

Algumas questões sobre a arte

Maria Elizabeth Chaves de Mello

Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole.

Charles Baudelaire

Partimos da constatação de que as questões da criatividade, da natureza e do subjetivismo estão implícitas em todas as discussões sobre a estética, a literatura e a arte, que permeiam a cultura ocidental. Aprofundando esses temas, poderíamos ler o Livro X, de *A República*, onde percebemos o lugar significativo ocupado pela questão da *mimesis*. Ao conceber a idéia de mundo inteligível e/ou sensível, Platão atribui à poesia o papel de menor relevância possível: tentando reproduzir a natureza, o poeta e o artista em geral imitam a imitação, pois o mundo que por eles é representado é, pura e simplesmente, uma cópia do real. Para Platão, a poesia seria, portanto, apenas imitação de um mundo imitado. A arte poética resumir-se-ia, assim, à imitação.

Além disso, observamos, nos Livros III e X, que a arte poética representava, na verdade, *perigo* para os jovens, pois, para serem corajosos, eles não poderiam ser influenciados por leituras de textos como os de Homero. Entretanto, a experiência estética adquire o seu caráter ambivalente desde então, já que, no *Phedro*, o desejo do belo é dignificado e justificado enquanto mediação entre o humano e o divino. Na verdade, Platão considera essa ambigüidade

como a gradação existente no caminho da evolução dos dois aspectos do belo – a experiência sensível e o conhecimento supra-sensível.

Reinterpretando a teoria platônica, o humanismo renascentista desvinculou a atividade artística do defeito de ser apenas uma *mimesis* ruim, reconhecendo nela a função de uma mediação entre a realidade da experiência sensível e a visão teórica. Ao mesmo tempo, essa autonomia da arte provocava a contradição das instâncias representativas da moral cristã, do Estado e, por que não dizer, da filosofia, durante o Iluminismo. Essa contradição podia extrair seus argumentos tanto da crítica platônica da arte quanto da condenação feita pelos padres da Igreja ao teatro.

No século XVIII, Rousseau retoma, em nome da razão iluminista, os argumentos que Platão havia dirigido contra os efeitos negativos da *mimesis*. O ponto de partida de Rousseau é o voltar-se sobre si mesmo, ou seja, uma atitude subjetiva. Distinguindo-se de Descartes, cuja interioridade está relacionada a uma dimensão racionalista, para Rousseau a interioridade é sinônimo de sentimento, considerado superior à razão: “(...) consulte a natureza, isto é, o sentimento interior, que dirige a minha crença, independentemente da razão” (apud Borheim 1978: 80).

Assim, o sentimento passa a ser considerado o elemento essencial na vida individual do sujeito, pois só ele representa a autenticidade, portanto, a natureza. Em outros termos, só através dele é que as idéias e a razão adquirem sentido. Segundo Rousseau, natureza e cultura são mundos que se opõem, que se excluem reciprocamente. A infelicidade humana provém da inserção do sujeito em uma sociedade pervertida pelo luxo e pela civilização. Em seu *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, ele afirma:

Percebo que existe uma idade na qual o homem individual gostaria de parar: você procurará a idade na qual gostaria que a sua espécie houvesse parado. Insatisfeito com seu estado presente, por razões que anunciam à sua posteridade infeliz cada vez maiores descontentamentos ainda, talvez você quisesse poder andar para trás; e esse sentimento deve conduzi-lo ao elogio dos seus antepassados, à crítica de seus contemporâneos e ao pavor dos que terão a infelicidade de viverem após você (Rousseau, 1983: 89).

Assim fazendo, Rousseau opor-se-á a todos os que afirmam sua fé no *progresso*. Embora formado pela escola dos filósofos, ele se apresenta como o campeão possível de uma luta contra todas essas doutrinas. Poder-se-ia dizer que, mais do que um reformador, ele é um lógico. Preocupado em censurar a

sociedade do seu tempo, dedicou-se, nas suas obras mais célebres, menos a traçar um programa concreto de melhorias para a sociedade, do que em fixar as características de uma sociedade ideal.

Em sua *Lettre à d'Alembert*, ele afirma que o teatro reflete apenas os costumes estabelecidos, conduzindo o público a aprovar a situação atual da sociedade. Assim, ele substitui as alegrias causadas pela satisfação das verdadeiras necessidades do homem por um prazer sem utilidade. Induzindo o sujeito a se identificar com os personagens, com suas paixões, o teatro encena forças subconscientes que minam a nossa sensibilidade moral. O horror natural do mal, que se verifica no início da tragédia, é pouco a pouco reduzido e vai se transformando em simpatia. Do mesmo modo, o espectador da comédia é levado a rir do que há de ridículo na virtude de um misantropo respeitável, por exemplo. Por isso, o teatro deve ser condenado pela razão prática.

Assim, todas as teses defendidas por Rousseau se articulam, com efeito, a alguns princípios constantes. O primeiro seria a constatação da superioridade do estado de natureza sobre o estado social. Segundo ele, todo o bem, no homem, provém da natureza, todo o mal da sociedade. A segunda tese seria a impossibilidade de voltar ao estado de natureza. Uma vez afastado do estado de inocência e igualdade, não se volta jamais a ele. Mas - e aí já estamos na sua terceira tese, é preciso instituir um estado próximo do estado de natureza. Pelo menos, poderíamos melhorar o estado social, aproximando da natureza a condição dos homens civilizados.

Para melhor entendermos isso, seria interessante analisarmos os dois prefácios de *La Nouvelle Héloïse*, onde Rousseau se declara apenas editor do romance, afirmando: “São precisos espetáculos nas grandes cidades e romances para os povos corrompidos” (Rousseau, s/d, p. v).

Mas, se o público a que se destinava o romance era formado por pessoas corrompidas, por que Rousseau teria decidido se dedicar a esse gênero? E, ainda, por que apresentava-se como editor? Continuando a leitura, encontramos a seguinte afirmação:

Embora eu só use aqui o nome de Editor, eu mesmo elaborei este livro e não o escondo. Tê-lo-ia feito todo e toda a correspondência seria uma ficção? Aristocratas, que lhes importa? Para vocês, certamente é uma ficção (idem, *ibidem*).

Ora, não faz nenhum sentido para a aristocracia a afirmação “eu mesmo elaborei este livro”, pois, para ela (aristocracia), o livro não passa de uma

ficção. Na verdade, não foi para esse público que o livro foi feito. Ao escrevê-lo, Rousseau teria implícito um outro tipo de público, formado "(...) por provincianos, estrangeiros, solitários, jovens, quase crianças, que, em suas imaginações romanescas, consideram filosofia os honestos delírios de seus cérebros" (ibidem, p. VI).

Ou seja, só os que se assemelham a Rousseau, amantes da natureza e desdenhosos das instituições viciosas, que buscam a paz, a solidão, a vida simples, só esses é que encontram algum sentido nas obras de imaginação. Assim, os dois possíveis leitores, o desprezado e o amado, relacionam-se com as funções negativa e positiva da imaginação: "É preciso que os escritos dos solitários falem a língua dos solitários(...) Quando se aspira à glória, é preciso ser lido em Paris, quando se quer ser útil, é preciso ser lido na Província" (ibidem, XXII) .

Segundo Luiz Costa Lima, a melhor interpretação desses prefácios seria a seguinte: "a ficção é leitura para corrompidos. Mas há uma maneira de torná-la útil: ter por leitor alguém que possua o mesmo coração aberto com que escrevi o que apresento" (Costa Lima, 1986: 194).

Assim, o louvor do sentimento, do *coeur mis à nu*, vai aos poucos transformando-se em culto da sinceridade, pois só esta seria capaz de aproximar o sujeito do estado de natureza. E este culto prepara a chegada do Romantismo, não só enquanto corrente artística, mas principalmente em termos de reflexão teórica. Isso já é bem evidente nos textos de Diderot sobre a arte, principalmente o salão de 1767:

Sendo una a natureza, como meu amigo concebe que haja tantas maneiras diversas de imitá-la, e que todas sejam aprovadas? Não decorreria isso do fato de que, na impossibilidade reconhecida e talvez feliz de apresentá-la com uma precisão absoluta, haja uma margem de convenção na qual se permita que a arte circule? De que em toda a produção poética há sempre um pouco de mentira, cujo limite não é e nunca será determinado? Deixem à arte a liberdade de um desvio aprovado por uns e proscrito por outros. A partir do momento em que se confessa que o sol do pintor não é o do universo, nem poderia sê-lo, engajamo-nos em um compromisso, do qual derivam uma infinidade de conseqüências. A primeira delas seria a de não se pedir à arte o que esteja acima dos seus recursos; a segunda, a de nos pronunciarmos com extrema circunspeção sobre toda cena em que tudo está de acordo (Diderot, 1963: 195).

Assim, as inúmeras possibilidades de se imitar a natureza redundariam, na verdade, na impossibilidade de apresentá-la com absoluta fidelidade. “Em toda a produção poética há sempre um pouco de mentira”, cujo limite nunca poderá ser determinado. Entre a pura verdade e a sua representação artística há um hiato, preenchido pela beleza. A tarefa do filósofo da arte seria a de indagar a brecha que separa a arte da verdade, consciente de que deve ser pensada a sua articulação.

Chegando a esse ponto, seria interessante verificar como essas temáticas são tratadas por Charles Baudelaire, o poeta que, segundo Paul Valéry, é leitura obrigatória na literatura francesa, já que é com ele que “a poesia francesa sai, enfim, das fronteiras da nação. Ela passa a ser lida no mundo; impõe-se como a própria poesia da modernidade; suscita imitação, fecunda numerosos espíritos (Valéry, 1978: 231).

Na verdade, Baudelaire inverterá o sinal em relação à questão da natureza e à arte: o que era verde em Rousseau, ficará vermelho nele e vice-versa. Considerado um anti-Rousseau e um continuador de Diderot, na verdade, muitas vezes o poeta francês toca em pontos que já haviam sido abordados pelos dois filósofos do século XVIII. Percebe-se que, nas suas reflexões, no seu desprezo pela natureza, na sua exaltação da arte, há uma preocupação em responder a Rousseau, em completar as reflexões de Diderot, indo além.

Em 1863, Baudelaire escreve, no jornal *Le Figaro*, um dos seus mais importantes ensaios, em que ele vai tentar estabelecer relações entre a estética e a moda, elaborando e desenvolvendo criticamente o conceito de modernidade. *Le peintre de la vie moderne* apresenta, como primeiro item abordado, com o sub-título *Le beau, la mode et le bonheur*, um estudo crítico dessas relações, e do questionamento de sua contribuição para a felicidade humana. Segundo Baudelaire, o belo tem sempre uma composição dupla, embora produza uma só impressão. Leiamos suas palavras:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, como queiram, uma após a outra ou todas em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão (Baudelaire, 1968: 47).

Ou seja, em outros termos, o belo se compõe de um aspecto eterno e de outro transitório. O primeiro é indeterminado, estaria inserido na questão do inexplicável, daquilo que faz com que o objeto artístico tanto atraia as especulações teóricas: O que é a arte? O que é a beleza? Por que o homem precisa de

ficção para a sua felicidade? Essas questões, bastante instigantes e sedutoras, não encontrando respostas no sentido positivista do termo, constituem o objeto das reflexões sobre a estética. Consciente de que o seu leitor não está interessado em discussões teóricas, o nosso autor passa a questionar o outro elemento, aquele que é fugidio, contingente, e que compõe a outra metade da arte: a questão da moda e, por conseguinte, da modernidade e da História. Fazendo analogia entre a arte e o ser humano, ele afirma que o elemento eterno, responsável pela duração da obra, seria comparável à alma humana, enquanto que o segundo elemento, histórico e contingente, seria o seu corpo. Baudelaire considera esses dois termos inseparáveis e desafia o seu leitor a que aponte um objeto artístico que não contenha os dois. Na sua concepção, a duração da obra de arte, ou seja, o fato de que até hoje possamos apreciar uma peça de Molière, ou uma tragédia de Sófocles, ou a catedral de Chartres, entre outros inúmeros exemplos, é porque ela contém aquela parte de eternidade inexplicável, mas que também deve ser inserida no seu contexto histórico, no seu momento, para dialogar com o público contemporâneo. Este seria o papel da moda, considerada por ele como

(...) um sintoma do gosto do ideal inscrito no cérebro humano, acima de tudo o que a vida natural acumula de grosseiro, de terrestre e de imundo, como uma deformação sublime da natureza... cada uma (cada nova moda) sendo um esforço novo em direção ao belo, uma aproximação qualquer de um ideal cujo desejo palpita incessantemente no espírito humano não satisfeito (idem, ibidem).

Essencialmente contra a natureza (anti-Rousseau por excelência) a teoria baudelaireana vai colocar a arte no papel de transformadora da natureza, em sua busca do ideal do belo. Nessa corrida pelo ideal, a arte estaria sempre caminhando em ambigüidade, de um lado, eterna, do outro, seguindo a moda, histórica. Sua função jamais seria simplesmente a de imitar a natureza, como nas clássicas concepções de *mimesis*, mas sim uma função transformadora e criativa. E é essa função que ele considera como a parte do artifício, do anti-natural, do sobre-natural (*surnaturel*), da criação...

À diferença dos poetas românticos do seu tempo, que se consideravam exilados do mundo, marginalizados, gênios incompreendidos, a partir de Baudelaire, o exílio do poeta se fará sob a forma de solidão na sua cidade, entre seus pares, na sociedade. Ele será um solitário na multidão que passa.

Isso pode ser visto no poema “Les Foules”, em que os termos *multidão*, *solidão* (multitude, solitude) rimam (tanto em português quanto em francês),

exigindo um poeta ativo e fecundo. Referindo-se à dificuldade de Rousseau em relação à sociedade, o poeta afirma: “Jean-Jacques dizia que não entrava em um café sem uma certa emoção. Para uma natureza tímida, o ato de apresentar um bilhete de teatro ao porteiro lembra um pouco um tribunal dos Infernos” (1968: 625).

Criticando o filósofo das luzes no seu horror da sociedade, Baudelaire apresenta a multidão que se converte em solidão aos olhos do artista e crítico que, por um lado, observa que algo está acontecendo com a estética e, por outro lado, percebe que, diante disso, a literatura oficial converte esse fenômeno em demonstração de honestidade, transformando-o em reforço dos valores dominantes. “Só aos olhos de um desgarrado, a multidão é entendida como solidão. Só aos olhos da modernidade a multidão é sentida como solidão” (Costa Lima, 1980: 112).

Assim, a sensação de estar banido, uma nova reformulação e releitura do exílio romântico, distancia, por um lado, o poeta dos seus antepassados românticos e, ao mesmo tempo, torna-o homem do seu tempo, transformando o caráter estabelecido na linguagem poética. Poderíamos dizer, portanto, que a modernidade pode ter o seu marco estabelecido em Baudelaire, pelo fato de ele viver o grande conflito ideológico do seu século: sob um aspecto, a orientação de fundo cristão, que pode ser percebida pela sua dualidade permanente, que ele tenta em vão resolver. Dilacerado entre o *Spleen* e o Ideal, o poeta vai buscar, nos seus poemas, extrair as *flores* do *mal*, ou seja, a beleza que se pode captar no mal, na desgraça. Assim, a palavra *flor* não mais indica a beleza da natureza, mas a arte, a transformação do horrível em belo, do feio em objeto estético. A partir daí, na modernidade, não mais se separará o bem (belo) do mal (feio), como até então. O homem moderno conterà os dois elementos na sua interioridade, ou seja, na sua natureza. Na verdade, a grande questão de Baudelaire é de saber onde se encontra a Beleza: no Céu ou no Inferno? No *Spleen* ou no Ideal? E ele acaba concluindo que

Céu ou Inferno, que importa?
No fundo do desconhecido
para encontrar o novo
(Baudelaire, 1968: 122)

Com isto, lança as bases de um novo lirismo, transgressor dos valores vigentes na literatura, afirmando uma concepção moderna de poesia, fundadora das rupturas que se lhe seguem. Mas o novo, segundo Baudelaire, é de-

esperado, é o *spleen*, relacionado à catástrofe, ao desastre do futuro. É com a frase “Le monde va finir” que ele inicia um dos seus fragmentos em *mon coeur mis à nu*, no qual Benjamin reconhece uma profecia da primeira grande guerra (Benjamin, 1974: 639).

Nesse sentido, dando seguimento à idéia do conflito ideológico do seu tempo, apresenta-se a questão da estrutura do sistema social contemporâneo ao poeta. Com fundo cristão e estrutura social capitalista, resta ao homem burguês a farsa da hipocrisia. Como farsante, ele dissocia a sua conduta externa da sua formação interna. Ao mesmo tempo sujeito e objeto dessa situação, o poeta vai denunciá-la repetidas vezes na sua obra:

Todos os imbecis da Burguesia, que pronunciam sem cessar as palavras “imoral, imoralidade, moralidade na arte” e outras bobagens, fazem-me pensar em Louise Villedieu, puta de cinco francos, que, indo uma vez comigo ao Louvre, cobria o rosto e, puxando-me pela manga, me perguntava, diante das estátuas e dos quadros imortais, como se podia exibir publicamente tais indecências (Baudelaire, 1968: 640).

Ou, dirigindo-se ao leitor, no famoso poema introdutório da sua antologia: “Hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão”.

Essa denúncia da hipocrisia ora aproxima-se, ora afasta-se da visão que Rousseau sustentava da natureza e da sociedade, que, a partir do poeta fundador da modernidade, apresentam-se ao mesmo tempo boas e más, numa tentativa de recusa do maniqueísmo cristão. Com isso, Baudelaire afasta-se dos românticos e da tradição clássica. Retomando as idéias de Walter Benjamin, diríamos que a linguagem sublimadora é substituída pela “vivência de choque” (1974:70). Choque do leitor, que reflete a maneira de o poeta observar e sentir o mundo e o sujeito:

Há em todo homem, a qualquer hora, duas postulações simultâneas, uma para Deus, outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir; a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer (1968: 632).

Se voltarmos agora a Rousseau, veremos que a questão da bondade intrínseca da natureza e da interioridade, relida por Baudelaire, transforma-se em uma condenação alegórico/barroca do sujeito, tanto na natureza quanto na cultura:

O que há de mais absurdo que o Progresso, já que o homem, como está provado todos os dias, é sempre igual ao homem, ou seja, está sempre no estado selvagem? O que são os perigos da floresta e dos prados se comparados aos choques dos conflitos cotidianos da civilização? Que o homem agarre a sua vítima na rua, ou ataque a sua presa nas florestas desconhecidas, não é ele o homem eterno, ou seja, o animal de caça mais perfeito?(1968: 628).

Observa-se, também aí, uma crítica e condenação do Progresso, mas de uma maneira bem diferente de Rousseau. Estamos agora diante da palavra de ordem da modernidade, essa opção pela crítica, pela ambigüidade, pela amargura, em um conceito diferente de Beleza. Ao mesmo tempo boa e má, entre o *Spleen* e o Ideal, a arte será concebida por Baudelaire em um novo estilo poético, que consiste em uma mistura do baixo e desprezível com o sublime, uma exploração do horror realista em favor do simbólico, em uma medida ainda inexistente na poesia lírica, ou que seria apenas imaginável...

*Maria Elizabeth Chaves de Mello é Professora da
Universidade Federal Fluminense
beth.mello@uol.com.br*

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Paris: Payot, 1974.
- BORHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: Guinsburg (org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- DIDEROT, Denis. *Salons*, III. J. Seznec e J. Adhémar (eds.), Clarendon Press, Oxford, 1963
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Messidor/Editions Sociales, 1983
- _____. *La nouvelle Héloïse* Paris: Garnier, s/d.
- _____. *Oeuvres Complètes*, I. B. Gagnebin e M. Raymond (eds.), Pléiade: Paris, 1969.
- VALÉRY, Paul. Situation de Baudelaire. In: *Variétés 1 et 2*, Paris: Gallimard, p. 231.

Resumo

A experiência estética adquire o seu caráter ambivalente desde Platão, já que, embora na *República* ela seja menosprezada, no *Phedro*, o desejo do belo é dignificado e justificado enquanto mediação entre o humano e o divino. Na verdade, Platão considera essa ambigüidade como a gradação existente no caminho da evolução dos dois aspectos do belo – a experiência sensível e o conhecimento supra-sensível. Esse caráter dual e ambivalente da arte será retomado por Rousseau e Diderot, no século XVIII, e Baudelaire, no XIX, com questionamentos bastante instigantes, embora aparentemente contraditórios, sobre a questão estética, tanto no pólo do fazer artístico, quanto no do receptor.

Palavras-chave

Estética, ambigüidade, arte, natureza

Résumé

L'expérience esthétique acquiert son caractère ambivalent déjà chez Platon, car, bien qu'elle soit méprisée dans *La République*, le désir du Beau est dignifié et justifié en tant que médiation entre l'humain et le divin, dans le *Phèdre*. En effet, Platon considère cette ambigüité comme le degré existant dans le parcours de l'évolution des deux aspects du Beau – l'expérience sensible et la connaissance suprasensible. Ce caractère double et ambivalent de l'art sera repris par Rousseau et Diderot, au XVIIIème siècle, et par Baudelaire, au XIXème, avec des questionnements assez intéressants, bien qu'apparemment contradictoires, sur la question esthétique, aussi bien du côté du pôle artistique, que de celui du récepteur.

Mots-clés

Esthétique, ambigüité, art, nature