado a Arte e por isso «A Arte é o nosso protesto sanguíneo, a nossa tentativa galante de ensinar à Natureza o seu verdadeiro lugar.» (ibidem: 15); a outra é de que à arte não pode ser cobrada uma missão ética, porque o seu reino é o da beleza e «Ser inspirador de uma ficção é ter mais importância que um facto», como é dito em «Pena, pincel e veneno». É claro que, no limite, a tese de O. Wilde, que assinala a absoluta autonomia criativa da obra de arte, em relação à pobreza e natureza monótona, bizarra e inacabada do mundo, pode ter duas consequências: uma positiva outra negativa. A consequência positiva é a sugestão de que todos nós nos podemos transformar em obra de arte, é a nossa vida que é a obra de arte em virtude da emulação ou imitação da arte, a vida de Wilde foi até certo ponto isto mesmo; a consequência negativa é a de que não existem limites éticos para uma missão tão nobre e não parece que a Beleza se detenha perante um punhal, entregando-se de coração aberto a esse punhal ou empunhando ela própria o punhal.

5. Ludwig Wittgenstein (1889-1951)

Eu tenho um tio de que gosto muito: é o meu tio Francisco. O meu tio é solteiro (sempre foi), tem setenta tal anos e foi guarda-fiscal. Gosto muito do meu tio Chico por várias razões, das quais assinalo apenas duas: a primeira é a de que às vezes o comportamento dele me surpreende de uma maneira irreduzível; a segunda é a de que, há uns dias atrás, me fez compreender melhor a tese de Wittgenstein acerca das coisas a que chamamos Estética e Ética.

Começo pelo comportamento surpreendente. Quando andava no Seminário e depois vinha a casa de férias, o meu tio perguntava-me naturalmente pela minha performance escolar. De um modo geral, fui um bom aluno e dizia-lhe, mais ou menos orgulhoso, as notas que tinha tido. Sempre que tinha positivas, o meu tio não me dizia nada, tomando apenas nota do acontecimento; sempre que tinha negativas, o que passou, invariavelmente, a acontecer a Matemática, a partir aí do 7º ano, e depois, mais tarde e apenas uma vez, a Latim, no 10º ano, o meu tio pegava numa nota de 1000\$00 e dava-ma. Aquilo não deixava de me surpreender e hoje, já sem relatório de notas a apresentar, continua a surpreender-me quando decide tentar-me, de tempos a tempos, com a frase «Não devias fazer isso», quando está em causa uma coisa que inequivocamente devia fazer. Nunca me deu propriamente uma razão válida para isto, embora uma vez me tenha dado uma que não interessa para o caso. Passo agora ao facto que me fez compreender melhor Wittgenstein, a propósito de ética e estética. Há uns dias atrás, num almoço familiar, a minha mulher perguntou ao meu tio o que é que achava do cabrito assado que ela tinha feito. Resposta do meu tio: «— Belíssimo!». Tal e qual, nada de «Está bom!» ou «Ótimo», «Uma delícia», mas simplesmente «Belíssimo».

O meu tio não é propriamente um amante da gastronomia e, embora não sendo nada inculto e indiferente a algumas coisas que chamamos arte (lê muitos romances e não há ano que passe, ou quase, que não leia o *D. Quixote*), não é propriamente um consumidor comum de arte, nem julgo que se preocupe muito com o assunto. O caso é que, embora já tenhamos ido a museus juntos, em Portugal e na Espanha, já tenhamos assistido a peças de

teatro juntos e discutido o *D. Quixote* algumas vezes, nunca o ouvi dizer, relativamente a qualquer uma destas coisas, «Belíssimo». Esta constatação, juntamente com o seu comportamento peculiar, fez-me compreender, um bocadinho mais e subitamente, o fundamental da teoria estética e ética de Wittgenstein.

Para Wittgenstein, como julgo ser sabido, os maiores problemas e enigmas da filosofia e da vida, são problemas de linguagem, quer dizer, são problemas que decorrem ou da impossibilidade da linguagem nos servir adequadamente num dado momento, ou, e esta é a situação mais comum, de nós não conseguirmos utilizar a linguagem adequadamente, com propriedade e pertinência. Assim, duas das coisas muito úteis para as quais Wittgenstein nos alerta são as de que muitos dos nossos problemas mais bichudos **a)** se resolvem se nós aprendermos correcta e de forma completa e sempre actual as regras do funcionamento da linguagem, o léxico de uma língua e o contexto da sua aplicação e **b)** se olharmos bem para as frases que as pessoas produzem quando se estão a referir a uma determinada coisa.

Ora o que Wittgenstein notou relativamente às frases que são produzidas no contexto de juízos éticos ou estéticos, considerando uma determinada acção ou objecto, é que estas frases e os seus predicados tendem a ser muito **instáveis, intermutáveis e relativas**. Exemplos: uma pessoa diz acerca da mesma coisa «Muito bem!», outra diz «Está mal», uma diz «É belo!» outra diz «É feio», o meu tio diz, relativamente ao cabrito assado «Belíssimo», eu digo, relativamente a *D. Quixote*, «Belíssimo» e, para o cabrito assado ou para Jackson Pollock (1912-1952) «É bom», o meu pai ficava contente com as minhas positivas o meu tio dava-me notas de 1000\$00, quando tinha uma negativa, e por aí fora.

Há duas maneiras de resolver este imbróglio linguístico e valorativo. Uma é dizer, por exemplo, que o meu tio Chico empregou mal a palavra «Belíssimo» e que devia ter dito «Óptimo», mas isto não é propriamente transparente porque não parece que a minha mulher não tenha percebido exactamente o que o meu tio disse e quis dizer, quando disse «Belíssimo», logo não se pode dizer que ele tenha utilizado mal a linguagem *ipso facto*. Toda a parafernália de frases, que referi no início desta comunicação, é disto um exemplo também. Este estado de coisas, ou melhor, todos estes usos de

linguagem acerca de valorações estéticas e éticas, levou Wittgenstein à conclusão de que os juízos estéticos e éticos não podem ser **absolutos**, podendo ser apenas **relativos**, mas isto que nem parece mal é problemático do ponto de vista epistemológico e ontológico, i. e., do ponto de vista do conhecimento e da existência das coisas a que se referem aqueles juízos. Quer dizer, se eu não posso dizer, acerca de determinadas coisas, frases, que constituem juízos absolutos, por exemplo, relativamente a uma obra de arte, dizer «Belíssimo» ou «Horível», então o que é que posso realmente saber, num modo forte e lógico de saber, acerca disso? Por outro lado, não posso esperar que aquilo com o qual todos concordamos ser verdade hoje possa ser verdade amanhã. Mas então que verdade é esta? E que coisas são estas? Será que elas existem, realmente? Se não concordamos com isto e decidimos que «Belíssimo» corresponde a um juízo estético absoluto, como habitualmente pensamos, nesse caso teremos de considerar o cabrito assado uma obra de arte. E porque não, se a frase do meu tio não é constitutivamente agramatical?

Wittgenstein é claro não negou que estas coisas, as coisas estéticas e éticas, existissem, chegou pelo contrário à conclusão de que, pese embora a natureza confusa das frases que as caracterizam, as pessoas parecem atribuir-lhe uma importância muito grande e isso não deixa de ser surpreendente. Mas isto, conclui, Wittgenstein, numa famosa conferência com o título «A Lecture on ethics», é mais parecido ao tipo de coisas e atitudes que as pessoas têm noutros contextos, por exemplo no domínio da Religião, do que ao tipo de pensamento que constitui o objecto privilegiado da filosofia e do conhecimento, a saber: a Lógica. Se calhar, então, todos nós somos fervorosamente religiosos e crentes sem o sabermos e esse é o único modo de nos relacionarmos com a arte. Temos fé, duvidamos, mudamos de crença, etc., mas não temos razões realmente objectivas para isso.

III. Do porquê de alguns casamentos e suas consequências

Do meu ponto de vista, o aspecto fundamental do problema que temos vindo a tratar, a questão da arte & dos seus efeitos, corresponde, em muito, a um problema de natureza psicológica, senão mesmo psicanalítica. De um

modo geral, as pessoas que vivem preocupadas com os objectos de arte (sobretudo os que 'profissionalmente' dependem deles, i. e., os teóricos, os críticos e os criadores, nas várias profissões possíveis do exercício daquelas competências e habilidades, por exemplo, criativos, professores, curadores, encenadores, críticos, coleccionadores, etc.) parecem não conviver bem com as ideias de que as coisas de que se ocupam e que fazem as suas delícias não têm propriamente uma utilidade, não obedecem propriamente a critérios, dependem fundamentalmente de uma coisa problemática como o gosto, podem não ter às vezes qualquer sentido, não cumprem a função X ou Y, como em Aristóteles. Então aquilo que estas pessoas, que na realidade somos nós, tendem a fazer é experimentar um casamento de conveniência, i. e., aliar este noivo sedutor, mas algo esfarrapado, enigmático e excêntrico, que é a arte, a uma noiva mais sofisticada e respeitável. Já falámos abundantemente de uma noiva respeitável, a ética, mas tem havido outras: a Ciência, por exemplo, ou a História, no final do século XIX, a Crítica e Psicanálise, durante o século XX, já agora a Política, em inúmeras situações, e, muito recentemente, o Direito e a Religião. Sejam quais forem as noivas ou os noivos respeitáveis os objectivos são sempre mais ou menos os mesmos: tornar os objectos de arte um bocadinho mais dignos, respeitáveis, definíveis e importantes e, objectivo colateral mas igualmente observável e relevante, poder falar de uma outra coisa (Ética, Ciência, História, Crítica, Psicanálise, Política, Direito, Religião) de uma forma mais livre, mas acerca da qual na realidade não se sabe grande coisa.

Como na grande parte dos casamentos de conveniência, o casamento não corre muito bem: o noivo sedutor, esfarrapado, enigmático e excêntrico leva ao desespero a noiva respeitável e vice-versa, não essencialmente porque os objectivos pretendidos não se verificam, mas exactamente por que se cumprem. Quer dizer, a simbiose nupcial é de tal modo eficaz que um dos noivos ou os dois tendem a desaparecer e a explicar-se nos termos do outro ou em termos completamente novos e diferentes: a Literatura, por exemplo, deixa de se chamar Literatura, passa a chamar-se Ciência da Literatura (*Literaturwissenschaft*) ou, mesmo, pasme-se, Semiótica; o Direito, por exemplo, deixa de ter este nome, passando privilegiadamente a chamar-se *Legal Studies*; a mera leitura, por sua vez, essa actividade excitantemente obsessiva,

de sabor proustiano, deixa de existir e adquire o nome pomposo de *ethical criticism*, o Teatro deixa de ser o que pensávamos e passa a ser *Performance*, Vida ou mesmo instrumento terapêutico.

Não querendo, de maneira nenhuma, afirmar que tudo isto é mau (não é de facto), quando isto, no entanto, se percebe, verificam-se tipicamente três atitudes, que aliás podem coexistir com a dinâmica nupcial, anteriormente descrita, e estas definem, a meu ver, muito do que se passou durante todo o século XX e ainda se passa. Uma atitude é de natureza apocalíptica, outra, de índole essencialista e, finalmente, uma outra de âmbito sofista.

A atitude apocalíptica, de genealogia nietzscheana, exhibe triunfalmente um pessimismo que proclama o fim de certas coisas, entre as quais, a arte. É assim que ficamos a saber que depois da morte de Deus, às mãos de Nietzsche, de Darwin e da Ciência, também a Literatura, para não falar da tragédia clássica e da chamada Comédia Antiga, já foi considerada defunta, por exemplo por Hans Magnus Enzensberger, no ensaio «Mediocridade e Loucura». Dois carrascos conhecidos da Literatura correspondem, como se sabe, à massificação do audiovisual e, já agora, à *internet* que, aparentemente e adicionalmente, conduzirá o livro ao seu estertor final. No domínio das artes plásticas, verifica-se também a morte da obra enquanto tal, às mãos da reprodutibilidade industrial dos objectos. Felizmente para nós, parece que nenhuma destas coisas realmente morreu e, por isso, não devemos ficar excessivamente deprimidos, embora argumentos, na realidade antigos, de filmes realmente recentes, apontem inclusivamente para uma outra morte: a morte do homem, como ser dotado de racionalidade e vontade, e a sua possibilidade como autómato. Falo, por exemplo, da série *Matrix* e de *Existenz* de D. Chronenberg, mas poderia também falar sobre o tópico das 'outras mentes', no domínio da filosofia da mente, que no fundo se resume à questão intrigante de sabermos realmente se a nossa mente e a mente dos outros existe, uma vez que, nos termos de uma ciência neurológica, não parece ser pacífico identificar um órgão para o mental.

A atitude essencialista opõe-se à apocalíptica, embora possa desembocar nela. Consiste aquela na crença de que os objectos de arte, os objectos que decorrem do exercício literário, das artes plásticas, da música, das artes performativas, etc., têm algo que permite autonomizá-los e que define

a sua essência, o seu *quid*. Este ímpeto reveste-se habitualmente de um optimismo salutar, mas no domínio das artes tende a lançar-nos, muitas vezes, nos amargos braços da catástrofe teórica e prática e, às vezes, nos interessantes braços da perplexidade teórica e da radical surpresa prática. Esta atitude caracteriza-se, todavia, por uma acção, a meu ver, essencial, a saber: um esforço de atenção apurada, uma *close reading*, não de elementos exteriores ao objecto em si, os possíveis noivos, mas do próprio objecto em si. O objecto de arte é assim autotélico, i. e., o seu fim está em si próprio e ele vale por si mesmo, não precisa de uma justificação outra que não se encontre em si. São conhecidas, por exemplo e os exemplos pertencem às diferentes artes e a diferentes profissionais, acções que caracterizam a atitude essencialista: o esforço de Roman Jakobson (1896-1982), e dos estruturalistas em geral, na definição e isolamento da função poética como marca de contraste da Poesia (i. e. da Literatura); a teorização de Walter Pater (1839-1894) acerca da ambição musical de toda a Arte; a teorização de Antonin Artaud (1896-1948) acerca da linguagem teatral, por oposição à linguagem falada e literária, e acerca do teatro do Bali; o esforço de artistas plásticos, como Frank Stella (1936), em demonstrar que uma pintura é "a flat surface with paint on it - nothing more"; a tentativa, mais ou menos generalizada, de todo o abstraccionismo em fazer ver que o objecto de arte é algo em si e que se constitui como expressão de si próprio e não de outra coisa; a teoria e a prática arquitectónica de Louis I. Khan (1901-1974), que nunca deixando de pensar que uma casa tem de ser qualquer coisa que se habita, vê na expressão da Forma, em sentido platónico, a missão do arquitecto e da sua obra, etc.

Ora o que há de extraordinário em todas, ou quase todas, estas posições é justamente o facto de, quando pensamos estar perante algo que constitui a essência da coisa de que nos ocupamos, a literariedade ou a linguagem teatral, por exemplo, repararmos com estupefacção e desânimo que há outras coisas em que não reparámos que contêm ou podem conter também essa marca distintiva e que, portanto, desse ponto de vista, não sabemos realmente a diferença entre a pérola literária que se esconde em 'Ai flores, ai flores do verde pino' e a ingenuidade literária que constitui 'O meu coração palpita, / como uma batata frita'. Evidentemente, isto nem sempre é motivo de desânimo e muita da arte do século XX, o que Marcel Duchamp fez por

exemplo, depende exactamente da percepção desse dilema e da sua demonstração irónica ou não.

Perante isto, a pergunta persiste: como posso lidar com o objecto de arte e legitimá-lo sem apelar a casamentos ou proclamar os efeitos benéficos, ou assim considerados, sejam éticos ou de outra ordem, desta coisa de que, todavia, tanto gosto, que faço ou que ensino? Infelizmente não sei a resposta, mas a consideração de uma possibilidade de resposta conduz-me à terceira atitude: a sofista. Trata-se aqui de considerar a recepção (académica ou não, crítica ou não) dos objectos de arte como único elemento capaz de os legitimar e constituir num determinado espaço e tempo. Aludimos, já se vê, ao império dos argumentos da chamada estética da recepção e aos seus desenvolvimentos mais recentes, por exemplo, na pessoa de um teórico americano chamado Stanley Fish (1938). Para Fish, todos nós pertencemos e nos agrupamos em comunidades interpretativas com um certo poder retórico que não passa apenas pelo discurso, mas também pela vida quotidiana e pelas acções típicas de cada comunidade interpretativa. Parece que as pessoas que falam de teatro, ou de poesia, ou de economia, têm uma tendência para falar animadamente e calorosamente sobre coisas que são teatro, poesia e economia e que o fazem em espaços mais ou menos identificáveis, nos quais se encontram acidentalmente ou por acordo prévio. Concordando ou não, estas pessoas alimentam e produzem um discurso, feito de acções e palavras, acerca das coisas que os ocupam. Conversam animadamente sobre essas coisas sem que o pressuposto fundamental das suas conversas seja o de saberem se estão realmente a falar dessas coisas, mas assumindo que estão realmente a falar dessas coisas. (Isto não quer dizer que às vezes não cheguem à conclusão que estavam enganados.) Todas estas pessoas, criadores, críticos, consumidores, curiosos, leigos, etc. são de algum modo *opinion makers*, mas há uns que têm mais poder do que outros (sem que isso decorra necessariamente de nenhuma teoria da conspiração especial) e, por isso, creditam uma determinada interpretação sobre X, i. e., legitimam X, na realidade, constituem-no, e, às vezes, até dão conselhos sobre aquele X e constroem teorias sobre X.

A meu ver, não há nada de mal nisto, embora isto possa parecer estranho, e não há nada de mal porque esta é condição da nossa existência:

quando eu quero saber o que é uma determinada ferragem e estou no Porto, dirijo-me à Rua Nova do Almada, se estiver em Lisboa, vou à Rua dos Fanqueiros. Pensando bem, contudo, talvez isto não me deixe completamente feliz. É que agora, na Rua Nova do Almada, há imensas galerias de arte, onde antigamente havia lojas de ferragens e, na Rua dos Fanqueiros, parece que há muitas lojas de roupa, que teria alguma dificuldade em ter no meu guarda-roupa.

IV. A minha posição acerca de arte & efeitos

Já toda a gente percebeu que a minha tese acerca da arte é de que não só ela não tem efeitos, num sentido forte e importante de ter efeitos, por exemplo efeitos éticos ou ideológicos, como seria, a meu ver, muito mau que os tivesse. Se mesmo assim parecer tê-los e for uma coisa de gosto (penso, por exemplo, no desconforto que me causam os filmes da Leni Riefensthal (1902-2003) de que muito gosto), não julgo que esses efeitos sejam aquilo que, em definitivo, me vai modificar relativamente à formação do meu carácter, no que àquele aspecto diz respeito. Talvez esteja enganado, mas duvido que a população neo-nazi portuguesa surja em massa cada vez que a Cinemateca decidir dedicar um ciclo de cinema à Leni Riefensthal. Infelizmente, parece haver outros lugares, outros meios e outras acções bem mais eficazes e perigosas. De um outro ponto de vista, parece que já ninguém lê romances neo-realistas e que Brecht, pelo contrário, continua a ser representado na Broadway.

Como me relaciono então com os objectos de arte e como os justifico para mim?

Sem querer parecer ingénuo, nem complicado, diria que me relaciono com eles porque sempre me pareceu que me ensinavam coisas, sem parecer que me estavam a ensinar fosse o que fosse que não pudesse aprender noutra lugar, com a diferença de este último não ser tão agradável. Em segundo lugar, diria que sempre me intrigou a razão de ser de uma coisa inanimada ou ficcional ser capaz de despertar em mim as emoções mais fortes e que isso delimitava os contornos da minha própria racionalidade, porque, de um ponto de vista filosófico, isso é profundamente irracional. E por último, diria que, cada

vez mais, me parece que a relação com os objectos de arte é muito parecida à relação que temos com as pessoas e, por isso, não tenho problemas em admitir que, sendo a relação com a arte muitas vezes descrita como uma relação pessoal, então isso supõe que esses objectos são, de algum modo, pessoas ou partilham alguns dos seus predicados, ainda que seja por analogia. Ora, à partida, eu não espero nada de muito especial de uma determinada pessoa, nem desconfio dela, em geral sou aquilo que se designa por cortês e deferente, querendo isto dizer, em primeiro lugar, que falo com ela e parto do princípio que ela também está falar comigo e a ser sincera. O resto logo se vê e resulta de uma empatia com o outro e de uma aprendizagem do outro. Há contudo algumas pessoas de que gosto, outras de que não gosto, outras de que aprendi a gostar, algumas que amo, outras de que ainda gosto mas já morreram, outras das quais já me esqueci, outras que esqueci, outras acerca das quais falo muito, outras com as quais falo muito. Julgo que com as outras pessoas, e em relação a mim, deve acontecer mais ou menos o mesmo. Acho que se puder fazer algumas destas coisas com os objectos de arte isso para mim já basta.

David Antunes

Escola Superior de Teatro e Cinema, 26. 04. 2007