

Acerca da Obra-de-Arte

Severino António Ribeiro Pereira

**Dissertação de Mestrado em Filosofia
Especialização em Estética**

Janeiro de 2015

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Filosofia especialidade de estética, realizada
sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Carlos da Silva
Carvalho Costa Venturinha

AGRADECIMENTOS

O valor do que se diz afere-se na coincidência com o acto; não faço listagem de nomes, que sempre seria injusta por excesso ou por carência, mas agradeço genuinamente a todos os que, genuinamente, possibilitaram a existência deste trabalho.

ACERCA DA OBRA-DE-ARTE

SEVERINO ANTÓNIO RIBEIRO PEREIRA

RESUMO

A dissertação é sobre a obra-de-arte. Com vista ao bom esclarecimento do que está aí em causa, o termo é tomado em exclusividade. A indagação constitui-se em três capítulos mais introdução e conclusão. Na introdução consideram-se algumas questões de terminologia e linguagem. No primeiro capítulo faz-se o enquadramento do que se consideram os pontos decisivos na transformação do pensamento sobre a obra-de-arte ao longo das várias épocas. No segundo capítulo trata-se da ontologia, dos modos da definição de obra-de-arte. No último capítulo são as questões da relação com a obra-de-arte que constituem o assunto. A conclusão sintetiza a posição teórica que resulta da indagação realizada e aponta a necessidade de um aprofundamento, à luz da antropologia filosófica, da relação entre a poética e a auto-formação do homem.

ABSTRACT

This dissertation is about the artwork, which is taken exclusively. The investigation is composed of three chapters followed by an introduction and conclusion. I start with some remarks about terminology and language. In the first chapter I make a comprehensive historical framing of the thinking and the ways of definition of artwork. Then, in the next chapter, it is the question of ontology which constitute the subject. In the third and last chapter, I deal with the ways in which we relate to artworks. I conclude pointing to the need of a deep inquiry, in the light of philosophical anthropology, into the relation between poetics and the self-formation of man.

PALAVRAS-CHAVE: artificação, estética, mimese, obra de arte, ontologia, ready-made.

KEYWORDS: aesthetics, artification, artwork, mimesis, ontology, ready-made, work of art.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Do estado da questão	11
I. 1. Platão e Aristóteles	13
I. 2. Da ποιήσις à <i>ars</i>	16
I. 3. Iluminismo	18
I. 4. Do juízo de gosto ao julgamento estético	24
I. 5. Século XX e XXI; procedimento e artificação.	25
Capítulo II: Da ontologia.....	32
II. 1. A obra-de-arte como <i>coisa</i> no mundo	32
II. 2. Modos da definição.	35
II. 3. Da mimese	42
Capítulo III: Da relação	44
III. 1. Da relação do singular	45
III. 2. Da relação do colectivo.....	49
Conclusão	63
Bibliografia	65

ACERCA DA OBRA-DE-ARTE¹

Introdução

Pretende-se, aqui, pensar a obra-de-arte. Na expressão de Heidegger, “trata-se [...] de fazer esforço afim que, graças a tentativas incessantes, um domínio seja preparado para o que, desde sempre, deve ser pensado, mas que é ainda impensado”.² Tome-se então como exemplo e ensinamento o que diz Aristóteles na *Poética* e “segundo a ordem da natureza começemos com os princípios que vêm primeiro”.³ O homem dá por si no mundo, olha à volta e vê o que o rodeia: coisas que são geradas pela natureza e coisas que os homens trazem ao ser por técnica. A obra-de-arte é uma entidade do segundo tipo, porém, distinta das outras congéneres. O que a faz diferente como *espécie* no *género* das produções de técnica? A resposta é o assunto desta indagação que, mais do que pretender alcançar conclusões, se propõe trazer à vista o que se oculta no que aí temos por certo. Procurar-se-á, portanto, a verdade enquanto desvelamento de ser e não como demonstração lógica; o que quer dizer que a análise se faz no âmbito da antropologia filosófica. Sendo o objecto de estudo a obra-de-arte, ela não o será nesta ou naquela modalidade particular de meio, nesta ou naquela instanciação concreta do universal obra-de-arte (nem a *Nona* de Beethoven, *Persona* de Bergman ou *Guernica* de Picasso), mas, justamente, no que a todas une sob o mesmo nome: a sua essência.⁴ Procurar-se-á, então, apurar o que inevitavelmente se encontrará em toda e qualquer obra-de-arte (e nelas somente), o que a define como membro da espécie e dá o sentido ao nome. É pois a definição de obra-de-arte,⁵ sem tergiversações de periferia que sob a aparência de elucidar só turvam a análise e obscurecem a compreensão, o que aqui se toma como objecto de atenção e se procura elucidar. O risco suposto de uma tal restrição de objecto é a aridez... míngua de assunto por restrição do campo. Numa indagação temática são

¹ A justificação da grafia da expressão, unida por hífen, será dada mais adiante na Introdução.

² Heidegger, M., *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1978, p. 5.

³ Aristóteles, *Poética*, Harvard University Press, Cambridge, 1991, 1447 a.

⁴ Não se elegendo uma obra particular para a condução da investigação, será, ainda assim, inevitável (mas também desejável como recurso ilustrativo do que se diz) fazer-se aqui e ali referência a obras concretas.

⁵ O universal da espécie e não de qualquer instanciação particular deste.

duas as possibilidades disponíveis: ou em extensão – alargamento do campo e da abrangência por laços de contiguidade; ou em profundidade – encurtamento do âmbito e exploração compreensiva das camadas sub-postas. É a segunda opção que aqui se toma; a indagação será então incisivamente localizada e abstraída, tanto quanto possível, da interacção com domínios contíguos.

Justificada a aparente estreiteza do assunto, pode, ainda, questionar-se a escolha: porquê obra-de-arte como tema? Ela que é já resultado. Porque não artista? Ou arte? Agente causador o primeiro, predicação de espécie a segunda. A resposta extensa constitui a própria matéria do ensaio e irá sendo dada; como resposta breve pode dizer-se: por ser da obra que se afirmam artista e arte... e não o inverso.⁶ É de resto com esse tipo de confusão que se edificam os labirintos; e é justamente assim que Heidegger, deslocando sistematicamente o ponto do questionamento, se enreda na circularidade dedutiva que domina “A origem da Obra de Arte” e conclui:

Onde e como existe a arte? Arte – isto é só uma palavra à qual já não corresponde nada real. Pode servir como uma noção colectiva sob a qual trazemos o que só da arte é real: obras e artistas.⁷

Contrariamente à suposição heideggeriana, à palavra arte corresponde de facto algo real; porque se à palavra arte não correspondesse algo real, então não haveria obras-de-arte (porque é só delas que se *tira* o universal). Por outro lado, artista é somente a determinação accidental de uma potência e, de facto, o homem é artista meramente durante a actualização dessa potência. O imbróglio radica em imprecisões de terminologia. Pode dizer-se, no que concerne ao fenómeno da obra-de-arte, que a relação entre o sentido da expressão e o seu significado no uso contemporâneo parece mais fraca do que antes; e talvez esse enfraquecimento seja de tal maneira extremo que as significações sejam multidão e o sentido diáfano como um vapor. Porém, o fenómeno original, *isso* cuja definição funda o sentido da palavra, não é susceptível de

⁶ E talvez tenha sido exactamente aí que Heidegger se desviou da questão inicial, se é que era de facto a obra-de-arte o que ele queria pensar. Cf. Heidegger, M., “The Origin of the Work of Art”, in *Off the Beaten Track*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

⁷ Heidegger, M., “A Origem da Obra de Arte”, pp. 1-2.

afecções por uso corrompido da linguagem – existe ou não existe.⁸ “Se nos perguntam qual é a significação de um acto, reenviamos para o sentido”,⁹ é este o princípio operativo da linguagem. A palavra põe-se por conta, como significado num discurso contextualizado, do que essencialmente lhe confere o sentido e que ela discrimina (aqui obra-de-arte, em rigor deveria ler-se produção poética). Como observação geral pode dizer-se que, se não traír o sentido, a variabilidade do significado é o que lhe dá a riqueza de uso e mostra a flexibilidade da linguagem na adequação à mutabilidade das sociedades. Da nitidez ou do desvanecimento do sentido decorrerá a facilidade ou impossibilidade de acesso compreensivo das proposições constituídas, cuja formulação deverá ser credível para o sentimento e intelectivamente convincente; Jünger estabelece uma curiosa associação metafórica entre a aferição da robustez do sentido e o acto de pesagem:¹⁰

Comparamos sentido e significação como o peso e o contrapeso sobre os dois pratos de uma balança em movimento.¹¹

O equilíbrio define-se pelo grau de coincidência de ambos, o sentido da palavra e o seu uso (significado em cada proposição concreta), com a unidade de referência que dá o valor do que se pesa (o preço no comércio, a definição na linguagem); o resultado da pesagem, como aferição da força de presença de sentido no que se pesa (pertinência discursiva e eficácia comunicativa), estabelecerá o seu *preço*. A unidade de referência que medeia e arbitra a relação em cada pesagem é, portanto, a definição – enquanto acesso intelectual à coisa em causa, ou seja, como mediação entre a palavra e a coisa que ela traz conjuntamente, ou de que é σύμβολον. A palavra (som e grafia) estabelece-se sempre por convenção,¹² mas, a definição que lhe confere o

⁸ Se a *coisa* deixa de existir a palavra fica disponível como mera forma (como um vaso vazio) para o que dela se quiser fazer; mas pode acontecer também, por força de uso, que uma palavra seja roubada ao seu sentido (que vaguará despojado como uma alma sem corpo).

⁹ Jünger, E., *Sens et Signification*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1995.

¹⁰ A metáfora é assaz conseguida, pois a própria transformação técnica (electro-mecanização) da pesagem reflecte um recuo da compreensão humana por abstracção do que está aí em causa, ou seja, por enfraquecimento do sentido no acto. Cf. *Sens et Signification*, §§5-7, pp. 7-11.

¹¹ Jünger, E., *Sens et Signification*, §5, p. 7.

¹² Cf. Aristóteles, *On Interpretation*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1983.

sentido, decorre da descrição do fenómeno (físico ou metafísico) de que a palavra é símbolo. A definição será, por consequência, da maior autonomia possível face à inevitável subjectividade de uso da palavra (intenção na emissão, interpretação na recepção); subjectividade que se faz presente logo no aprender da língua materna, seja na interpretação significacional da palavra ouvida, seja na interiorização do seu valor.¹³ O próprio acto de pesagem tem a sua significação no preço obtido, mas é no artigo ou produto avaliado que está o seu sentido; porque além de peso a coisa traz em si a sua própria essência (ou natureza), dada na definição, e por isso, “[n]um mundo com sentido, o valor é função da natureza, não da medida”.¹⁴

Acontece ser fácil falar; e essa facilidade com que nos encontramos habitados na linguagem (o homem vê-se no mundo já com uma linguagem, com um sistema de símbolos e de sentidos) propicia o equívoco de um qualquer modo de inatismo supra-subjectivo das *Ideias*, ainda que, de facto, “os limites da minha linguagem [sejam] os limites do meu mundo”.¹⁵ Recebe-se uma linguagem estabelecida como objecto partilhado e de partilha. Uma linguagem que, como herdeiros, se toma como própria na crença do seu valor; mas acontece que “[o]s valores podem ser falseados na base”¹⁶ e, então, mais do que a certeza “é a suspeita que se transmite [...] de uma geração a outra”.¹⁷ E chega-se assim, ou poderá chegar-se, a uma situação em que as coisas têm significação mas já não no sentido original; antes em contrafacção socialmente legitimada por uso. É então que, sobretudo no domínio da obra-de-arte, a dificuldade de ajuizar se superlativiza:

O pára-choques de um automóvel acidentado numa galeria de arte é uma obra de arte? Que dizer de qualquer coisa que nem será mesmo um objecto, e não será mostrado numa galeria ou num museu – por exemplo a escavação e reenchimento de um buraco em Central

¹³ Onde a complexidade do contexto expressivo e, sobretudo, o estado de qualidade vivencial, pelo indivíduo, do universal a que respeita o sentido, jogam papel primordial.

¹⁴ Jünger, E., *Sens et Signification*, §7 p. 9.

¹⁵ Mundo de fronteiras fluidas que tanto pode expandir-se como contrair-se. Cf. Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge, London, 1992, 5.6 ss.

¹⁶ Jünger, E., *Sens et Signification*, §7, pp. 9-10.

¹⁷ *Ibidem*.

Park, como o prescreve Oldenburg? Se isso são obras de arte, então todas as pedras das estradas, todos os objectos e acontecimentos são obras de arte? Se não o que é que distingue o que é uma obra de arte do que não é uma? Que um artista a chame obra de arte? Que seja exposta num museu ou numa galeria?¹⁸

Se na indagação do fenómeno a que vulgarmente se chama criação artística, sobretudo até ao início do século XIX, pode dizer-se que o problema da identificação não se colocava (ela resolvia-se numa inultrapassável evidência da própria coisa – pintura, escultura, literatura, música – enquanto obra-de-arte), isso não se verifica hoje. Então o questionamento incidia sobre o valor *inter specimen* e o que procurava compreender-se eram as noções de belo, de génio, de sublime, como atributo essencial da obra e conceito regulador da apreciação; da sua presença na obra-de-arte concreta resultava a atribuição do estatuto de obra-prima. A partir do século XX é negada qualquer validade a essa maneira intuitiva de reconhecimento. Já não é pela qualidade da obra que se pergunta, mas antes pela identidade; e assim se chega ao ponto em que, hoje, “o princípio das nossas sociedades é que todo o mundo é artista e que tudo é arte”.¹⁹ À questão da aferição da qualidade sobrepõe-se agora à da identidade (ser ou não ser obra-de-arte). É o reconhecimento da própria *natureza* do que temos perante que se nos apresenta como problemático.

Fazer um julgamento sobre o valor das obras de arte é mais desconfortável. É preciso frequentemente muito tempo para que ela seja reconhecida, em compensação (como vingança) ela é mais durável. Um génio pode morrer de fome no meio das suas obras, que declaramos inestimáveis uns decénios depois da sua morte. Paralelamente algumas inépcias são levadas às nuvens.²⁰

¹⁸ Goodman, *Manières de Faire des Mondes*, Gallimard, Paris, 2010, p. 100.

¹⁹ Michaud, *La Crise de l'Art Contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011, p 115.

²⁰ Jünger, *Sens et Signification*, §13, pp. 14-15.

Essa dificuldade é já um sinal claro da diluição do sentido. A expressão *obra-de-arte* é o símbolo que se põe por conta de uma coisa concreta; coisa que é a própria presença; enigma que é mundo. Como lugar de abertura e expressão de *ser* a obra poética é comunicante; e toda a comunicação é sempre (na origem e no destino) mediada pelo símbolo que faz a coisa compreensível e compreendida na linguagem. Elaborar um discurso inteligível e partilhável, por exemplo acerca de uma pintura, requer desde logo o uso da palavra. A obra-de-arte, podendo dizer-se ela própria símbolo, é um organismo constituído por partes que são símbolos (daí a *composição*).²¹ Pense-se na *Crucificação* pintada por Mathis Grünewald²² no Retábulo de Isenheim; a pintura, na sua totalidade enquanto coisa, é uma apresentação *de* mundo; a imagem do homem pregado a uma cruz é um símbolo (e são-no também individualmente a cruz e o homem representado: Cristo), o cordeiro, o céu, as inscrições são igualmente símbolos... são-no todos os elementos de uma obra-de-arte na constituição de si própria como “mundo” partilhável. A pintura de Grünewald é simultaneamente τὸ ὄν e ὁ λόγος de que se extrai pela definição o sentido da expressão linguística *obra-de-arte* (como universal ou conceito); entidade única, irrepitível e irreduzível, trazida ao ser por concomitância e mútua instigação/condicionamento do pensar e do fazer.²³ No entanto, e de acordo com a grande parte das definições contemporâneas (como por exemplo: “obras-de-arte são entidades fisicamente incorporadas e culturalmente emergentes”²⁴), pode deduzir-se que qualquer manifestação física ocorrida em contexto social é obra-de-arte; pelo que não haverá diferença entre o tilintar da campainha do ciclista exprimindo a sua aproximação e a complexidade contrapontística da *Ressureição* de Mahler.²⁵ Actos quotidianos e voláteis estados de alma, mas também ideias e normas práticas, são comunicados (partilhados entre homens) por meio dos diversos tipos de símbolo e nem todos são obra-de arte. Nem o símbolo é estado de alma, nem o estado de alma é

²¹ Para além dos diversos tratados de composição renascentistas, ver também, Kandinsky, V., *Ponto e Linha Sobre o Plano*, Barral Editores, Barcelona, 1971.

²² Grünewald, Mathis Gothart, pintor germânico c. 1470-1528.

²³ Mais próximo do sentido de ποιήσις e do que é a própria *obra*, está a excelente expressão kantiana de “ideia estética”, cf. Kant, I., *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008. §49.

²⁴ Margolis, J., *What, After All, is a Work of Art?*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 1999, p. 68.

²⁵ Mahler, G., 2ª Sinfonia, *Auferstehungs – Symphonie*.

símbolo; estados de alma são estados de alma, o símbolo é o que carrega o sentido das coisas (e podem ser mesmo estados de alma). O símbolo é um modo da *relação*: nome e sentido como relato e correlato. A palavra (ou expressão) é o que colocamos em vez das coisas quando queremos *dizê-las* a alguém; que a este ou àquele sinal se relacione esta ou aquela coisa resulta da mera convenção social, legitimada pela aceitação universal dos que a comungam (usam); já o sentido, que nesse acto convencional se atribui à palavra, decorre da *definição* que descreve a coisa no lugar da qual a palavra é colocada. Resulta então que quanto mais claras forem as definições, mais forte será o sentido e menos obscuro o uso das palavras e o seu significado em contexto.²⁶ O sentido é o que *há*, é intocável. Um homem pode passar de pacífico a furioso, mas isso não faz com que a definição de pacífico passe a ser a definição de furioso: o homem é mutável nos seus estados emocionais, mas não o é nem a definição de homem, nem a definição de cada um dos diferentes estados emocionais que o homem possa ter. Pode acontecer que em determinadas épocas, por desvalorização social desta ou daquela emoção, desta ou daquela ideia, se *desactualiza* o sentido,²⁷ ainda que raramente deixe de usar-se a palavra. O sentido, não se vendo de facto mais instanciado, recua para a situação de mera potencialidade; a relação significacional enfraquece ou, então, pode ser mesmo anulada por apropriação da palavra por sentido alienígena. Talvez por isso Aristóteles refira repetida e explicitamente a necessidade de atenção para a falsificação que pode decorrer da má formulação das definições, seja por deficiente descrição, seja por uso obscuro das palavras.²⁸ Desse cuidado tão enfaticamente manifestado pode bem deduzir-se a antiguidade do fenómeno; e se é um facto não ser esse o tema desta indagação, ainda assim ele cabe com propriedade na introdução, pois foi de haver essa atenção que resultou a restrição da investigação somente à obra-de-arte. Interessará, portanto, seja pela implicação aqui particular, seja pela implicação geral em todo o exercício de filosofia, alcançar-se alguma compreensão do que está em causa quando a relação entre sentido e significado se debilita. Porque é que a mesma palavra sofre ao longo das diferentes épocas variações de eficácia

²⁶ Parece ser dessa estabilidade de sentido e complexidade de uso contextualizado que Wittgenstein deduz o conceito de “jogo de linguagem”. Cf. Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford, 1953, 7, 21, 24, ss.

²⁷ Remete-o para simples potencialidade subtraíndo-o da partilha social (a comunidade de sentido na colectividade).

²⁸ Cf. Aristóteles, *Topica*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1989.

significacional? Faça-se então um breve exercício exploratório a partir das expressões *arte, artista, obra-de-arte*.

Do comércio com a literatura sobre as questões relativas à obra-de-arte, independentemente da época em que tenha sido escrita e da superficialidade ou profundidade da abordagem, uma particularidade que desde logo se faz notar é justamente o uso indiscriminado das expressões: “artista”, “arte” e “obra de arte”; usadas frequentemente como se de expressões sinónimas se tratasse e não resultasse dessa alternância de uso alteridade no significado. Se no caso do crítico e do esteta pode ser desculpa o desconhecimento prático da actividade sobre que opinam, já no texto de artista (talvez menos desculpável!) será talvez a ignorância da complexidade teórica subsumida no acto da análise que desculpará os equívocos. Em ambos os casos isso parece resultar da não consciência de tal carência (e mesmo, por vezes, na presunção do contrário²⁹). Deslizando com *naturalidade* de uma expressão para outra, na pressuposição tácita de indiferenciação semântica, vão-se superando as dificuldades de sustentação argumentativa; dir-se-á, como justificação, que a ideia está lá e é só uma questão de estilo... um mero pormenor de linguagem. Só que não há pormenores em linguagem. Abusa-se da facilidade com que se chega à palavra para embarçar-se a compreensão no seu uso; abusa-se “da perfeição da linguagem para nela fortificar o problema”,³⁰ não para o resolver. Esquecendo que as palavras faladas são símbolos sonoros, que as palavras escritas são símbolos gráficos das palavras ditas, que se os nomes (materializados em som ou em imagem desenhada) são símbolos é somente porque se lhes atribuiu *um sentido*, sem o qual seriam somente sons e grafismos; porque “nada é por natureza um nome”.³¹ Palavras e linguagem são uma construção técnica (prático-teórica) com vista à possibilitação da comensurabilidade inter-subjectiva (ou seja de sociabilidade); então, como pode o seu uso inadequado ser uma questão de pormenor? Quando se falseia a relação entre a palavra e o seu sentido

²⁹ Cf. Rothko, M., *Écrits sur l'Art 1934-1969*, Éditions Flammarion, Paris, 2007, pp. 25-26, “Os profanos têm uma concepção errada da relação entre o talento natural, a prática, a experiência e a arte. [...] As nossas crianças, como nós mesmos empregam o meio comum da palavra. Contamos todos histórias, narramos acontecimentos, entregamo-nos a correspondências, por vezes com um verdadeiro sentimento de talento artístico. No entanto, não pensamos que a nossa expressão, através desse meio, depende do nosso conhecimento da gramática, da sintaxe, ou das regras da retórica”. É mero exemplo.

³⁰ Rivarol, A., *Oeuvres complètes*, Lèopold Collin, Paris, 1808, p. 2.

³¹ Aristóteles, *On Interpretation*, 16 a.

torna-se aleatório o uso da linguagem, “esse engenhoso e fiel contemporâneo do pensamento”;³² e por isso os problemas de linguagem são, por inerência, problemas do pensamento. *Obra-de-arte*: diz-se do que é feito por técnica poética - é pois uma entidade substantiva e só por ela se tem notícia dessa capacidade humana. *Artista*: é o nome que se dá ao homem em plena actualização dessa potencialidade; exercendo-a ele produz a obra poética (não se trata portanto de uma condição permanentemente presente). *Arte*: adiando para investigação posterior toda a densidade subsumida no sentido da palavra, refira-se somente que é o nome do universal (ideia, conceito) com que se diz homonimamente tanto a potencialidade humana para trazer ao ser uma espécie diferenciada de *coisas*, como as próprias obras que resultam da actualização dessa potencialidade. Arte e artista existem na medida em que exista obra-de-arte. Arte e artista são deduzidos da obra-de-arte e dizem-lhe respeito; se a obra-de-arte existe, então também arte e artista serão algo real, qualquer coisa que existe. *Arte*, *artista* e *obra-de-arte* são três dimensões do mesmo fenómeno, concomitantes e interdependentes, mas com sentidos próprios e irreduzíveis. Usarem-se as expressões indiferenciadamente não é um procedimento de estilo; ou é ignorância ou é má-fé. À força de uso o homem tende a tomar linguagem e palavra como coisa autónoma (que não é!); a linguagem é um fim para um princípio, o lugar de chegada a partir do qual pode haver pensamento e comunicabilidade entre homens. Ela começa na compreensão intuitiva do acesso sensoperceptivo das coisas (*αἰσθήνομαι*) e conclui-se, depois de passar por processos teóricos e práticos, no par convencional de correlatos nome/sentido. É certamente um arquétipo dessa maneira particular de trazer ao ser que o grego clássico diz: *ποίησις*. E se, como se viu, é a definição que dá o sentido ao nome, então há que não perdê-la de vista se quer alcançar-se uma compreensão clara do sentido. Se, como se viu também, o uso incorrecto da palavra enfraquece ou anula a relação entre a coisa nomeada, o símbolo que a nomeia e o sentido desse símbolo (dado pela definição da coisa nomeada), então é certo que se desvanece a correspondência entre sentido e significado. É exactamente nesse estado de coisas que tendem a aparecer formulações como a de Heidegger que atrás se viu e agora recupero:

³² Rivarol, A., *Oeuvres complètes*, p. 2.

Arte – isto é só uma palavra à qual já não corresponde nada real. Pode servir como uma noção colectiva sob a qual trazemos o que só da arte é real: obras e artistas.³³

Se a relação inter-subjectiva no seio da colectividade se faz mediada por noções vazias, então é a própria comunidade de sentido que arrisca a perecer por vacuidade do que se comunga. O que acontece, no que concerne à obra-de-arte, é que “nestes dias não se pode estar ciente se se está em terreno artístico sem uma teoria que no-lo diga”;³⁴ porquê? ...porque já não é a definição feita a partir da obra-de-arte que conta, agora “o terreno é constituído artístico em virtude das teorias artísticas”.³⁵ Posto isto, e antes de prosseguir-se, importa ainda clarificar algumas opções de interpretação no que concerne à terminologia aqui usada. O termo “estética”, nas acepções em que é actualmente usado, decorre da palavra *aesthetica* referida pela primeira vez por Baumgarten em 1735³⁶ e sistematizada em 1750³⁷ e generalizando-se depois como conceito vago e de acepção significacional ampla (*aberta*, eufemisticamente falando); assim, as ocorrências da palavra em autores anteriores a essa data são tomadas no sentido original do termo grego *αἰσθησις* e interpretadas como sensopercepção.³⁸ Nessa mesma acepção se faz aqui uso dela. Outra situação diz respeito às formulações em que as palavras “arte” e “artista” sejam usadas ambigualmente para referir implicitamente a obra-de-arte; nesse caso serão tomadas como significando, de facto, obra-de-arte. Quanto à expressão: “obra de arte”, ela corresponde a uma realidade una e substancial³⁹ e, então, com a natural excepção das citações de autores, ela será

³³ Cf. p. 2.

³⁴ Danto, A., “The Artworld”, in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, 19, American Philosophical Association, 1964, p. 572.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cf. Baumgarten, A., *De Nonnullis Ad Poema Pertinentibus*, Ioannis Henrici Grunerti, Magdberg, 1735.

³⁷ Cf. Baumgarten, A., *Aesthetica*, Joannis Christiani Kleyb, Frankfurt, 1750.

³⁸ É lamentável o uso da palavra na sua acepção baumgarteniana a contextos anteriores a 1750, pior, porém, é o seu uso na tradução de originais dessas épocas, sobretudo da antiga Grécia. Enunciar exemplos seria fastidioso e desnecessário pela inflação de ocorrências.

³⁹ *Obra da arte* é uma cadeira ou um motor, uma escultura ou uma sinfonia são *obra-de-arte*. Fernando Pessoa dá bem conta do que faz a diferença: “O modo de conceber uma obra é já o modo de executá-la” (Pessoa, F., *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, p. 31).

sempre grafada (como de resto tem vindo a sê-lo) na forma: *obra-de-arte* (tal como acontece em casos como *pé-de-cabra* e não: pé de cabra).

Capítulo I: Do estado da questão

Pese embora o respeito pela sequência histórica, não se pretende fazer aqui qualquer resumo dessa natureza. A menção aos Gregos justifica-se por serem o princípio e por já se encontrar aí a diferença que virá a radicalizar-se e marcar a nossa contemporaneidade. O relativo detalhe com que se trata a situação no iluminismo pretende fornecer um enquadramento teórico suficiente para a compreensibilidade do que se considera terem sido os momentos principais dessa transformação e que, por isso, merecem algum destaque.

Pretende-se o desenho, em traços largos e sem entrar no pormenor analítico de pensamentos particulares, da paisagem teórica que enquadra a produção poética dos nossos dias, ou seja, o estado actual da filosofia da arte. Um tal desígnio não se alcançará se não se fizer alguma revisitação de Platão, Aristóteles e do modernismo iluminista, pois só assim se compreenderá o aparente radicalismo da viragem contemporânea e a sua aceitação como determinação natural da evolução. E se, como refere Shitao, “a Antiguidade é o instrumento do conhecimento [e] transformar consiste em conhecer este instrumento sem todavia se fazer seu servidor”,⁴⁰ então, além da compreensão do presente que resulta do conhecimento dessa antiguidade, talvez possa também decidir-se uma direcção de transformação independente de qualquer determinismo evolucionista. Como reflexo do contexto, a teorização actual acerca da obra-de-arte não diferirá, no resultado, do que se constata no próprio ofício do fazedor da *obra*.

Do final do século XVIII a meados do século XX, as preocupações congénitas dos estetas têm sido a teoria do estético e a teoria da arte. [...] A filosofia da crítica ou metacrítica é concebida como uma

⁴⁰ Shitao, *Propos de Peinture du Moine Citrouille-Amer*, Plon, Paris, 2007, pp. 41-42.

actividade filosófica que analisa e clarifica os conceitos básicos que os críticos de arte usam quando descrevem, interpretam ou avaliam obras de arte em particular. O desenvolvimento na filosofia que conduziu à metacrítica na estética foi a influência generalizada da filosofia analítica linguística, a qual concebe a filosofia como uma actividade de segunda ordem, que toma como seu objecto a linguagem de qualquer actividade de primeira ordem.⁴¹

Quanto à prática?

A produção contemporânea tem, mais frequentemente ainda, deixado as cimalthas para invadir o espaço. Ela é feita de instalações, dispositivos, máquinas e envolvimentos calculados para produzir efeitos visuais, sonoros ou de ambiência.⁴²

Bastando para já, como ilustração, a descrição do estado actual de coisas feita por Dickie e Michaud, interessará agora, mais do que a crítica ou o elogio da situação, compreender o como e o porquê de ser assim. Identificar o que se pensa terem sido os momentos chave na evolução do pensamento sobre o fenómeno artístico e procurar compreender-lhes origem e consequências é o que se fará a seguir. Mas não sem antes advertir que qualquer avaliação *a posteriori* de acontecimento passado é produzida sempre, inevitavelmente, à luz da sensibilidade interpretativa e critérios de valor em uso na época em que ela se faz; isso marcará o próprio acontecimento com uma coloração diferente da que viram os *olhos* dos que viveram; de facto, isso que é agora só objecto de estudo. O resultado será então uma apropriação híbrida do vestígio. Esses traços de tonalidade alienígena são já evidentes nos estudos históricos e textos críticos produzidos no século dezanove; mas exponenciar-se-ão nas produções teóricas do século seguinte (sobretudo pela utilização de terminologia não usada nas épocas

⁴¹ Dickie, G, *Introdução à Estética*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2008, pp. 16-17.

⁴² Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, Editions Stock, Paris, 2003, pp. 33-34

estudadas e com a conseqüente alteração de significados).⁴³ É um facto que as coisas não se podem ver senão do ponto de vista do próprio que as vê, mas pode sempre ser-se consciente da reserva a ter nas conclusões a que se chega.

I.1. Platão e Aristóteles

Pretender um acesso em transparência ao pensamento dos filósofos da antiguidade grega, por mediação das traduções disponíveis das cópias subsistentes dos seus textos, assemelha-se a pensar que se viu a *Batalha de Anghiari*, de da Vinci, por se ter olhado para a réplica pintada por Rubens.⁴⁴ No caso dos textos gregos, mais importante mesmo do que a já referida tonalidade interpretativa que em cada época se dá ao que se recebe das épocas anteriores, é a própria dificuldade que inere à tradução de uma língua abandonada; em que o significado das palavras se apurou por contexto de ocorrência e mediação de texto latino e cujo sentido, em muitos casos, se *desactualizou* civilizacionalmente. No caso do pensamento de Aristóteles acresce ainda a dificuldade particular da sua concepção de homem não cindido. Para mitigar tais dificuldades procurou-se, sempre que possível, o recurso a diferentes traduções do mesmo texto-fonte (ainda que subsista a diferença de significado nos termos de que os correlativos latinos não dão conta integral do sentido, mas também a corrupção que resulta das equivalências semânticas – e mesmo construção sintática – modernas que se lhes impõe para que *façam sentido*⁴⁵). A herança grega, no âmbito da poética, apresenta-se em duas maneiras distintas de considerar essas produções; e se ambas concordam na atribuição essencial da mimese, divergem, porém, tanto no objecto e no modo dessa imitação, quanto na teleologia. Segundo Platão “as produções poéticas são mentiras sem nobreza”.⁴⁶ Será mesmo o pensamento de quem afirmou que a

⁴³ Cf. Croce, B., *The Aesthetic as the Science of Expression and of Linguistic in General*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992. Cassirer, E., *La Philosophie des Lumières*, Fayard, Paris, 1966. Dickie, G., *Introdução à Estética*, pp. 19-66.

⁴⁴ A pintura foi destruída por Vasari e os cartões preparatórios relativos foram perdidos. Rubens, que ainda terá tido acesso ao cartão com o estudo para o tema central, *copiou-o*.

⁴⁵ Um exemplo: Platão, *Républica*, 596 d, “Πάνυ θαυμαστόν, ἔφη, λέγεις σοφιστήν”, a tradução na edição da Société D’edition des “Belles Lettres”: “falas de um artista admirável”; na edição da Fundação Calouste Gulbenkian: “é um sábio de espantar esse a que te referes”; na edição da Harvard University Press: “falas de um homem verdadeiramente sábio e maravilhoso”.

⁴⁶ Platão, *República*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1982, 377 c.

“poética só produz mediocridades”,⁴⁷ que terá a maior influência na teorização posterior acerca da poética. A obra do ποιητής ocupa portanto o nível mais inferior entre as várias produções do homem. Platão parece tomar a técnica sem discriminação e reduzi-la à mera maneira de produzir imitações da *Ideia* que subsume essa coisa produzida; e é associando a aferição de valor da produção que resulta ao índice de contenção de Verdade (total coincidência com *Ideia*) que deduz a mediocridade e falta de nobreza da obra poética. Mesmo entre as imitações ele distingue hierarquias. As produções de pintura, por exemplo, são ditas imitações de segundo nível (sombras de sombras), reflexo em espelho é o estatuto ontológico que o filósofo lhes concede; porque as coisas têm muitos pontos de vista no modo como aparecem,⁴⁸ sem que seja diferente aquilo que aparece, mas a pintura mostra-as só num ponto de vista e incapazes de satisfazerem o seu fim prático. Então é mais verdadeira a cama produzida pelo carpinteiro do que a sua imagem pintada. A cama que faz o pintor (vista de um só ângulo e sem corporalidade nem uso: deitar-se nela) é por isso uma imitação de segunda.⁴⁹ Quanto ao significado que o termo mimese assume na obra de Platão, ele é desde logo depreciativo e a aceção do seu sentido reduzida ao mero arremedo do que toma como modelo. Também não estão isentas de algum paradoxo as observações que faz acerca da génese da obra poética. Ao afirmar a indigência mental do poeta face ao ditado divino,⁵⁰ resulta por um lado ambígua a intenção da referência que faz aos poetas na *Apologia de Sócrates*⁵¹ e por outro lado torna-se difícil harmonizar a ideia da perfeição divina com as “mentiras sem nobreza” da produção poética⁵² (ditadas justamente pela divindade). Ainda assim, e apesar de tanta desconsideração, parece reputar a obra poética de dignidade suficiente para ser oferecida em sinal do reconhecimento da hospitalidade e respeito.⁵³

⁴⁷ *Idem*, 603 b.

⁴⁸ A este embaraço procurarão dar solução os cubistas que, ingenuamente, não consideraram o sem sentido da proposição.

⁴⁹ Platão, *República*, 597 d - 598 b.

⁵⁰ Platão, *Íon*, 536 a - e, in *Plato. Complete Works*, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1997.

⁵¹ Platão, *Apologia de Sócrates*, 22 a - c, in *Plato. Complete Works*.

⁵² Ao considerar a obra-de-arte como sendo a materialização da ideia divina ditada ao poeta (na medida em que a afirma como produto do trabalho de um homem que executa, em estado de alienação, uma inspiração/ordem divina), Platão não só a incompatibiliza com o estatuto de mais pobre das imitações, como insinua que os deuses ditam “mentiras sem nobreza”.

⁵³ Cf. Platão, Carta XIII, in *Plato. Complete Works*.

Aristóteles pensa o tema de um modo diferente e com maior profundidade. Também para ele a obra poética é mimese, mas a sua acepção difere tanto no significado (apreciativo) como no objecto da imitação (ἦθη – caracteres, disposições, sentimentos). Ainda que tenha subsistido somente incompleto, o texto da *Poética* é o que melhor permite compreender o pensamento aristotélico nesse campo da existência humana; mas mesmo em obras como *Física*, *Política* ou *Metafísica* se encontram referências que ajudam a elucidar a sua concepção da ποίησις. Na *Poética*, a partir da consideração de um tipo específico de obra (a tragédia), procede-se à determinação da essência comum às várias produções de técnica poética, pois ao ilustrar as afirmações com exemplos tomados em obras que se concretizam em diferentes meios,⁵⁴ Aristóteles afirma o âmbito geral das suas asserções. É pois a completude da poética que aí se pensa e não somente o tipo de escrita em versos. Partindo da tragédia, como exemplo condutor, aí se mostra como se diferenciam os vários tipos de obra: tanto quanto ao meio em que ganham corpo, como pelo objecto que tratam e também pela maneira como o tratam. Visando a própria obra (a coisa que resulta) e não o processo, Aristóteles compreende-a claramente como um todo composto de partes organizadas e mostra a importância dessas relações e proporções para que a obra seja καλή (traduzida geralmente por *bela*, a palavra pode igualmente traduzir-se por *boa*, o que, tratando-se de obras destinadas à competição, será porventura mais adequado). Também o significado de mimese é aí esclarecido com nitidez cristalina: “tal como pela cor e desenho alguns imitam muitas coisas [...] ou como outros imitam através do som [...] a dança imita pelo ritmo [...] gestos ritmados imitam caracteres”.⁵⁵ O que se imita nas produções de poética são portanto ἦθη, πάθη, πράξεις. Da alteridade de acepção resulta igualmente, relativamente à concepção platónica, uma compreensão totalmente diferente da finalidade desse tipo de produções.⁵⁶ É interessante notar, aí, a referência da existência de usos ambíguos de certas palavras, nomeadamente do próprio termo ποίησις, que dizia a *espécie* da técnica usada na produção da obra: τέχνη ποιητική, mas que também se usava na

⁵⁴ Cf. Aristóteles *Poética*, 1447 a - b, 1448 a.

⁵⁵ *Idem*, 1447 a.

⁵⁶ *Idem*, 1448 b.

nomeação da escrita em verso: ποιητικῆς συγγραφῆς. E talvez haja nisso algum vestígio do reconhecimento da linguagem como um arquétipo de ποίησις.

I. 2. Da ποίησις à *ars*

Ao declínio da Grécia, ascensão de Roma e triunfo do cristianismo, corresponde uma sequência em dinâmica progressiva de ambiguação linguística, ou seja, de enfraquecimento da relação entre o sentido da palavra e o seu significado no discurso. A passagem da língua grega à latina implica, mais do que uma diferença nas palavras, uma diferença de teoria antropológica; sobretudo no caso do pensamento aristotélico. O latim, no seu dizer, cinde o homem em corpo e alma. A afecção do sentido é separada da inteligência perceptiva; para o que dizia o grego com uma palavra, o latim precisa de duas com sentidos distintos. A ambiguidade que se verificava entre os gregos quanto ao uso de ποίησις radicaliza-se na acepção latina; o sentido é mudado e fica a significar somente a escrita em verso. A palavra τέχνη não encontrou sequer lugar no latim, que tinha já para esse sentido a palavra *ars* (falando com rigor ela encontra-se muito residualmente em Fabius Quintilianos, grafada *technicus*, e referindo o que ensina as regras de uma arte: especialista, técnico). Ποίησις, como foi dito, encontra-se aí diminuída e sem que para o sentido obliterado haja no latim qualquer símil. Resulta daí (à semelhança do que já acontecia no pensamento platónico) a indiferenciação de espécie, quanto à natureza, das diversas modalidades da técnica e especifica-se somente o ofício apondo a *ars* o respectivo domínio. A diferenciação faz-se agora em virtude do estatuto civil do *officium* e dos que o exercem: *artes honestae* ou *liberales* e *artes sordidae* ou *illiberales*. A mudança implicada na alteração do nome (de ποίησις para *ars*) e a fixação cultural da acepção platónica de mimese (em vigência exclusiva) marcarão a teorização que se fará daí em diante. Pela importância que essa mudança assume merecerá, então, uma atenção mais centrada, mas, tendo de adequar-se o desenho da paisagem à dimensão disponível, ignorar-se-á a tematização disposicional e gnoseológica tomando-se só a dimensão lexicográfica na sua aplicação mais directa ao que é aqui o caso. O sentido de ποίησις corresponde a uma unidade composta de que os relatos se determinam mútua e dinamicamente; enquanto *espécie* técnica ela implica a concomitância

interactiva do físico e do metafísico. É uma das três espécies que Aristóteles distingue no género τέχνη.⁵⁷ Com o estreitamento de sentido que lhe impõe a aceção latina, o que era substantivo passa a mero atributo; e o que no grego era exercício de liberdade e mostraçãõ de caracteres, passa ao latim como exibição de habilidade objectivamente quantificável a partir do estabelecimento de um padrão. A μίμησις, diluida então em *imitatio* (no sentido de cópia), cede o estatuto de essência ao *pulcrum*. A redução do sentido de duas palavras gregas (τέχνη e ποίησις) a uma única palavra latina, que pretensamente as condensa (*ars*), não podia fazer-se sem enfraquecimento de sentido e inflação de ambiguidade. As várias ocupações são ditas *artes* e depois especificadas como: construção, medicina, poesia, agricultura, etc.; e o mesmo acontece com a distinção do meio entre as *artes liberales* (onde o grego dizia ποιητικῆς συγγραφῆς, o latim diz *ars poetica*,⁵⁸ e de maneira igual para os distintos meios). Manteve-se só o uso empobrecido de ποίησις com o significado exclusivo de escrita versificada (*poetica*). A utilização posterior conjunta das palavras arte e técnica, na expressão técnica artística, é absurda, totalmente redundante e sem sentido (feito por arte, ou feito por técnica, é *artificialis*). Com a perda da especificação das diferentes espécies de técnica, perdeu-se também a distinção das respectivas επιστήμαι. Ganhou-se confusão. Mais tarde procurará ultrapassar-se a inevitável desordem que daí resultou usando o termo *pulcra* como factor de distinção, no conjunto das artes liberais, das que se relacionavam com a produção do belo; dando depois origem à expressão *belas-artes* que, no século XX, é substituída por expressões limitadas modalmente e progressivamente mais ambíguas (por exemplo, *artes plásticas*, e mais recentemente, *artes visuais*⁵⁹). No âmbito do trabalho filosófico a confusão que resulta da ambiguidade dos termos, ou do uso descuidado da linguagem, tem um efeito simétrico no que se pensa; a origem da ambiguidade radica na deficiência das definições,⁶⁰ mas não o uso descuidado. O descuido vence-se pelo cuidado, mas quando as definições

⁵⁷ Cf. Aristóteles, *Topica*, 145 a.

⁵⁸ Note-se porém a radical diferença de sentido entre a aceção de poética do grego e a aceção de poesia do latim.

⁵⁹ O procedimento replica-se nas outras modalidades. A necessidade da obra-de-arte pode ser iludível mas não será anulável; estas mudanças pretendem pois acomodar mutuamente a actual situação da obra-de-arte com a teorização que a sustenta.

⁶⁰ Cf. Aristóteles, *Física*, 192 b - 201 b, Harvard University Press, Cambridge/London, 2005. Ver também *Tópica*, 139 a - 139 b.

são obscuras não pode ser clara a compreensão do que nelas se subsume. É neste estado de confusão que subsiste o pensamento acerca da obra-de-arte.

I. 3. Iluminismo

Os colectivos são conjuntos de singulares organizados em torno de um contrato e estruturados hierarquicamente quanto ao exercício do poder. O sujeito, como parte de um todo, não equaciona nem a bondade da teleologia nem o modo da sua concretização; a troca de algum conforto e segurança desempenha a sua função inserindo-se obedientemente (mas não desinteressadamente) numa dinâmica que de geração a geração se transmite. A educação e o próprio meio de imersão (os valores culturais comungados) garantem a continuidade do *status quo*, numa aparência de determinação natural autónoma e inevitável. Da Roma cristã aos Modernos (que o Renascimento possibilitou) a religião fez lei... e filosofia. A imortalidade da alma e a separação entre corpo e espírito eram então certezas adquiridas. Mas com a transformação da sociedade no sentido de maior eficácia na luta contra a natureza, as ciências matemáticas substituem a teologia e o milagre. A racionalidade, como ideal humano do modernismo iluminista, exacerbou categorialmente a quantificação e a demonstrabilidade lógica. O mundo é pensado matematicamente e tudo se reduz à medição; tudo se conta, tudo se pesa, tudo é verificável, e assim se adquire o conhecimento da verdade. Mas quantidade e qualidade, ainda que relacionáveis, não são comensuráveis, e querer reduzir o mundo à mera descrição quantificada não resulta senão em empobrecimento de existência. Iludir a qualidade por não se dar à medição, é reduzir o homem (e conseqüentemente o mundo) a metade. O impulso humanista do Renascimento mostrara o obstáculo que impedia a passagem da alquimia a ciência; o modernismo iluminista tomou a cargo a sua remoção. Descartes libertou a matéria (corpo humano incluído) do domínio da religião entregando-a aos cuidados da ciência, mas não a alma. No que concerne à obra-de-arte ela foi sendo produzida com as naturais empatias e antipatias de estilo e de tema, mas sem conflito de princípios, e pensada sem grandes sobressaltos de teoria. O desafio que a filosofia Moderna se coloca, no âmbito da produção poética, é o de alcançar o estabelecimento de princípios lógicos possibilitantes de objectividade na interpretação, compreensão e

avaliação da obra-de-arte. A teorização faz-se então no enquadramento temático das discussões sobre a constituição do conhecimento e a primazia das ideias ou dos sentidos.⁶¹ As tematizações axiais no pensamento sobre a obra-de-arte eram o belo e o gosto; o primeiro como objecto de aferição de valor, o segundo como o instrumento ou capacidade dessa aferição. Como o pensamento se faz de palavras e a linguagem é o terreno da filosofia, o procedimento razoável para contornar a indomesticabilidade da categoria da qualidade foi a expansão da ambiguidade da terminologia em uso por enfraquecimento da relação entre sentido e significado. Mas a falsificação da descrição não muda o que é descrito e, independentemente de como se nomeia, subsiste um agrado (ou prazer) ao ver ou ouvir algumas obras, que se transforma em desgosto perante outras que repugnam aos sentidos; que essa é uma relação de qualidade (subjectiva) é uma evidência para além de qualquer teoria. A relação sensoperceptiva é sempre do singular (a reacção é já juízo de valor), mas se é no homem que o efeito se causa é-lhe exterior o que o motiva; isso a que o homem reage com gosto ou desgosto é de facto uma determinação presente na obra-de-arte. Belo é o nome sob o qual se resume o valor de simpatia apurado nessa relação e o eixo principal à volta do qual se foram constituindo as várias teorias sobre a obra-de-arte até ao início do século XIX. Do belo deram-se diversas definições, mas o mais perene corolário racionalista é que: “nada é mais belo que a verdade”.⁶² A afirmação foi feita por Boileau em 1674; pois ter-se-á uma boa ideia sobre a continuidade cultural e a persistência do lugar-comum ao confrontar-se o verso de Boileau com a afirmação de Heidegger: “O brilho que é posto na obra é o belo. Beleza é uma maneira na qual a verdade como desocultação vem à presença”.⁶³

Reflectindo pois as problemáticas do debate sobre a constituição de episteme e as respectivas propostas teóricas das posições em confronto, o pensamento acerca da obra-de-arte ia da objectividade do racionalismo (fundada na partilha apriorística da ideia inata de belo) à emoção subjectiva do sensitivismo empirista (o belo como um sentimento particular originado no sujeito em resposta à afecção sensorial da obra). Enquanto padrão na aferição de valor, o belo é dado pelo grau de coincidência da obra

⁶¹ Locke e Hume, versus Descartes e Leibniz.

⁶² Boileau, “Épître IX”, in *Œuvres*, Librairie Hachette, Paris, 1864.

⁶³ Heidegger, M., “The Origin of the work of art”, p. 32.

com o que lhe serve de modelo. Para uns a aferição assenta na subjectividade do espectador, enquanto para outros ela é objectiva e demonstrável na própria obra; para todos o processo resulta da existência de um sentido interno.⁶⁴ Na viragem do século XVII, Shaftesbury procurava conciliar o belo, enquanto Ideia platónica, com o conceito de uma faculdade do gosto única e cognitiva capaz dos vários modos de juízo; distinguindo o prazer da contemplação do belo, do desejo de possuir a coisa em que ele é contemplado, Shaftesbury introduz assim o conceito de desinteresse prático na contemplação e juízo do belo. Já a meio do século XVIII, Burke desenvolverá a aplicação do conceito de contemplação desinteressada para fazer derivar o juízo do gosto do prazer (ou desprazer) sentido e não da ideia de belo. Também no pensamento de Hegel o conceito de acesso desinteressado à obra-de-arte é fundamental, ainda que, aí, esteja restaurada a importância da ideia de belo. Sensivelmente na mesma época em que Shaftesbury expunha as suas concepções, em França, René Le Bossu escrevia que “as artes têm isto em comum com as ciências, são como elas fundadas na razão, e que devemos deixar-nos conduzir aí [na apreciação das artes] pelas luzes que a natureza nos deu”,⁶⁵ mas se nas ciências o homem não pode senão seguir essa razão natural, porque elas não concedem outra possibilidade, já “as artes pelo contrário, dependem em muitas coisas, da escolha e do génio dos que as inventaram primeiro, ou que nelas trabalharam com a aprovação mais geral de todo o mundo.”⁶⁶ Le Bossu afirma princípios racionais para a obra-de-arte, mas reconhece-lhe simultaneamente alguma subjectividade. No decurso do Iluminismo são vários os filósofos que animam o debate, ainda que sem assinalável consequência clarificativa. Opondo-se à validade da afirmação “gostos não se discutem,” os defensores da objectividade nos juízos do gosto procuram reduzir a apreciação da obra-de-arte a processos de mensuração – pretensão sempre gorada. Reside justamente na essência qualitativa do fenómeno poético, que por isso não se dá a aferições de quantificação, o fracasso do empreendimento. Num registo que parece procurar a solução dos pontos de vista opostos, Diderot escreve, no artigo da *l'Encyclopédie* sobre o belo, que na

⁶⁴ Em consequência da cisão do acesso às coisas em afecção dos sentidos e percepção inteligível como processos distintos, e associada a percepção da constituição de conhecimento, fica a faltar um sentido interno que responda pelas emoções originadas na afecção dos sentidos externos.

⁶⁵ Le Bossu, R., *Traité du Poème Épique*, Michel le Petit, Paris, 1675, pp. 1-2.

⁶⁶ *Ibidem*.

noção de belo “não entram senão as noções de ordem, de relações, de proporções”,⁶⁷ ou seja, determinações quantitativas. Porém, mais adiante, refere que sendo o belo um termo que “aplicamos a uma infinidade de seres” e que havendo grandes diferenças entre todos eles igualmente se lhes aplica a mesma predicação, ou ela é aplicada falsamente, ou “há em todos esses seres uma qualidade de que o termo belo é signo”.⁶⁸ Note-se como as *quantidades*, que se diz serem as determinações do belo, acabam a resultar em *qualidade*; e no fim fica tudo como estava antes. Hutcheson, o mais criticado no artigo de Diderot, assume o belo como determinações particulares da obra e defende a existência de sentidos internos dedicados a cada uma dessas determinações e respectivo sentimento. A natureza do acesso é para este autor afectiva e reactiva, mas não cognitiva. Pois ainda que o belo fosse suscitado objectivamente no sujeito (pelo princípio de unidade na diversidade presente na obra), ele era, ainda assim, unicamente uma afecção sentida. É um campo de paradoxos: por um lado pensa o prazer do belo como reacção sensível a um estímulo objectivo, por outro lado precisa do sentido interno constitutivo e por isso impermeável à influência do interesse subjectivo (permitindo juízos objectivos). Também Hume, tal como Burke, nega a existência do belo como ideia e afirma-o sentimento (logo subjectivo); mesmo assim aceita que a natureza tenha posto nos objectos as qualidades que causam esse sentimento, o que, no limite, é possibilitante de objectividade no *sentimento* do belo. Kant foi tardio na publicação do seu pensamento sobre o assunto. Além da excelência de significado da expressão “ideia estética” como subsunção da definição de obra-de-arte, pouco mais terá acrescentado quanto à questão da sua avaliação; o conceito de *sensus communis*, ainda que Kant o torne formal e o dê como partilha colectiva e logo inteligível (parece dedutível da teorização baumgarteniana), é uma variação para a conhecida concepção de um sentido interno dedicado. Talvez tenha sido mesmo Baumgarten, de entre todos, quem melhor compreendeu o que se tratava de alcançar, o que não significa que o tenha conseguido, mas... nas suas próprias palavras, “qualquer coisa é melhor do que nada”.⁶⁹ Ter escrito em latim não beneficiou nem a compreensão nem a divulgação do seu pensamento, mas talvez possa ter-lhe facilitado

⁶⁷ Diderot, D., *Traité du Beau et autres essais*, Editions Gerard & C^o, Viviers, 1973, p. 37.

⁶⁸ Diderot, D., *Traité du Beau et autres essais*, p. 38.

⁶⁹ Baumgarten, A., *Aesthetica*, §5.

a apropriação formal do termo grego para cunhar por transliteração o neologismo latino: *aesthetica*, que o celebrou. Baumgarten procurava estabelecer, à semelhança do que acontecia na lógica, “irmã mais velha da nova ciência estética”,⁷⁰ as condições de uma ciência demonstrativa para as sensações e sua intelecção; dito pelo próprio: “fornecer princípios correctos a todas as actividades contemplativas e às artes liberais”.⁷¹ Com a sua “arte do belo pensamento”, ou “o análogo da razão”, como também lhe chama, aspira a estabelecer um método demonstrativo da verdade do sensitivo, quer dizer, como “ela se mostra ao análogo da razão e às faculdades de conhecimento inferiores”.⁷² Aqui não se trata já de definir o belo, mas antes de estabelecer as suas condições de verdade; o belo continua intacto mas o juízo do gosto, com ou sem sentido interno, é abandonado e dá lugar ao julgamento esteticológico. Ainda que o domínio da nova ciência se pretendesse bem mais extenso, Baumgarten inaugurava de facto o que veio depois a chamar-se crítica estética.⁷³ Do pensamento de Baumgarten, que ficou aparentemente esquecido e seguramente mal estudado, não ignoraram os sucessores no debate a magia possibilitante do novo conceito: *estética*. Erigir uma definição que sendo aplicável à obra não se originasse directamente nela foi a solução encontrada, já no decurso do século XX, para a irradicação da subjectividade no julgamento. Não foi aí tida em conta a advertência de Diderot de que “os filósofos são o contrário dos legisladores”⁷⁴ e que “abusar do espírito filosófico é carecer dele”.⁷⁵ Não é juntando confusão à confusão que aumenta a compreensão do que está em causa, ou que o problema se resolve. Tendo a vantagem de se adequar tanto às teorias racionalistas como às que se fundam na sensação, a definição normativa foi geralmente adoptada; ela tanto preserva a contemplação desinteressada (a obra-de-arte meramente destinada à sensação e à mera experiência estética numa absoluta indigência de intelecção), como o didactismo ideológico da dita “arte conceptual” (repleta de considerações moralizantes e todo o tipo de problemáticas sócio-políticas).

⁷⁰ *Idem*, §1- §16.

⁷¹ *Idem*, §3.

⁷² *Idem*, §424. Não será porventura estranha à concepção hegeliana de morte da arte a caracterização que faz Baumgarten do estatuto da cognoscibilidade *estética*, mas, nesse caso, talvez incorrectamente tomada.

⁷³ *Idem*, §3 - §6.

⁷⁴ Diderot, D., *L'Encyclopedie*, Tomo II, 1752, artigo sobre o Gosto.

⁷⁵ *Ibidem*.

É no âmbito da produção (até aí aparentemente dócil, mas que a partir dos finais de oitocentos protagoniza uma desconcertante profusão de formas e atitudes) que surge o impulso que altera radicalmente a situação existente; alteração que a teorização acompanha *pari passu*. Uma certa tonalidade evolucionista que então marca o pensamento científico, a par do surgimento de novas técnicas, tanto de produção como de difusão, não são alheias ao fenómeno. O questionamento não é já nem do belo nem do gosto, mas sim de identidade; já não se trata de saber se a obra é bela ou se é *prima*, mas, simplesmente, se é obra-de-arte. O esvaziamento de determinações de *espécie* próprio da definição normativa acaba por diluir a essência da obra poética e, com isso, a sua identidade; ou como escreveu Michaud com algum humor, por volatilizar-se e passar a “estado gasoso”.⁷⁶ O século XX inaugura-se com a afirmação da morte da arte e a assunção extrema do significado de Moderno (tomada a antiguidade no sentido lato de tudo o que fora feito até então). Pretende-se uma fundação original da obra-de-arte na base de princípios adequados à nova realidade tecnológica e social.⁷⁷ Com a definição normativa a racionalidade lógica parece ter encontrado a maneira de anular o autor e domesticar a obra-de-arte. Sobre ser autor, escreveu Almada que “é o caso mais sério que se regista na história da inteligência humana”.⁷⁸

Ser autor é, depois de saber tudo o que se conhece, trazer-nos inédito o que ainda pertence ao conhecimento geral. A humanidade é um indivíduo único, colectivo, geral e por isso mesmo anónimo. A humanidade reconhece o seu próprio caminho mas não o conhece senão até onde já foi. O autor toma a dianteira à humanidade para a prevenir de viva voz do seu próprio caminho.⁷⁹

⁷⁶ A expressão é da autoria de Yves Michaud e dá título ao seu livro *L'Art À L'État Gazeux*.

⁷⁷ O “Manifesto Futurista” é exemplar a esse respeito. Cf. Marinetti, F. T., “Le Futurisme”, in *Le Figaro*, 3^a Série, nº 51, 20/2/1909, p. 1.

⁷⁸ Almada Negreiros, J., *Obras Completas*, Editora Aguilar, Rio de Janeiro, 1997, p. 782.

⁷⁹ *Ibidem*.

Foi talvez antevendo o desfecho que hoje se testemunha, que Goya (um autor) deu como legenda a uma chapa dos *Caprichos*: “O sonho da Razão produz monstros”.⁸⁰

I. 4. Do juízo de gosto ao julgamento estético

Se a extinção das espécies da τέχνη constituiu um momento decisivo no obscurecimento da compreensão da obra poética, também a sinonimização de juízo e julgamento tem aí um papel assinalável. O juízo de gosto é do âmbito da sensibilidade e da compreensão individual, o julgamento é do âmbito social e da aplicação da legislação em vigência. O Iluminismo construiu o caminho teórico que leva de um a outro como se fossem o mesmo. O que constituiu novidade no conceito kantiano de *sensus communis* foi pretender erigir um modelo de juízo de gosto que, gerado no sujeito sob o auspício *comum* e apurado consensualmente no diálogo colectivo, tivesse a objectividade suficiente para poder ser dito universal. Trata-se de uma síntese criativa que procura garantir objectividade nos juízos de gosto (dimensão colectiva ou *communis*) preservando a importância do sujeito da afecção. Os valores culturais, como factor comum (hábitos e tradições sociais), passam a dominar todo o processo, mas o peso do sujeito é ainda tido em conta. Não seria ainda a solução para aferição lógica de juízos sobre a obra-de-arte, mas aponta bem a direcção. No século XIX a palavra *estética* era correntemente usada e já com grande amplitude de significados, seja mantendo ainda alguma referência à afecção dos sentidos, seja como sinónimo de belo, de gosto e mesmo como conceito universal que subsume o fenómeno da poética. Ao criar o conceito, Baumgarten teve toda a liberdade de adequá-lo ao que pretendia: criar para os sentidos termos de aferição análogos aos da lógica; “atingir a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal – este é a beleza – e evitar a imperfeição do conhecimento sensível enquanto tal – este é a fealdade”.⁸¹ O problema da solução baumgarteniana era manter a determinação de essência no objecto. O termo *estética*, tomado como conceito formal, mostrou-se de grande utilidade na teorização da produção, acesso e julgamento da obra-de-arte; mas esta continuava a ser pensada a partir do sistema tradicional de predicação da substância. Multiplicando-se no uso por

⁸⁰ Goya, F., *Caprichos*, série de 80 gravuras a água-forte publicadas em 1799. A chapa nº 43 tem a inscrição “El sueño de la razon produce monstruos”.

⁸¹ Cf. Baumgarten, A., *Aesthetica*, §14.

justaposição (o prazer é estético, o belo e o gosto são estéticos e também o são a contemplação, a experiência e a intenção, tudo é estético) acrescenta ambiguidade, não desvelamento. A própria enunciação do julgamento limitava-se a trocar “é belo” por “é estético” e só no século XX, ao passar da inquirição do belo para a da identidade, a fórmula se altera. O julgamento passa então a ser atributivo e enuncia-se: é obra-de-arte ou não é obra-de-arte (sem qualquer vestígio de gosto ou de belo). O juízo, enquanto o acto ou faculdade de constituir por análise compreensiva ou por intelecção imediata apreciações de valor, toma o objecto na certeza da sua identidade. O julgamento, enquanto verificação de conformidade do objecto à prescrição ou aferição de coincidência com a norma dada, permite questionar a identidade. O juízo é dialógico e lida com a possibilidade; o julgamento é lógico e lida com a verdade. O juízo é subjectivo, ético e toma o indivíduo como medida; o julgamento é objectivo (mede, pesa, compara), é moral e toma a regra social como padrão. Na lógica há julgamentos de Verdade (que são demonstrações *ex jure*). Usar juízo e julgamento como sinónimos, é confundir o subjectivo e o objectivo e querer comensurar qualidades e quantidades.

I. 5. Século XX e XXI; procedimento e artificação

No início do século vinte a discussão fazia-se ainda no questionamento do belo e do gosto, mas a transformação dos costumes e valores culturais que resulta das grandes concretizações da ciência e da electromecanização tecnológica introduziu novos focos de problematidade. A abstracção contesta a mimese (tomada como sinónimo de figuração) e a evidência de identidade da obra-de-arte é posta em causa. A transformação organizativa, que a eficácia mecânica impôs ao colectivo social, reflectiu-se igualmente no domínio da obra-de-arte (da produção à teorização e crítica) com os vários agentes a procurar maior relevância e mais activa participação. É no quadro desse desejo de ser parte na solução dos problemas quotidianos que todos se assumem como actores socialmente implicados e a obra-de-arte como acto crítico. Para o teórico trata-se de “navegar entre dois escolhos: o da ‘estética’, se entendemos por isso procurar no interior da obra o segredo cifrado da sua qualidade artística, e o da ‘história da arte’ se entendemos por isso questionar o encadeamento das obras e o

jogo das influências e das rupturas de explicar a arte como valor”.⁸² Também a filosofia, enquanto disciplina, se havia transformado. Dividindo-se em especialidades fragmentárias cedeu a dispensação dos princípios às ciências particulares que passam a facultar, a cada ramo do pensamento, não só os padrões sectoriais de verdade mas também a direcção e o âmbito desejável da investigação. É nesse enquadramento geral que se teoriza a obra-de-arte. O ímpeto de romper com tudo o que tinha sido feito antes marca o ar que se respira; mostra-o bem o *Manifesto Futurista* que, não por acaso, se dá a conhecer através da nova *máquina* de produção de opinião geral (que dando ainda os primeiros passos fazia já tremer Orfeu ao pensar nas consequências⁸³). A filosofia e a crítica da obra-de-arte instituem-se como disciplinas autónomas; a quantidade de obras e de textos produzidos exponencia-se (num círculo vicioso que origina e responde às necessidades do novo ramo da economia que cresce sob o nome de indústrias da cultura). O âmbito do questionamento é amplo e vai das questões técnico-formais às temáticas de intervenção social. Belo e mimese, conteúdo e finalidade, mantêm-se axiais na discussão, ainda que sob outro ponto de vista e agora a par de novas tematizações e conceitos. Descrevendo o actual estado de coisas, Michaud refere que esses novos valores “cultivam-se, difundem-se, consomem-se e celebram-se num mundo vazio de obras de arte”.⁸⁴ Como se chega a isso?

Por um lado, chegou progressivamente ao seu termo um movimento de desaparecimento da obra como objecto e pivô da experiência estética. Onde havia obras, não subsiste mais que experiências. As obras foram substituídas na produção artística por dispositivos e procedimentos que funcionam como as obras [...] Cada vez mais coisas diversas e heteróclitas – e finalmente não importa o quê – podiam fazer função de obra e ser propostas como tais.”⁸⁵

⁸² De Duve, “Les Moustaches de la Joconde: Petit Exercice de Méthode” in *Colloque de Cerisy*, Union Générale d’Editions, Paris, 1979, p. 404.

⁸³ Cf. Offenbach, Jacques, *Orphée aux enfers*, 1874, libretto de Crémieux, H. e Halévy, L.

⁸⁴ Michaud, Y., *L’Art à l’État Gazeux*, p. 9.

⁸⁵ *Idem*, p. 10.

Não tinha corrido ainda a primeira metade do século XX e falava-se já em vanguardas históricas e segundas vanguardas. Ao cabo de uma geração procedia-se já à repetição do que tinha sido feito alguns anos antes, mas que, ainda assim, se pretendia ser um desenvolvimento inovador da ocorrência replicada. Afinal a liberdade expressiva que a abertura a novos princípios e soluções formais deveria proporcionar, expandindo o espectro de possibilidades, mais parecia, nas suas consequências, a exiguidade de uma cela de prisão. Não é incomum este tipo de parto. O que esteve sempre em causa (Platão explicitou-o na *República*), e continua a estar, é a adequação do conteúdo da obra-de-arte à teleologia do colectivo social, quer dizer, a domesticação racional das produções de poética. É que a obra-de-arte pode ser poderosa na capacidade de mobilização sensível e inteligível. Ela é um lugar de abertura à compreensão do *ser*, do sentido *essencial* de homem, da consecução de *humanidade* tanto antropológica como historicamente; e se hoje não se quer dela mais do que o que se exige a um divertimento de feira é porque algo mudou profundamente na vida do homem. Que a obra-de-arte seja domesticada não é a novidade, já antes o tinha sido várias vezes (é-o sempre que um estilo se torna escola), a diferença é que agora se anda em círculo sem encontrar saída no labirinto. Entre a produção de obra-de-arte e o seu consumo (já não contemplação) constituiu-se um complexo mundo institucionalizado no qual, à imagem do que acontece com os profissionais da política, “os homens de aparelho que fizeram da arte contemporânea a sua profissão, [aceitam] quaisquer que sejam as mudanças desta arte previsto que, eles, não mudem”.⁸⁶ Mas a mudança, o movimento, é a modalidade da existência e a transformação o que resulta do movimento.

‘A grandes intervalos na história transforma-se ao mesmo tempo que o modo de existência o modo de percepção das sociedades humanas.’ Mesmo se as disposições de base do ser humano [...] não mudam [...] as formas e os modos da sensibilidade e do sentir, as formas

⁸⁶ *Idem*, p. 16.

e os modos de percepção, eles, mudam e no mesmo tempo os objectos com os quais eles estão em relação.⁸⁷

Aqui, sobretudo pelo que Michaud não diz, identifica-se o cerne da questão, porque, sendo pressuposta no homem a capacidade de arbítrio “como disposição de base”, é expectável que a indicação da finalidade como direcção da mudança seja responsabilidade de cada homem singular... e é-o de facto; só que diluída no anonimato como decisão do próprio organismo social enquanto unidade. A existência singular toma então a aparência de um fatalismo determinista face ao qual o sujeito se assume na impotência de vítima. Se hoje a desformalização do debate sobre o *sexo dos anjos* se tematiza diferentemente, ou, em palavras de Michaud, que um “ready-made insignificante pare[ça] levantar tantos problemas como a eucaristia e a transubstanciação nos tempos da Reforma”,⁸⁸ faz parte do que muda; mas tomar esse conteúdo como inevitabilidade de uma determinação *a priori* do evolucionismo histórico é, no limite, uma negação de humanidade. Depois da legitimação do acto omnipossibilitante de Duchamp,⁸⁹ o que se pede à filosofia da arte é que acomode num discurso coerente tudo o que sendo proposto como obra-de-arte seja como tal aceite pela instituição. O fim do século XIX e primeira década do século XX foi um período de grande experimentação técnica e formal. O aparecimento da técnica de registo fotográfico, que permitia a qualquer indivíduo a mais rigorosa *imitação*, sem lhe exigir qualquer aptidão extraordinária, a par da dinâmica de transformação social que se vivia, legitimavam todo o tipo de acção e de proposta no âmbito da produção poética (mesmo a indiscernibilidade entre obra-de-arte e o mais vulgar acto ou objecto quotidiano, como no dadaísmo). O “chamamento à ordem” era tão inevitável quanto irreversível era o acto praticado; o passo estava dado. Na geração seguinte a repetição

⁸⁷ *Idem*, p. 18.

⁸⁸ *Idem*, p. 16.

⁸⁹ O que Descartes foi para o pensamento racionalista e científico, foi Duchamp para a produção da obra de arte e filosofia da arte moderna, ainda que com diferença de consciência: “A razão pela qual eu me interrogo sobre o *ready-made*, não é tanto porque eu pense que esse fenómeno tenha tido uma grande importância para Duchamp. Mas acontece que os observadores se ampararam nele para transformar a ideologia da arte, ou dizer que isto mudou [...] que sejamos por ou contra [...] não tem nenhuma importância, é um facto.”, cf., de Duve, T., “Les Moustaches de la Joconde”, p. 426.

era já escola, estava já enquadrada socialmente e com lugar reservado no museu.⁹⁰ A crítica e a filosofia da arte faziam a sustentação teórica do novo paradigma (mais adequado à consolidação do modelo social emergente e à consecução dos seus fins). A procura da harmonização possível entre o sentido (que é sempre antropológico) e o significado (que é sempre social) exigia uma transformação tão radical como a que sofreu a produção. Primeiro procurou-se teorizar a nova situação à luz das tematizações tradicionais e mesmo de outras mais recentes (Bell, Lang, Beardsley), mas as soluções encontradas mostravam-se frágeis e inadequadas. É Danto que, já na segunda metade do século, encontra a maneira de *resolver* o problema sem mesmo ter de opor-se à tradição⁹¹. Apoiando-se no exemplo de Duchamp e na sua replicação *Pop* por Warhol, procurou menos definir a obra-de-arte do que rever as condições em que essa expressão era usada, o que, segundo Danto, “requer não tanto uma revolução no gosto como uma revisão teórica de consideráveis proporções, envolvendo não só a aceitação artística desses objectos, mas uma ênfase sob as novas características significantes das obras-de-arte aceites”.⁹² A solução apresentada pelo seu autor:

Há um *é* que figura proeminentemente nas proposições concernendo as obras-de-arte que *é* não o *é* tanto de identidade e de predicação; nem *é* o *é* de existência, de identificação ou algum *é* especial feito para servir fins filosóficos. E ainda assim ele *é* de uso comum e *é* prontamente dominado pelas crianças. *É* o sentido do *é* de acordo com o que uma criança, mostrado um círculo e um triângulo e perguntado qual *é* ele e qual a sua irmã, apontará para o triângulo dizendo ‘Este sou eu’.⁹³

⁹⁰ É somente nos anos trinta que a *Fountain* de Duchamp entra de facto no mundo da arte, curiosamente sob a forma de *imitações* feitas rigorosamente a partir de um exemplar do mesmo modelo proposto à *Society of Independent Artists* e mostrado por Stieglitz.

⁹¹ Cf. Danto, A., “The Artworld”, pp. 571-584.

⁹² *Idem*, p. 573.

⁹³ *Idem*, p. 576.

Obra-de-arte é uma expressão perfeitamente conhecida e de uso quotidiano que atribui um certo estatuto àquilo a que é aplicada. É esta consideração definidora (já não da coisa substantiva mas da expressão que a refere) que, em completude com o conceito de “mundo-da-arte” como terreno de existência da teoria (sustentado e sustentador), garante a qualquer objecto proposto a possibilidade de obter o estatuto de obra-de-arte; porque não é senão “a teoria que traz [o objecto] para o mundo da arte e o impede de colapsar no objecto real que ele é”.⁹⁴

Qualquer teorização que se faça daí em diante aceitará como dado incontornável todo o tipo de objectos (o significado é larguíssimo – acções incluídas) legitimados institucionalmente com o estatuto de obra-de-arte, o que permite, e simultaneamente exige, a erecção de definições suficientemente inclusivas. A produção de obra-de-arte que passara de criação a processo, não é agora senão um mero procedimento de legitimação. É assim que “em toda a sociedade o que é criado ou aprovado como sendo boa arte ou ainda exposto e difundido depende largamente do que permitem os que têm o controlo político, comercial ou teológico.”⁹⁵ Para designar esse procedimento a sociologia da arte formou o conceito de artificação⁹⁶ que, basicamente, subsume as diversas fases processuais da aceitação institucional. O produtor do *pretexto* apresenta-o como candidato ao estatuto de obra-de-arte; o “mundo da arte”, através de um procedimento aparentemente complexo que a sociologia e a ciência política aferem, aceita-o ou não. Com esse acto atributivo é a instituição quem, a partir do *pretexto* candidatado, produz de facto a obra-de-arte; depois o proponente do *pretexto* candidatado, agora obra-de arte, assume o estatuto da autoria completando assim o modelo formal consagrado pela tradição cultural.

É Dickie quem de modo mais consistente apresenta uma formulação da definição institucional. Em “What is art? An Institutional Analysis”,⁹⁷ é sumariamente descrito o percurso que conduziu ao impasse teórico, e apresentada a sua própria versão da teoria Institucional da Arte:

⁹⁴ *Idem*, p. 581.

⁹⁵ Beardsley, M. C., “Quelques problèmes anciens dans de nouvelles perspectives”, in *Esthétique Contemporaine: Art, représentation et fiction*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005, pp. 42-43.

⁹⁶ Cf Heinich, N., e Shapiro, R., *De l’artification: Enquêtes sur le passage à l’art*, Editions EHESS, Paris, 2012.

⁹⁷ Cf. Dickie, G., “What is art? An Institutional Analysis”, in *Art and the Aesthetic An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974, pp. 19-52.

A tentativa para definir “arte” especificando as suas condições necessárias e suficientes é um esforço antigo. A primeira definição – teoria da imitação – apesar do que agora parecem óbvias dificuldades, satisfaz mais ou menos todos até algum tempo no século dezanove. Depois da teoria da arte da expressão quebrar o domínio da teoria da imitação, muitas definições supondo despojar as condições necessária e suficiente da arte apareceram. [...] Até recentemente, este argumento persuadiu muitos filósofos da futilidade de tentar definir arte que o fluxo de definições tinha cessado de todo. [...] As tentativas tradicionais para definir a “arte” a partir da teoria da imitação pode ser pensada como a Fase I e a alegação que a “arte” não pode ser definida como a Fase II. Eu quero preencher a Fase III definindo “arte” de uma maneira tal que evite as dificuldades das definições tradicionais e integre as compreensões das recentes análises.⁹⁸

Na continuação, Dickie vai identificando os momentos teóricos e as referências de construção da sua definição: relações não evidentes, conceito de género (fechado) e de espécie (aberto), dois sentidos de obra-de-arte (sentido primário classificativo e sentido secundário derivativo e avaliativo), mundo-da-arte.

As obras de arte são arte em virtude da posição ou lugar que ocupam no interior de uma prática estabelecida, nomeadamente, o mundo da arte.⁹⁹

Apesar da coerência da teoria e da verificabilidade tautológica da dedução a questão não fica resolvida; o debate prossegue, apontam-se inconsistências de teoria e propõem-se soluções nas quais se descobrem novas inconsistências...

⁹⁸ *Idem*, p. 19.

⁹⁹ Dickie, G., *Introdução à Estética*, p. 139.

Capítulo II: Da ontologia

No que se apurou anteriormente destaca-se a constatação da existência de duas maneiras diferentes, e aparentemente opostas, de proceder à definição de obra-de-arte. Uma que vigora desde a antiguidade grega até ao século XIX e que será daqui em diante designada como definição de essência ou antropológica; outra que ganha o primeiro plano com o início do século XX e impõe rapidamente a sua vigência, que se mantém actualmente, e será designada como definição normativa ou sociológica. Neste capítulo procurar-se-á compreender a natureza e alteridade de cada uma delas.

II. 1. A obra-de-arte como coisa no mundo

A divergência acerca do conteúdo visado no uso da expressão obra-de-arte parece radicar nas diferentes maneiras de erigir a definição do que aí se visa. Veja-se então o enquadramento da sua problematização em termos contemporâneos. Para Heidegger, “a forma moderna da ontologia é a filosofia transcendental, que se torna ela mesma teoria do conhecimento”.¹⁰⁰ Outro modo de abordar a questão,¹⁰¹ mas agora pensando especificamente o assunto em causa, é proposto por Thierry de Duve:

Consideremos a obra de arte como um *enunciado*. A obra não é tomada nem pelo seu “conteúdo” nem pela sua “forma”, nem pelo seu valor nem pelo seu impacto crítico, nem pela proliferação nem pela posteridade dos seus sentidos. A obra existe e ela aparece, isso basta-nos: ela enuncia-se. [...] Chamemos *enunciação* o conjunto de condições que especificam o enunciado e o tornam possível. Estas condições podem ser de natureza diversa: técnicas, económicas, políticas, institucionais, ideológicas, subjectivas, etc., elas têm sempre uma existência verificável. As condições enunciativas são o que torna o

¹⁰⁰ Heidegger, “Depassement de la Metaphysique” in *Essais et Conférences*, p. 85.

¹⁰¹ O que transparece da citação de Heidegger e decorre sobretudo de “forma moderna”, é que há uma adequação significacional da definição, e possivelmente até mesmo da forma significacional da definição, decorrente da condição (da historicidade existencial) em que é gerada, mas simultaneamente uma persistência inalienável da ontologia.

enunciado possível, e ao mesmo tempo delimita o seu campo de possibilidade [...] Procuraremos pelo contrário reduzi-las a um número mínimo de condições necessárias e suficientes para tornar possível tal enunciado e para o especificar como enunciado artístico.¹⁰²

Em ambos os casos o tema é a ontologia; o estabelecimento da *definição* da coisa para integração de mundo.¹⁰³ Nas duas situações a realidade que subjaz à descrição é pensada como o sentido que informa a constituição da palavra e o âmbito da sua utilização na linguagem, que se pretende epistémica e partilhável. A estrutura modal ontológica fixa-se sem apelo na fórmula: x é... tal e tal. Dito de maneira simples: a ontologia é a atribuição das modalidades de ser, pelo que sem ontologia não há mundo (no sentido amplo de λόγος). Em última análise, então, da diferença na definição decorre uma diferença de mundo e está aí o porquê da importância de fazer boas definições. Face às diferentes formulações propostas, e antes mesmo de se tentar compreender o que nelas se diz, seria bom, como Aristóteles já aconselhava, perguntar “a todos os filósofos que sustentam tais opiniões, [...] se as palavras de que eles se servem têm um sentido, de maneira que tenhamos para discutir uma definição”.¹⁰⁴ Reflectindo o acesso do homem ao que o redeia, a ontologia deverá dar conta da dupla condição em que ele se relaciona com as coisas – enquanto singular irreduzível (a sua experiência e o seu exercício de arbítrio) e enquanto elemento social (marcado pelo tempo histórico, modo de organização e teleologia do colectivo que integra). A obra-de-arte, como tipo diferenciado de produção sua, reflectirá não só essa dupla condição existencial, mas também as diferenças subjectivas do acesso intelectual. Le Bossu deu conta dessa diferença entre domínios: “as ciências não deixam aos que as encontram ou que as cultivam a liberdade de tomar outros guias que as luzes naturais” (medição e demonstração são o campo do conhecimento científico), e prossegue: “as Artes pelo contrário, dependem em muitas coisas da escolha e do génio dos que primeiro as inventaram, ou que aí trabalharam com a

¹⁰² De Duve, T., “Les Moustaches de la Joconde”, pp. 403-404.

¹⁰³ Sobre o conceito de mundo, para além da consideração etimológica do termo grego, ver também Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, sobretudo 1 - 1.21, ver também 5.6 ss.

¹⁰⁴ Aristóteles, *Metafísica*, G, 1012 b, Harvard University Press, Cambridge/London, 1983.

aprovação mais geral de todo o mundo”.¹⁰⁵ Incidindo a indagação das modalidades do *ser* da coisa necessariamente sobre existentes (pelo que na constituição de uma ontologia a coisa de que se afirma o *ser* está irrefutavelmente dada como presença, seja actual seja potencial), a inquirição ontológica não é, portanto, questionamento de verificação de onticidade; desse tipo de deslocação do questionamento¹⁰⁶ resulta, no melhor dos casos, uma ontologia negativa (definindo o que é pela possibilidade de não ser). Esse procedimento está presente no pensamento de Platão sobre as produções poéticas; ainda assim é sobre existentes que ele afirma modalidades e ao fazê-lo produz ontologia. Apesar da superficialidade, escassez de tematização e negatividade da abordagem, a concepção platónica acerca da obra poética perenizou-se e domina.

A definição responde à pergunta sobre o que é a coisa¹⁰⁷ (“quer dizer simultaneamente a sua essência e os atributos que lhe pertencem enquanto ser”¹⁰⁸). Da sua boa formulação dependerá, portanto, a eficácia da linguagem;¹⁰⁹ da eficácia (comunidade) da linguagem a habitabilidade do mundo, pois só assim nos fazemos comensuráveis com os semelhantes. Considerando que “o ser propriamente dito toma-se em várias acepções”,¹¹⁰ a função das categorias é justamente a discriminação (âmbito e hierarquia) dessas acepções; evitando assim que se tome por essência o que é só acidente (as características de corpo e cor da voz de Fischer-Dieskau são acidentais na execução de *Das Lied von der Erde*, o carácter da composição de Mahler é que é essência, a voz particular em cada interpretação é acidental). É pela ordenação categorial que, tanto na definição do sentido das palavras como na construção gramatical das proposições a linguagem pode descrever de maneira partilhável.¹¹¹ Se uma definição hiper-determinada (restritiva do significado) facilita a demonstração lógica, o seu desdobramento (abrindo o sentido à riqueza significacional) ampliando o

¹⁰⁵ Cf. nota 65, p. 20.

¹⁰⁶ Cf. Platão, *República*, 354 b - c.

¹⁰⁷ Cf. Aristóteles, *Metafísica*, Z.

¹⁰⁸ Aristóteles, *Metafísica* E, 1026 a.

¹⁰⁹ Aristóteles, *Topica*, 184 a.

¹¹⁰ Aristóteles, *Metafísica*, E, 1026 a.

¹¹¹ A ontologia constitui portanto a possibilidade de um discurso partilhável, para além dos interesses individuais ou de um grupo no interior de outro maior, na medida em que pretende compreender as coisas descobrindo-lhes (ou inscrevendo-lhes) uma estrutura de sentido pela qual possam ser compreendidas; “importa somente que o discurso do homem aproprie o que há, mas tal como é em si: o acordo entre os homens estabelecer-se-á por si mesmo se os homens não se ocupam deles próprios mas do que há.” Cf. Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1996, p. 29 ss.

campo da expressão é o domínio da poética. Mas abusar dessa abertura e usá-la sem cuidar de manter-se no campo de abrangência da essência definida, enfraquecendo a relação sentido/significado, no limite, acabará em proposições sem sentido.¹¹²

II. 2 . Modos da definição

No apresentar-se a obra-de-arte *dá-se* em avalanche (simultaneamente como facto sensoperceptivo e como compreensão poética); que depois se desenvolva uma analítica e uma hermenêutica decorre (para lá de ser implícita ao τέλος da poética) do desejo de compreensão daquele que a ela assiste. Mas qualquer decomposição a que se proceda será simples modo operativo e não perderá nunca de vista a re-composição da totalidade una. No que concerne à onticidade uma árvore ou uma cadeira não são mais reais do que um desenho ou uma pintura, mesmo se, incidentalmente, o que se representa no desenho e na pintura é árvore ou cadeira. Na definição do universal obra-de-arte, a forma particular de cada obra-de-arte concreta é categorialmente acidente, pelo que não alterará nunca a essência da definição (logo o sentido). A cadeira é sempre peça de mobiliário onde alguém se senta, a pintura e o desenho (para lá do estilo e do assunto) é sempre pintura e desenho que se contempla e se entende; a confusão instala-se quando, na definição, se toma o acidente por essência. Se ao considerar ambas as coisas (cadeira e desenho) se souber manter o mesmo plano do *ser*, então, ter-se-ão já andados dois meios caminhos: o da compreensão ôntica e o da compreensão ontológica. No caso particular da obra-de-arte é certo que a circularidade redundante da própria expressão é mãe fértil em equívocos; mas não desculpará tudo. No “Diálogo Acerca da Arte”, Harris define arte como “um Poder habitual no Homem de tornar-se a Causa de algum Efeito [a obra de arte], de acordo com um Sistema de vários preceitos comprovados”,¹¹³ o que de facto ele aí define é a técnica (τέχνη) na sua nomeação latina: *ars*. Já Dickie, no livro *Introdução à Estética*, escreve que “[u]ma obra de arte é um artefacto do tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte”,¹¹⁴ (passando por alto a redundância insignificante: “um artefacto do tipo criado”) o que ele enuncia é o destino do tal artefacto. Se Harris

¹¹² Aristóteles, *Tópica*, 104 b.

¹¹³ Harris, J., “A Dialogue Concerning Art”, *Three Treatises*, C. Nourse, London, 1788, p. 43.

¹¹⁴ Dickie, G., *Introdução à Estética*, p. 145.

procede a uma descrição da causa substantiva da produção técnica, Dickie diz só a sua finalidade. Mas qual o atributo essencial que faz com que a poética seja uma espécie irreduzível de técnica? Essa é a pergunta a que nem um nem outro dá resposta. Tomem-se como exemplo outras duas situações, a primeira da *Poética*: “pode dizer-se serem todos [os diversos tipos de produção poética] mimese”¹¹⁵ e o esclarecimento, mais adiante, do sentido de mimese: “imitar [...] coisas como elas são, coisas como é dito ou pensado serem, ou coisas como elas deviam ser”;¹¹⁶ a segunda encontra-se em “A Origem da Obra de Arte”, onde Heidegger escreve que a “obra-de-arte é de facto uma coisa que é feita, mas ela diz qualquer outra coisa diferente do que a mera coisa é ela mesma, ἄλλο ἀγορεύει [...] é uma alegoria [...] um símbolo”.¹¹⁷ Aristóteles afirma a mimese como essência da produção poética e caracteres como objecto da mimese. No segundo exemplo, Heidegger separa a arte da obra, e a arte será qualquer coisa a que a obra serve de receptáculo; por outro lado dizê-la alegoria não clarifica nada. Alegoria é uma figura de estilo, é formal. A alegoria desformaliza-se nas proposições que a dizem. Sorrir não é uma alegoria, é a própria coisa, é o dizer e o que é dito enquanto conteúdo/forma incindível; assim como a expressão e o rosto.¹¹⁸ No que até agora foi visto foi possível identificar duas maneiras de constituir a definição: uma que parece anteceder a coisa e depois se lhe aplica, a outra que se erige a partir da própria coisa que tem perante procurando descrevê-la. O movimento, agora, é ver mais de perto em que consiste cada uma dessas maneiras de definir.

Primeiro, e em traço geral, ver-se-á o modo da definição categorial aristotélica (nomeada também antropológica ou de essência); depois, de modo semelhante, a definição normativa (ou sociológica). Na definição antropológica pensa-se a obra-de-arte enquanto substância: *matéria*, *essência*, *origem* e *finalidade*. Na hierarquia da afirmação do ser o que importa determinar primeiro é o *género* que, no caso da obra-de-arte, se viu já que é: *técnica*. Homem, pinheiro, cadeira e obra-de-arte são categorialmente substâncias; são existentes que não são predicáveis senão de si mesmos e dos quais outras coisas são afirmadas como atributos. A diferença entre

¹¹⁵ Aristóteles, *Poética*, 1447 a.

¹¹⁶ *Idem*, 1460 b.

¹¹⁷ Heidegger, M., “The Origin of the Work of Art”, p. 3.

¹¹⁸ Cf. Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations*, edited by Cyril Barrett, University of California Press, Berkeley, 1967, “Lectures on Aesthetics”, IV, 3 - 4, p. 30.

homem e pinheiro por um lado, e cadeira e obra-de-arte por outro, é que os primeiros são de geração natural e os segundos produções de técnica, ainda que diferindo em *espécie* (no caso da cadeira *técnica prática*, no da obra-de-arte *técnica poética*); quanto à técnica ela predica-se do homem. Estão dados o *género* e a *espécie*.

Matéria é o que recebe a forma (na linguagem pode ser o som nas palavras ditas e o desenho nas palavras escritas, na dança é o próprio corpo). Numa escultura o mármore talhado é mármore enquanto *O Desterrado* (a estátua *O Desterrado* é de mármore), mas não é *O Desterrado* enquanto mármore (o bloco na pedreira à espera de uso é só mármore; tanto poderá vir a ser *O Desterrado*, de Soares dos Reis,¹¹⁹ como soleira de porta ou *Santa Teresa* de Bernini). A matéria é prévia à forma que o homem lhe dá e é física; mesmo se aparenta afisicalidade (como numa projecção holográfica tridimensional e na matriz de C. G. I.¹²⁰), há sempre um qualquer dispositivo de armazenamento ou um instrumento mediador que é *naturalmente* físico.

Forma é a essência da obra-de-arte, é ela que primeiro se declara na definição. Dada a natureza irreduzível e irrepitível da produção poética, a essência na definição do universal desdobra-se em cada instanciação particular como *forma substancial* original e única (o *David* de Miguel Ângelo não é a *Ressurreição* de Mahler e nenhuma delas *Os Lusíadas* de Camões, porém, cada uma é obra-de-arte). Sendo todas as diferentes instanciações particulares da essência “modos de imitação”,¹²¹ será então mimese a essência da definição. Mas não se trata, como se viu antes, da imitação de não importa o quê (na acepção vulgar de cópia), os “objectos de imitação [na obra-de-arte] são homens em acção”.¹²² A forma, ou essência, é o que faz de uma coisa o que se diz que ela é em-si-mesma; é aí que a obra-de-arte adquire tanto a especificidade que a diferencia das outras coisas, como a que a distingue de todas as outras obras-de-arte. A questão da essência adquire, no caso da obra-de-arte, algum acréscimo de complexidade. A cada definição de um universal corresponde invariavelmente uma essência que é repetida em cada instanciação desse universal (na cadeira, apesar de todas as variantes incidentais de caso a caso, a forma é sempre cadeira). No caso da

¹¹⁹ Soares dos Reis, A., 1847-1889.

¹²⁰ Imagem Gerada em Computador.

¹²¹ Aristóteles, *Poética*, 1447 a.

¹²² *Idem*, 1448 a.

obra-de-arte não difere, só que aí a essência, definida formalmente como mimese de carácter, exige-se diferentemente desformalizada em cada instanciação particular (é bom exemplo *O Naufrágio de um Cargueiro*, de Turner e *A Jangada do Medusa*, de Géricault que, partilhando contemporaneidade de produção, o meio, a técnica e o tema, diferem entre si. Pode talvez dizer-se, então, que há uma indeterminação enquanto potencial que só se determina na apresentação substancial, ou como escreveu Klee, “no sentido mais elevado, o mistério último da arte subsiste para lá dos nossos conhecimentos mais detalhados”.¹²³ Na essência está já implícita a finalidade.

Origem é o que causa a vinda ao ser da obra-de-arte; o meio é a técnica, a origem é o homem. Não há técnica sem homem, nem poética sem técnica, a obra poética é o que advém de cada vez que um homem actualiza a sua potencialidade de técnica poética. É na origem, no querer agente que traz a obra-de-arte ao ser, que se inscrevem essência e finalidade. A origem da obra é um querer dar a ver, um trazer à presença que se concretiza por uso livre das técnicas disponíveis (práticas e teóricas); livre significa aqui que se tomam as técnicas e se usam, se necessário modificando-as *ad hoc* (até de modo inesperado ou reputado de tecnicamente errado) sempre que for essa a maneira possível de dar a forma à matéria e o ser à obra.

Finalidade: enquanto imitação de carácter a obra-de-arte aspira propiciar a humanização do homem. Não esteve mal Platão ao dizê-la como espelho, faltou-lhe só dizer que a natureza que aí se reflete é a da alma humana. Na formulação de Harris, viu-se que a finalidade é “o suprimento de algum bem em carência, relativo à vida humana e atingível pelo homem, porém, superior às suas faculdades naturais não instruídas”;¹²⁴ parece descrever-se aí o caminho da humanização. Nesse caso, a concretização da finalidade da obra-de-arte ser-lhe-ia extrínseca; começa com uma relação de sedução e curiosidade do espectador em face dela (a sedução inicia a relação, a curiosidade mantém-na), mas daí em diante (a transformação de si mesmo) é já teleologia do próprio homem (“o herói a si assiste” escreveu Pessoa). Então, de facto, a finalidade da obra-de-arte (que tem de ser intrínseca) é ser lugar de abertura e desdobramento para o contemplador, é ser meio; catalizar movimentos do pensar

¹²³ Klee, P., *Théorie de L'Art Moderne*, Editions Gonthier, Genève, 1977, p. 41.

¹²⁴ Harris, J., *Three Treatises*, §6, p. 44.

nos quais o homem se interpreta e se determina. É nesse movimento de introdução no mistério que a obra-de-arte parece alcançar a sua finalidade.¹²⁵ Qualquer ideia de obra-de-arte sem conteúdo e de relação desinteressada (sem finalidade) do espectador é mera falácia. Agir é uma relação entre o querer e o fazer, entre um desejo e a sua concretização; se não há relação sem dois termos e a obra-de-arte é relato, então, inevitavelmente, houve o correlato que a trouxe ao ser. O mesmo se passará na contemplação, que sendo um modo de relação é inevitavelmente interessado (não há relação no desinteresse, só mero ignorar). Gerando movimentos orientados (mas não circunscritos) de compreensividade, ou como escreveu Borges, “propondo enigmas aos homens”,¹²⁶ a obra poética abre sempre para a necessidade de um acto epistémico (pensar é já acção). Todo o agir é precedido de decisão, pois cada movimento (é isso o acto) deixa o homem perante a exigência vital de escolher a direcção do próximo movimento. Apontando à humanização, a obra poética é um instrumento de liberdade.

Passe-se agora à outra maneira de produzir a definição. Sendo basicamente uma definição que se faz em exterioridade à própria coisa que pretende subsumir, de nada servirão agora as categorias antropológicas. Porém, em toda a sua aleatoriedade determinante, a definição normativa partilha com a anterior a certeza de haver obra-de-arte, só que em vez de lhe compreender o ser e dar o sentido do universal, toma a expressão linguística e estabelece só as condições da sua atribuição; mas o princípio de ontologia continua presente. *Sabe-se* que há a expressão obra-de-arte e coisas a que ela se aplica como atributo de identidade (coisas que se encontram em galerias de exposição, em teatros e museus, em livrarias, auditórios, etc.) e a questão que se coloca ao filósofo, e ao crítico, é a de estabelecer os princípios em que se processa o seu uso. Ou seja, como formular uma definição que, abarcando a diversidade de exemplares conhecidos e sem fechar-se a novas possibilidades, possa aplicar-se discriminando entre similares o que é e o que não é obra-de-arte. Ao invés do que acontece na definição de essência, a definição normativa não dá já o sentido, mas sim

¹²⁵ Cf. a alocução, no banquete Nobel de 10 de Dezembro de 1960, de Saint-John Perse, “Poésie” in *Amers*, Gallimard, Paris, 1999, pp. 167-171; “Fiel ao seu ofício, que é o aprofundamento próprio do mistério do homem”.

¹²⁶ Borges, J. L., Guerrero, M., “La Esfinge”, in *El Libro de los Seres Imaginarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 100.

o valor e estatuto social. Ainda assim a relação de exterioridade aos objectos a que se aplica é meramente fictícia, já que se toma como correlato fundador algo que existe e se pressupõe legitimamente nomeado como obra-de-arte. Conhecida já a definição de Dickie, traga-se agora à colação a de Danto que, no ensaio “The Artworld”, procura estabelecer uma definição em termos de “condição suficiente”, ou seja, de “coincidir uma expressão realmente definidora [de obra-de-arte] com um termo em uso activo”.¹²⁷ O filósofo aspira a uma criação teórica capaz de dar base à aceitação como obra-de-arte de “certos episódios na história da arte”, o que, como já foi dito, “requer não tanto uma revolução no gosto mas uma revisão teórica de muito consideráveis proporções”.¹²⁸ A definição de Danto:

Ver alguma coisa como arte requer algo que o olho não pode desacreditar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo-da-arte.¹²⁹

Dependendo o reconhecimento e uso do conceito de obra-de-arte, assim definido, de uma época e cultura particulares, só a globalização desse modelo sócio-cultural permitirá a validade universal da sua definição de obra-de-arte. Na proposta de Danto, a solução para identificar o que é obra-de-arte passa por “dominar o *é de identificação artística* e então *constituir* isso [o objecto proposto] como obra de arte”.¹³⁰ Uma definição assim abre radicalmente o conceito. Ela preserva-se como teoria pela expansão de possibilidades que traz ao domínio (na medida em que o determina e se determina ela própria ao sabor das modas). Os novos estilos disponibilizados são criados pela própria teoria a partir do que o “mundo-da-arte” aceita como obra de entre as várias situações que vão sendo propostas. Recuperando a referência duchampiana, não é o urinol (objecto particular concreto) que ele apresentou para ser exposto como escultura (e de resto se perdeu nesse processo) que é de facto considerado obra-de-arte, mas sim qualquer urinol que sendo separado

¹²⁷ Danto, A., “The Artworld”, p. 571.

¹²⁸ *Idem*, p. 573.

¹²⁹ *Idem*, p. 580.

¹³⁰ *Idem*, p. 579.

da totalidade de uma fabricação de urinois indiscerníveis, seja aceite no “mundo da arte” e mostrado em contexto museológico.¹³¹ Radicalizando a acepção: a derrocada de um edifício por acção terrorista é um crime hediondo; as fotografias desse evento, ou mesmo fragmentos materiais dele resultantes, se mostrados num museu serão obra-de-arte. O próprio acto destruidor, sendo patrocinado pelo “mundo-da-arte” e enquadrado teoricamente (integrado como um novo estilo disponível) poderá muito bem “ser visto” como obra-de-arte. Bastará, porém, que a teoria artística e o “mundo-da-arte” renunciem ao objecto ou acontecimento, e o expulsem do seu meio, para que ele deixe de ser a obra-de-arte que era (ainda que a consequência subsista). É o dar ou retirar o nome de obra-de-arte ao objecto que lhe confere o valor; questão de norma.

Que a *Última Ceia*, pintada por da Vinci,¹³² não tenha sido deveras reconhecida socialmente como obra-de-arte durante muito tempo (e por consequência deixada à corrupção e vandalismo) e que a dado momento a sociedade a aceite como obra-de-arte (ainda que então fosse já só vestígio de criação poética e evidência de atroz desumanidade, que é o que procura apagar-se com os sucessivos *restauros*), não impede que aquela pintura tenha sido sempre obra poética. A obra-de-arte, reconhecida ou não pelo colectivo social, é o que é pelo que é; como a árvore (conhecida ou desconhecida, com nome, sem nome, indiferentemente até do que se lhe queira chamar) é o que é pelo que é. A soberania é sempre do que existe, o que muda é a linguagem e a cultura. Cortem-se todas as árvores e declarem-se os cadáveres como obra-de-arte, desprezem-se e danifiquem-se todas as criações poéticas por não se lhes reconhecer *artisticidade*; no fim é sempre árvore o que se corta e obra-de-arte o que se vandaliza. Na medida em que se afirma *ser* da obra-de-arte (e não perdendo de vista que “ser diz-se do ser por acidente ou do ser por essência”¹³³), torna-se perceptível que uma das definições diz o *ser* obra-de-arte como essência e a outra o diz como acidente. A definição sociológica (normativa) assenta

¹³¹ De facto quando o urinol foi proposto como *Fountain* para exposição, ele foi recusado – o que à luz da definição normativa o exclui como obra-de-arte; só a publicitação da rejeição e o facto de Stieglitz o ter levado para a sua galeria garantiram o registo (memória) dessa ocorrência. Só quando, quase vinte anos depois, um museu encomenda uma *Fountain* para integrar a sua colecção é que o urinol recebe o estatuto de obra-de-arte; só que então não só já não o mesmo objecto, como nem sequer são ready-made (por um lado porque o objecto foi cuidadosamente produzido como réplica exacta do original destruído, por outro lado não foi feita somente uma réplica mas sim uma edição de múltiplos).

¹³² Refeitório do Convento de Santa Maria della Grazie, em Milão.

¹³³ Aristóteles, *Metafísica*, D, 1017 a.

numa predicação de acidente, é mutável e historicamente determinada, *espelha* a condição sócio-política do organismo social. A definição antropológica funda-se em predicação de essência, tem por determinação o próprio homem, que com ela estrutura em mundo que o rodeia.

II. 3. Da mimese

É a mimese que, na definição antropológica, se dá como essência da obra-de-arte.¹³⁴ Sendo os diferentes caracteres disposicionais o objecto que se imita na obra poética, haverá por força disso uma dimensão ética e moral tanto no acto de mimar como na produção que resulta. As obras-de-arte:

Falando geralmente, podem todas ser ditas ‘representações da vida’ [μίμησις]. Mas elas diferem umas das outras de três maneiras: seja usando meios genericamente diferentes ou representando diferentes objectos ou representando objectos não no mesmo sentido mas numa maneira diferente.¹³⁵

O termo diferença merece uma explicitação: “[a] essas diferenças nas várias artes eu chamo os meios de representação”.¹³⁶ Os meios não são só os materiais (tintas, palavras, pedras, etc.), são também o querer e o saber do poeta. Então, é fácil perceber que não se trata nem das uvas com que Zeuxis enganava os pássaros, nem de qualquer modalidade de reflexo em espelho. Sendo indeterminadamente vasto o campo que se dá como objecto de imitação, precisa-se também aí de certa elucidação: “uma vez que o poeta representa a vida, como faz o pintor e outros fazedores de semelhança [ποιητής], ele deve sempre representar uma de três coisas – seja coisas como elas foram ou são; ou coisas como elas são ditas e parecem ser; ou coisas como

¹³⁴ Um homem a dançar (Nijinsky na *Sagração da Primavera*) não é a imitação de um homem a dançar, “Badinerie” da *2ª Suite* para Orquestra (BWV 1067) de Bach não é uma imitação de sons; ainda que, em qualquer dos casos, na coreografia ou na partitura possa fazer-se uso da simulação (imitação) de coisas e atitudes.

¹³⁵ Aristóteles, *Poética*, 1447 a.

¹³⁶ *Idem*, 1447 b.

elas deviam ser”.¹³⁷ Excluindo ignorância e má-fé, torna-se difícil compreender não somente como pode ter sido reduzida a acepção aristotélica à platônica, mas, sobretudo, como foi possível concretizar-se e persistir entre filósofos e homens cultivados; pois como poderão copiar-se “coisas como elas deveriam ser”? Onde se encontrará o original para verificação do resultado? No que respeita à essência enquanto espécie (obra-de-arte), não há diferença entre a pintura de Kandinsky ou Harthung, de Picasso ou Rembrandt; de maneira *diferente* (abstracta ou figurativa) são sempre ἴθης o que se imita e se traz à presença em qualquer dos casos, até porque a obra-de-arte não imita: *é*. Ela apresenta-se no seu ser de substância única e na sua total irreducibilidade. Quando, na *Poética*, Aristóteles diz o porquê de ser mimese a essência da obra poética, escreve assim: “falando geralmente a poética parece dever a sua origem a duas causas particulares ambas naturais [...] ele [o homem] é muito mais imitativo e aprende as suas primeiras lições a representar [μιμήσεως] coisas”.¹³⁸ É justamente esta passagem que sugere a possibilidade etimológica, antes referida, da relação de sentido com a família do termo μυστήρ. No caso da obra-de-arte ela é bastante adequada já que, considerando-lhe a teleologia, é para o mistério da indeterminação do homem que ela abre; e como escreveu Magritte, “o mistério não implica nenhum sentido correspondente ao optimismo nem nenhum não-sentido ligado ao pessimismo, o mistério não tem nem um sentido nem um não-sentido, porque sentido e não-sentido são definíveis”.¹³⁹ Acontece, no estudo da obra-de-arte, tomar-se por paradigma a representação gráfica e ficar-se confundido pelo uso frequente, entre outros recursos, da simulação realista de coisas (um pouco à semelhança do que pode fazer-se com a onomatopeia na linguagem). O significado empobrecido que então se generaliza do sentido de mimese (como mera cópia de coisas que nos rodeiam), não só conduz a uma compreensão deficiente da produção poética, como se faz obstáculo à finalidade da obra. Para esse estado de coisas contribuiu, além do estafado argumento do aparecimento da fotografia,¹⁴⁰ o ensino da

¹³⁷ Aristóteles, *Poética*, 1460 b.

¹³⁸ *Idem*, 1448 b.

¹³⁹ Magritte, R. *Écrits Complètes*, Flammarion, Paris, 1979, p. 708.

¹⁴⁰ Ainda que certas técnicas sejam particular e assiduamente usadas na produção de obra-de-arte, como é o caso do desenho e da pintura, elas não deixam por isso de ser técnicas práticas. Então no lugar de diabolizar-se a fotografia, o seu aparecimento, e posteriormente as técnicas de C.G.I., deveria saudar-

concepção simplista de mimese (de Platão) como única acepção válida, a consequente obliteração da concepção aristotélica e, não menos importante, ambiguidade da lição de Séneca: “omnis ars naturae imitatio est”.¹⁴¹

Capítulo III: Da relação

Clarificada a diferença entre os dois tipos de definição de obra-de-arte, procurar-se-á agora mostrar como de facto elas não são opostas mas sim concomitantes; evidência que se alcançará pela compreensão da natureza da relação entre o homem singular e a obra-de-arte, por um lado, e, por outro, a relação que com ela estabelece o colectivo social enquanto individuação orgânica. Pese embora a forte tendência para tematizações tanto de antropologia filosófica como sócio-políticas, procurar-se-á, ainda assim, manter a análise o mais possível no âmbito estrito do assunto que é objecto deste trabalho.

Sendo a obra-de-arte coisa no mundo¹⁴² e cada homem um singular irredutível, então, necessariamente, a relação deste com aquela tem um âmbito particular (dito subjectivo). Porém, se tanto a obra-de-arte como o homem vêm ao ser e existem, não isoladamente, mas em inter-relação (os homens em colectividade social e as obras como produções no seu seio), então o colectivo social é o espaço de partilha de sentido onde se faz o enquadramento histórico-cultural dos homens e das obras. Dessa existência contextualmente situada (história e cultura) resulta, a par da relação de cada singular com a obra-de-arte, uma relação modalmente diferenciada (tanto quanto à natureza como quanto ao âmbito operativo) do próprio organismo colectivo

se como expansão de possibilidades disponíveis. O assunto merece bem mais do que a simples nota que é aqui possível.

¹⁴¹ Cf. Séneca, “Epístola 65”, in *Cartas a Lucílio*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991.

¹⁴² Cf. Weil, E., *Philosophie Politique*, p. 15 : “uma obra de arte é, pelo menos em princípio, compreensível em todo o momento. Mas estes objectos não pertencem menos à história, pois o que é válido sem relação imediata ao tempo, entrou ainda assim na sua intemporalidade a um momento dado do tempo e não teria deixado rasto se não tivesse sido recebido pelos homens de uma certa época [...] não sobrevivem a não ser na medida em que agiram sobre os homens”.

com a obra-de-arte.¹⁴³ Procurar-se-á, agora, compreender a natureza dos dois modos da relação; do singular com a obra-de-arte primeiro, do colectivo social depois.

III. 1. Da relação do singular

Numa carta a Hermann Heidegger (filho do filósofo de igual apelido), Jünger escreve citando Goethe:

Fundamentalmente, somos todos seres colectivos: pois possuímos e somos verdadeiramente pouca coisa que possamos dizer nossa, no sentido mais puro! Nós devemos todos receber e aprender, tanto dos que nos precederam como dos que nos rodeiam.¹⁴⁴

A observação é em si mesma tão plena de evidência quanto o é nos homens a inconsciência desse facto... e, no entanto, é somente a partir dessa constatação que pode iniciar-se qualquer movimento de auto-desvelamento da própria essência individual em vista de uma efectiva liberdade de arbítrio,¹⁴⁵ ou seja, de formação de si. A relação individual com a obra-de-arte parece ser, então, não somente apanágio de muito poucos, mas também o lugar raro onde só chega quem se dirige para a origem (e que se expande na proporção directa com a proximidade à essência). A qualidade da relação de um singular com a obra poética vai, pois, a par com a sua inquirição de antropologia filosófica (que só se inicia com a consciência da alteridade do indivíduo). Procurar compreender a própria definição de homem será então a condição mínima de qualquer início de compreensão de si mesmo; e só a partir daí pode ter-se algum sinal da natureza das relações em que se é parte. Para aprofundar o que ficou dito, tomem-se três momentos da definição de homem apresentada por Weil na introdução de *La*

¹⁴³ Seja com as que recebe e preserva das épocas precedentes, seja com as que são produzidas nesse mesmo tempo.

¹⁴⁴ Cf. *Ernst Jünger/Martin Heidegger: Correspondance 1949-1975*, Christian Bourgois, Paris, 2010, p. 161.

¹⁴⁵ Weil, *Philosophie Politique*, p. 19 : “o homem que vive na certeza do seu mundo pode ter pensamentos, ele não pensa. Ele sabe o que é essencial e o que não importa na sua vida e na da sua comunidade [...] possui uma moral, quer dizer, vive segundo certas regras e essas regras existem, ele não tem de estabelecê-las e justificar; ele não tem *teoria* moral”.

Logique de la Philosophie e tematize-se a sua compreensão tendo por horizonte a relação com a obra-de-arte.

“O homem”, escreveu Weil, “é um animal dotado de razão e de linguagem”, ou seja: “os homens não dispõem de ordinário da razão e da linguagem razoável”, mas, isso sim, “devem dispor delas para serem plenamente homens”.¹⁴⁶ Nesta primeira proposta de definição o homem tem já como condição ser parte de um colectivo social (indiferentemente da dimensão do grupo é só nesse contexto que pode aparecer uma linguagem). Por isso, para além da irredutibilidade do acesso estético (de αἴσθησις) implicada em qualquer relação compreensiva com a obra-de-arte, essa relação estará sempre marcada, por fundamento de linguagem, pelo próprio colectivo social em que ocorre e de que o singular é parte. A esse nível de encastramento na colecção a questão da individualidade não chega sequer a colocar-se, de tão evidente que se mostra na sua fisicalidade (sou *eu* quem vê, quem ouve, quem sente). Dessa aparente evidência resulta um obscurecimento de ser e a dificuldade do homem se pensar como individualidade. A esse nível de encastramento social ele “age sobre si mesmo a fim de fazer coincidir nele a razão e a vontade empírica”.¹⁴⁷ O resultado é uma atitude de fechamento (de)terminante na relação com a obra-de-arte; pois tal como na definição de homem não é ao nível da determinação de género que a dificuldade se coloca, também no caso da obra-de-arte não é ainda o sentido da sua definição que aí mostra. Mesmo no conceito kantiano de sentido comum (que neste caso é gosto comum, por desvalorização do particular) o que resulta não é senão uma aferição da média (o meio-termo) entre a cultura superior e o seu nível mais básico, a que o filósofo chama “a simples natureza”. A dinâmica desse exercício de redução ao meio-termo (por diálogo consensualizador) tende a aproximar os limites (ou extremos) e significa sempre um abaixamento do nível superior (por inferioridade numérica) e permanência (ou talvez alguma elevação residual) no nível da “simples natureza”. A aplicação continuada, por sequência geracional, desse abaixamento progressivo do padrão de gosto partilhado pelos membros do colectivo (padrão de gosto que, segundo Kant, é moral) não poderia dar senão, como resultado, a situação que actualmente se vive.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, p. 5.

¹⁴⁷ Weil, *Philosophie Politique*, p. 27.

¹⁴⁸ Kant, I., *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, §60.

Mesmo num acesso compreensivo da obra-de-arte, o singular pouco mais será do que um espelho cultural da época a *reflectir* a obra segundo o padrão estatisticamente apurado. No segundo momento do processo de refinamento da definição de homem, Weil especifica mais o que está em causa: “o homem é o ser que, com a ajuda da linguagem, da negação do dado [...] procura a satisfação, mais exactamente – pois não temos a menor ideia do que poderá ser a satisfação – procura libertar-se do descontentamento.”¹⁴⁹ Agora a linguagem deixa de ser meramente operativa e densifica-se como instrumento de análise; é então que (se reduzida à demonstração lógica do estrito racionalismo) ela aparece ao homem como constrangedoramente limitada.¹⁵⁰ Simultaneamente, também a certeza inicial que lhe vinha da cultura exigirá clarificação. É na possibilidade da negação que o homem descobre a liberdade (e nesta a existência como indivíduo). A moral questionada abre para a ética; cultura e instituições podem aparecer agora como alteridade. Numa relação de auto-questionamento, também a obra-de-arte é já acedida de um lugar diferente. É então que a singularidade¹⁵¹ da relação com a obra pode começar a constituir-se como disposicionalmente individual (com a qual havia sido confundida antes). Esteticamente (mesmo considerado o fenómeno sensoperceptivo de algum modo como experiência) a relação com a obra-de-arte não difere da que se tem com um tufo de erva; é somente na modalidade particular da intelecção que ela se distingue. Na obra-de-arte vemos o “pensamento que lhe vem de nós: podemos refazer este pensamento [o que foi pensado pelo seu autor] à imagem do nosso”.¹⁵² Contrariamente ao que Platão afirma em *Íon*, e como de resto foi já referido anteriormente, há uma dimensão epistémica (tanto na produção como na contemplação) na obra poética. É dessa constatação que Weil constitui a articulação do conceito de sabedoria com o de filosofia quando afirma que “se há uma sabedoria – ou a sabedoria –, o que quer que

¹⁴⁹ Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, p. 8.

¹⁵⁰ Cf. Wittgenstein, “Lecture on Ethics”, *Philosophical Occasions*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1993.

¹⁵¹ Ser *singular* (de cada existente concreto) é uma evidência que não vale a pena confundir com *isolado*, fonte de derivas solipsistas; qualquer organismo é agregação de singulares, singularidade que esse mesmo organismo assume na relação com outros organismos. O singular é a determinação da unidade (o um atómico) e só se estabelece e compreende como individual na relação com a diversidade de outros.

¹⁵² Valéry, P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1968, p. 9.

esse nome possa designar, situar-se-á certamente fora da filosofia”,¹⁵³ clarificando mais adiante:

Com efeito, se queremos dar uma definição do sábio, temos de descrevê-lo como o homem que, na sua existência concreta, possui o sentido, mais correctamente – porque não se trata de opor este homem ao sentido como um *outro* que diferirá do sentido [...] –, que, na sua existência concreta, é o sentido. Que se reduza a sabedoria ao sábio, não há aí inconveniente. [...] A sabedoria é o que faz o sábio, o homem do sentido, o homem da presença. [...] É preciso concluir que a sabedoria não é outra coisa senão o que foi descrito sob o nome de poesia fundamental [...] Mas se de facto a poesia é a coincidência da situação e da linguagem, se, além disso, esta coincidência não é problema para a poesia, mas para a filosofia [...]. A poesia é o *outro* da filosofia sem o qual esta não se compreende.¹⁵⁴

A compreensão discursiva e teórica faz-se na separação entre pensamento e acto, que é o mais oposto à sabedoria e à poética.¹⁵⁵ Assumida a dimensão gnósica da obra-de-arte, o seu acesso será mais heurístico do que hermenêutico. A compreensão poética será, então, uma quase inversão do próprio processo produtivo, mas onde o autor já não aparece e a obra se dá a habitar ao que a contempla em encarnação inteligida.¹⁵⁶ Se, como Platão, se toma a produção poética como originada em musas, génios, ou qualquer outro tipo de divindade (seja de geração teológica ou científica) que, para materialização dos seus devaneios, usa indigentes mentais, homens que são só instrumento sem consciência do que fazem (não é outra coisa o que se afirma em *Íon* e se eterniza depois como *inspiração*¹⁵⁷), então o fenómeno nem sequer é

¹⁵³ Weil, E., *La logique de la Philosophie*, p. 433.

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 434-435.

¹⁵⁵ Cf. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, p. 123.

¹⁵⁶ O processo mesmo de auto-(trans)formação para o qual a obra-de-arte abre, e que medeia, está excelentemente dado, ainda que em tematização teológica, no “Sermão de Nossa Senhora do Rosário”, do padre António Vieira. Cf. Vieira, A., *Maria Rosa Mística*, Miguel Deslandes, Lisboa, 1686.

¹⁵⁷ Klee, P., “De l’Art Moderne” in *Theorie de L’Art Moderne*, pp. 15-33.

humano; pelo que qualquer tentativa da sua compreensão será desprovida de sentido. Mas se o fazer da obra-de-arte é tomado como dimensão existencial constitutiva do humano, então, ela será não só inteligivelmente acedível, como resultará daí a impossibilidade de não haver obra-de-arte (sob o risco de não haver humanidade). Sendo a técnica poética concomitância das técnicas teórica e prática e não podendo haver homem senão na posse actualizada dessas capacidades, fica demonstrada por constatação de evidência (há humanos!) a validade do que antes se afirmou. É a universalidade da potencialidade poética que Nietzsche parece ter em vista ao afirmar que “todo o homem é um artista”;¹⁵⁸ e que, quase um século depois, Beuys confunde com o mero processo de biotransformação.¹⁵⁹ A obra-de-arte é lugar e presença de liberdade como essência inalienável de humanidade; é para isso que é feita. Sendo presença ela é sabedoria; e “a sabedoria não é a *verdade* [...] substitui-a”.¹⁶⁰ A obra-de-arte é verdade no simples facto de *ser* e é bela ou feia por mero juízo de valor. O homem da colectividade social “é um indivíduo que, nas suas acções, dá conta do interesse universal e concreto, do que a comunidade, pelos seus usos, regras e leis, define como seu interesse, um indivíduo que em cada uma das suas decisões e dos seus empreendimentos, procura desempenhar o seu papel *social* tão bem quanto possível”.¹⁶¹ É assim que a razão o diz; porém, singular desindividualizado por partilha do que só pode ter partilhado (sentido e finalidade habitados em comunhão) e recusa da diferença, ele não acede à obra-de-arte senão na exacta exterioridade que essa mediação impõe. A produção poética é então para ele um brilho no qual não vive.

III. 2. Da relação do colectivo

Sendo a relação singular com a obra-de-arte geralmente marcada pelos valores partilhados no interior do colectivo, acontece, porém, que esses mesmos valores só são determinações do colectivo (enquanto totalidade abstracta) na medida em que, tal

¹⁵⁸ Cf. Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 15 ss. Ver também Rivarol, *Oeuvres Complètes*, p. xxiv.

¹⁵⁹ A asserção parece demasiado lapidar mas não se trata aqui de desvendar o labirinto de Beuys. “Como moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos: A escultura enquanto processo evolutivo; todas as pessoas são artistas”, in *A Obra de Arte sob fogo: inovações artísticas 1965-1975*, Público, Lisboa, 2004, p. 71; ver também Beuys, J., *Qu'est-ce que l'art ?*, L'Arche, Paris, 1992.

¹⁶⁰ Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, p. 442.

¹⁶¹ Weil, E., *Philosophie Politique*, p. 47.

como o conjunto de leis morais que constituem a base da sociedade, são produto do agir dos homens a quem se dão como ideologia¹⁶² e que assim se perenizam. Então, a relação da colectividade com a obra-de-arte não é senão um facto deduzido das inúmeras práxis singulares e que, depois, se põe como determinação exterior de valor que informa essas mesmas relações singulares num processo de circularidade viciosa. Há portanto uma relação singular que é informada por determinações partilhadas (*sensus communis*) no âmbito do colectivo social; no entanto, é a própria práxis relacional de cada singular que, no interior dessa colecção, constitui, alimenta e preserva essas determinações, na medida em que as actualiza e transforma com vista à necessária adequação teleológica às mutações de contexto. É certo que não se verificará sempre (singular a singular) uma total coincidência, quer na valoração efectiva, quer no reconhecimento disso que se apresenta como sendo obra-de-arte, mas o próprio paradigma contém a possibilidade de diluir algum grau de subjectividade e, até mesmo, de manter algum resquício de individualidade, como reserva de alteridade necessária à dinâmica de transformação. Por outro lado, sendo a própria matriz identitária e valorativa comungada apurada por maioria estatística das relações singulares, qualquer relação decisivamente marcada de individualidade será rejeitada como alienígena ou patológica, ostracizada e, no limite, anulada por atentado à própria coesão do organismo. Se a complexidade do modelo inter-relacional das práticas quotidianas, como constituintes e preservadoras das matrizes dos vários âmbitos do prático-inerte, é bem ilustrada pelo conceito sartreano de totalização (cada relação singular como totalização efectiva da estrutura totalizante do tipo de actividade a que respeita), também o conceito kantiano de *sensus communis* continua a dar boa conta do modelo de comensuração, ou até mesmo consenso, de juízos valorativos e pontos de vista interpretativos no interior do organismo colectivo. Enquanto *presença* no singular do conjunto de normas comungadas colectivamente, cabe ao sentido comum proporcionar um campo intersubjectivo de comensurabilidade que assegure, por diálogo, as condições de coesão do grupo. É assim que “cada

¹⁶² O termo é aqui usado na sua acepção primeira (ideias que um grupo social apresenta como aglutinante e fundamento em vista da concretização das aspirações dos seus membros) e não na pejurativa.

sociedade e cada época têm a sua própria arte, e essa arte é um factor importante de coesão social e de continuidade histórica”.¹⁶³

Ela [a arte] funciona como uma linguagem simbólica, como uma retórica de um género especial, que dá às ideias e às representações da época um conteúdo concreto e uma força de persuasão de que não são capazes nem a linguagem discursiva nem a práxis política.¹⁶⁴

Quando no princípio do século XX e daí em diante, se rejeita a produção poética das épocas anteriores,¹⁶⁵ essa rejeição inscreve-se na necessidade da adequação dos valores culturais aos novos modelos de organização do colectivo que entretanto se tinha transformado. A organização da colectividade altera-se em função da redistribuição de meios e, sobretudo, na redefinição dos protocolos possibilitantes da concretização da finalidade (que sempre se diz ser: a segurança e o bem-estar). O paradigma da relação contemporânea com a obra-de-arte, para além da circularidade viciosa que exhibe, é antropofágico (enquanto redução de humanidade no homem). É isso que se dá a ver na incoincidência (tida como oposição) entre a definição de essência e a definição normativa de obra-de-arte. Mesmo se a afirmação parece paradoxal (já que essa humanidade decorre do impulso humanizador inicial, no seio do próprio colectivo, preparando o singular para integração na colecção e facultando ao animal, homem recém vindo ao ser, uma linguagem e uma cultura), é o próprio τέλος existencial a que a espécie se dá que desmente essa aparência de paradoxo. O nível de humanização é determinado, em cada época, de acordo e nos limites do necessário à dinâmica racional da acção eficaz para concretização dos fins. Ela é mais uma domesticação *ad hoc* do que educação para a sabedoria e autoconsciência ética. Ao cindir-se o homem, ao negar-se-lhe (por condicionamento vital) o que não é

¹⁶³ Cf. Chaluppecky, J., “Art et transcendance” in *Duchamp: Colloque de Cérisy*, Union Générale d’Editions, Paris, 1979, pp. 11-35.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 13.

¹⁶⁵ Cf. Marinetti, “Le Futurisme”: “admirar um velho quadro é verter a nossa sensibilidade numa urna funerária [...] a frequência quotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (esses cemitérios de esforços perdidos. Esses calvários de sonhos crucificados, esses registos de impulsos quebrados!...) [...] venham pois os bons incendiários de dedos carbonizados!... Ei-los! Ei-los!... E deitai pois o fogo aos raios das bibliotecas! Desviai os cursos dos canais para inundar as caves dos museus”.

pensamento lógico (quantificação e racionalidade do acto) como obstructivo do trabalho útil e da concretização eficaz do seu desempenho, não pode dizer-se que seja a re-animalização do homem, mas pode bem afirmar-se que se lhe tira humanidade quando se reduz um homem à condição de peça de mecanismo. A relação do colectivo com a obra-de-arte, ainda que virtual, não é nem inconsequente nem casuística, e se ela é hoje diferente do que era há quinhentos anos atrás, essa diferença parece ser sobretudo de contexto e não de processo. Então a dimensão dos colectivos era menor (menos globalizada) e maior a diversidade das relações singulares (e das concepções que as informavam), por isso mais propícias a alguma individualidade. É porque as condições no seio da colecção mudam e o organismo se transforma que cada época tem o seu estilo de arte. Como escreve Chaluppecky, “a arte de cada época tem o seu estilo, diz Meyer Schapiro, porque ela é ‘a manifestação ou a projecção concreta das disposições afectivas e hábitos de pensamento comuns a toda uma cultura’, porque ela é formada ‘por um conjunto determinante de crenças, de ideias e de interesses sustentados por essas instituições e formas de vida quotidiana’ ”.¹⁶⁶ Mas esse estilo (esse comungar de disposições afectivas, crenças, ideias e interesses) só é do colectivo na medida em que é desformalizado na práxis dos singulares. Daí que, em última análise, conte a decisão de cada homem na aceitação ou não (ou até mesmo alteração) dos valores *dados*. Ainda que mudar de direcção não seja expectável, fica ao menos mostrado que não há aí lugar para determinismos extrínsecos ou imposição de destinos prévios e deve cada um assumir a sua responsabilidade no estado de coisas. É essa tensão que se evidencia no conflito das duas modalidades da definição de obra-de-arte: por um lado, tomada como dimensão constitutiva do humano, ela só pode radicar a sua essência na própria essência do homem (indeterminação por exercício de escolha); por outro lado, enquanto acontecimento intrínseco de um organismo social, a obra-de-arte carece de um conjunto de condições possibilitantes que só a colectividade pode dar e se constituem como determinação de identidade.

No decurso do século XX o velho *cidadão* ganha foros de *consumidor*, estabelecem-se novas hierarquias internacionais e um novo paradigma organizacional começa a desenhar-se. A antiga diferenciação em classes dará rapidamente lugar a

¹⁶⁶ Chaluppecky, J., “Art et Transcendance”, p. 13.

uma massa indiferenciada de estrutura binária (dirigente/dirigido) funcionalmente intermutável e tecnologicamente mediada. Na *Critique de la Raison Dialectique*,¹⁶⁷ Sartre faz uma boa caracterização da condição do singular e da importância das suas totalizações parciais no todo da matriz da totalização colectiva. Também Weil, agora em termos sócio-políticos, faz uma boa descrição do estado das coisas em “Masses et Individus Historiques”.¹⁶⁸ Interessarão aqui, sobretudo, os conceitos de serialidade, práxis-processo e totalização singular. A compreensão da natureza da relação dos singulares com a obra-de-arte, no que todas elas têm de comum, será talvez a melhor maneira de se alcançar também algum esclarecimento acerca da relação do colectivo social com a obra-de-arte e mesmo quanto à sua finalidade.¹⁶⁹ O exemplo que dá Sartre acerca do que se passa no combate de boxe, de como, por essa totalização mediada da violência, o espectador do combate satisfaz (de alguma maneira) a sua necessidade de extroversão da própria violência que sente acumulada em si, ilustra a matriz operativa da totalização singular e também, de certo modo, a sua finalidade social (anulação de tensões no próprio singular). O modelo é igualmente válido para as totalizações parciais no âmbito da obra-de-arte; ainda que aí a catarse não seja tão evidente e se trate menos de uma emoção particular que do sentimento geral de indignidade existencial. A modalidade funcional do colectivo serial deixa o sujeito totalmente desindividualizado e entregue a um vazio de essência a que se chama falsamente individualidade (empobrecida no sentido e abstraída como mero conceito formal); e que o homem massa desformaliza adequadamente no terreno comum da

¹⁶⁷ Cf. Sartre, J-P., *Critique de la Raison Dialectique*, Editions Gallimard, Paris, 1985, Tomo I, pp. 376-377, “Chamo *colectivo* à relação de duplo sentido de um objecto material, inorgânico e trabalhado com uma multiplicidade que encontra nele a sua unidade de exterioridade. Esta relação define *um objecto social*; ela comporta dois sentidos (falsa reciprocidade) porque eu tanto posso apropriar o objecto inorgânico como materialidade arrumada por uma fuga serial e do mesmo modo a pluralidade totalizada como materializada fora de si enquanto exigência comum no objecto; e, inversamente, posso recuar/subir de novo ou ir de novo, recuperar? da unidade material como exterioridade à fuga serial como determinante dos comportamentos que marcarão o meio social e material do selo original da serialidade, ou partir da unidade serial e definir as reacções desta (como unidade prático-inerte de uma multiplicidade) sobre o objecto comum (quer dizer as transformações que elas operam no objecto). Deste ponto de vista, com efeito, podemos considerar a falsa reciprocidade entre o objecto comum e a multiplicidade totalizada como uma intermutabilidade de dois estatutos materiais no campo prático-inerte”.

¹⁶⁸ Weil, E., *Essais et Conférences*, Tomo 2, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1991, pp. 255-325.

¹⁶⁹ A finalidade do colectivo social, sendo espaço-temporalmente determinada, não é necessariamente coincidente com a de cada singular.

colecção de singulares a que Nietzsche chama rebanho,¹⁷⁰ ou seja, numa mediania doméstica uniformizada. As diferentes teorizações legitimantes da nova realidade, que vão aparecendo, são a face visível do trabalho que a filosofia vai *pari passu* realizando. Mesmo se a sociedade se diz individualista, “o verdadeiro sujeito é a comunidade, não os que são homens somente porque participam nela: é ela que pensa, que decide, é ela que vive”.¹⁷¹ Será a qualidade da relação com a obra-de-arte igual para todos os homens? Dependerá essa qualidade da própria obra? Do espectador? Será sempre igual e imutável, independentemente da própria condição de mutação disposicional, imaginativa, intelectual e até das referências culturais e das experiências vividas? Será a audição da *Missa Sollemnis*¹⁷² igual para um melómano profundamente cristão e para um agnóstico? Será a visão dessa partitura igual para um matemático e para um músico? A *Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp*¹⁷³ não é, seguramente, vista do mesmo modo por um cirurgião ou por um economista. Para além desse tipo de subjectividade, coloca-se ainda a questão do acesso à obra-de-arte, à possibilidade de a ter perante, sem o que não existe relação possível. Mesmo havendo “um movimento de inflação de obras até à sua extenuação”,¹⁷⁴ não pode dizer-se que igual mudança se tenha verificado quanto ao acesso às obras. Há sempre um proprietário (individual ou institucional) que determina as condições desse acesso. Em consequência a relação poderá ser meramente ocasional ou reiterada, intencional, casual, ou até mesmo inevitável (o vigilante que trabalha no museu não poderá não ver as obras aí exibidas, ainda que possa ver-se *impedido* de assistir a uma única récita de *Così fan Tutte*¹⁷⁵).

Se é sempre singular a relação concreta com a obra-de-arte (a relação colectiva resulta delas!), importa compreender como aparecem esses valores supra-singulares que se dão como posição partilhada e definem o colectivo como conjunto unificado de práxis. Como é que a partir de julgamentos singulares (necessariamente subjectivos) se chega a um julgamento determinante (que se pretende objectivo) que vai informar cada uma das relação singulares no interior dessa colecção? Veja-se um exemplo

¹⁷⁰ Cf. Nietzsche, F., *Gay Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, §354.

¹⁷¹ Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, p. 26.

¹⁷² Beethoven, 1824, Op. 123.

¹⁷³ Rembrandt, 1632.

¹⁷⁴ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, p 11.

¹⁷⁵ Mozart, 1790, K. 588.

sectorial e muito sintético da estrutura matricial do processo: as galerias de exposição de nível médio mostram e vendem aquilo que lhes parece abrangido pelos critérios institucionais em vigência (o que o crítico aplaude, os *media* difundem, o museu exhibe e o público assiste); em concerto com as escassas galerias de nível superior, a crítica erudita e os *media* especializados (que não raro são as mesmas pessoas) a instituição/museu define, a cada momento e a partir do que se apresenta, critérios de orientação (o que a obra-de-arte deve ser para o ser) e escolhe, de entre uma multidão de candidatos, um exemplo que ao ser exibido legitima como obra-de-arte (é na fundamentação teórica dessa escolha que a filosofia da arte participa). Será justamente esse modelo exposto que (voltando ao princípio da descrição) as galerias de nível médio tomam como paradigma e *reproduzem* insaciavelmente (seleccionando entre as propostas que recebem o que lhes parece corresponder melhor ao modelo dado pela instituição). É de entre o que se mostra nessas galerias de nível médio (que fazem a primeira triagem da oferta) e nas escolas dedicadas, que a galeria de nível superior e o museu (com os diversos actores institucionais: curadores, comissários de aquisição, de exposição, etc.) vão recrutar a próxima revelação do “mundo da arte” e gerar negócio. Fechado na sua completude simbiótica o processo ganha ares de independência e de autonomia generativa. Erro crasso! Serviços de educação escolar e cultural diversos, mas também a estrutura institucional e comercial dedicada, difundem o modelo e o modo de reconhecimento do *objecto artístico*, da sua experienciação correcta e do tipo de julgamento adequado. O grande homem (o comentador que dá o conteúdo ao sentido comum) cuja opinião o aparelho mediático investe e reveste do prestígio da publicação massiva, o artista e o intelectual em moda, o funcionário diligente, serão, caso a caso, o exemplo de que carece o homem-massa para se sentir seguro no colectivo. Assim se contitui o paradigma cultural. A virtude do *sensus communis* é a paz que decorre dessa conformidade com a regra.

É justamente nos limites deste enquadramento que vêm a luz teorias como a que sustenta Levinson, para quem “as obras de arte são essencialmente objectos incorporados na história; elas jamais têm um estatuto de arte, propriedades estéticas manifestas, significações artísticas definidas, uma identidade ontológica determinada,

fora ou independentemente desse contexto genético”.¹⁷⁶ De facto “esse contexto faz delas as obras de arte que são”.¹⁷⁷ Uma parte da afirmação é tão evidente quanto inócua: a evidência é que tudo existe em condição situacional, que o contexto imprime a sua marca no acontecimento e, desde logo, no próprio homem que o testemunha vivendo-o; a inocuidade vem do facto de que sem contexto que marque não haverá nem actos nem homens para sofrer essa marca. Ao apresentar o contextualismo estético, Levinson elabora uma definição de obra-de-arte:

Uma obra de arte é um artefacto de uma sorte particular, um objecto (mesmo se em certos casos é um objecto abstracto) que é produto de uma invenção humana, num momento e num local particulares, por um indivíduo ou indivíduos particulares – o que tem consequências sobre a maneira como fazemos uma experiência adequada dela, em que temos dela uma compreensão apropriada e em que a avaliamos correctamente.¹⁷⁸

Trata-se, no fundo, de uma tentativa de síntese da normatividade institucional com tonalidades de antropologia sociológico-filosófica. Além disso, adequação da experiência, compreensão apropriada e correcção da avaliação não são senão o que resulta da oferta historicamente situada enquanto enunciado normativo.¹⁷⁹ É assim que, sob a égide de tais teorias, se chega à condição actual em que “são precisas ‘instruções de utilização’ para perceber quando e onde há arte [...] qualquer tipo de painéis indicando: ‘Atenção arte’ ”.¹⁸⁰

Que se trate de instalação, de performance ou de acção, o dispositivo operatório é complexo (é preciso um manual de montagem e

¹⁷⁶ Cf. Levinson, J., “Le contextualism esthétique”, *Esthétique Contemporaine: Art, representation et fiction*, p. 451.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Cf. *Opus cit.* p. 454.

¹⁸⁰ Michaud, Y., *L’Art à l’État Gazeux*, p. 36.

assistentes) [...] O que conta é pois menos a materialidade deste objecto complexo que é o dispositivo que o facto de ele poder gerar uma certa gama de efeitos – uma experiência de um certo tipo: divertimento, perplexidade, deslocamento, fascinação, rejeição, desgosto, horror, sentimentalismo e, porque não, aborrecimento, veja-se anestesia.¹⁸¹

Um verdadeiro cardápio de possibilidades de afecção disposicional. A obra concretiza-se e esgota a sua finalidade no próprio acto de afectar; e ao espectador não se pede mais do que a passividade necessária (muitas vezes por integração funcional no dispositivo) à produção das experiências sensitivas previamente ditas como desejáveis e adequadas. Catarse como pretexto, alienação como resultado. Questões nenhunas; nem de valor, nem de identidade (se faz o papel de obra-de-arte é porque é obra-de-arte). Para as novas obras-de-arte constroem-se hoje modernas *cathedrais*; as antigas celebravam a fé em Deus e incluíam instrumentalmente a obra-de-arte, as actuais celebram a fé nos mercados financeiros e incluem a obra como mercadoria. Em ambos os casos consecução de alheamento intelectual. Ao que parece as sociedades lidaram sempre parcimoniosamente com o fenómeno da expressão poética e com as obras em que se materializa; seja desprezando-as (não se poupando depois a esforços e despesas para a recuperação impossível do que antes se deixou estragar, é exemplo paradigmático a já referida *Ceia* de da Vinci), seja cartelizando-se para impedir a desvalorização pecuniária de objectos que se guardam como investimento em museus e colecções particulares (bom exemplo aqui é o que aconteceu com as serigrafias de Warhol após a sua morte). A vitalidade do organismo social está em que “cada instituição pressupõe e suporta todas as outras em vista do seu próprio funcionamento”.¹⁸² Indiferentemente da variação do modelo social dos colectivos, as obras-de-arte tiveram sempre os seus lugares privilegiados (nem sempre de franco acesso para o convívio com elas¹⁸³); ontem a Cappella Sistina, hoje o Guggenheim Museum (conceito internacionalmente exportado em *franchising* à semelhança da

¹⁸¹ *Idem*, p. 35.

¹⁸² Weil, E., *Philosophie Politique*, p. 131.

¹⁸³ Cf. Albrecht Durer, *Escritos*, “Diário da Viagem aos Países-Baixos: Julho 1520 – Julho 1521”, <http://digital.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=3226>, “Dei um *stiver* de gratificação a um homem que me deixou ver uma peça do altar.”

fast food e demais similares uniformizados). Ontem encontrar certas obras impunha a necessidade de uma quase peregrinação iniciática; hoje, massivamente reproduzidas, “elas tornam-se acessíveis ao consumo sob formas dificilmente diferentes nos múltiplos santuários da arte”.¹⁸⁴ Santuários onde, transportadas às centenas (dispositivo de captação de imagem em punho), as pessoas consomem, ao ritmo de um Gargântua, desde o menu mais clássico à mais radical contemporaneidade. E assim se assiste “à racionalização, à normalização e à transformação da experiência estética em produto cultural acessível e calibrado”.¹⁸⁵ Ontem como hoje a (des)consideração da obra-de-arte pelo colectivo é meramente instrumental; ontem como hoje a obra poética genuína superará o desdém apropriando o pretexto e minando-o por dentro. Tal como o conhecimento científico era alquimia (*ars diabolica*) sob o domínio da religião, também agora, sob o domínio da eficácia racionalista, a poética (enquanto sabedoria do homem) se diz arcaísmo reaccionário; mas glorifica-se a ofuscação do entendimento pelas virtudes da economia e do consumismo globalizados em modelo único. É essa a distância que vai da Cappella Sistina ao Guggenheim Museum. Assemelha-os a função de difusores da *fé* (da respectiva crença em vigor) e de campeões do bem comum (τέλος impessoal e por isso mera abstracção). Possibilidade de salvação da alma num, direito aos prazeres do paraíso do consumo no outro... e porque a diferença é inimiga da eficácia nos fins, em ambos os casos só a diversidade da semelhança se tolera. O aprendiz que na oficina do mestre renascentista acedia aos segredos da técnica (prática e teórica) ascendendo por eles à possibilidade de actualização da potencialidade poética, é hoje o aluno que na escola se candidata a ser (ou não-ser) declarado *artista* pela instituição dedicada, o “mundo da arte” em terminologia de Danto. O aprendiz renascentista só não seria mestre (no sentido em que hoje se diz artista) se não tivesse alma de poeta; o candidato de hoje só o será se a instituição lho permitir legitimando-o. A relação do colectivo com a obra-de-arte assumida como oposição à relação individual discriminada (não do singular como mera indiscriminação numa série) tende à desumanização. A ciência estética e a filosofia da arte, tomadas como parte (da mecânica) desse mundo, não se eximem ao contributo que o colectivo social lhes exige, e de que a situação carece, inventando os

¹⁸⁴ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, p. 12.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

instrumentos teóricos que a descrevam cientificamente. Um tal procedimento, no dizer de Heinich e Shapiro, “inscreve-se na postura des-substancializante, comum à filosofia analítica e às ciências sociais”,¹⁸⁶ e esclarecem mais adiante:

Não existe arte ‘em si’ de que a definição nos guiará para descrever a maneira pela qual ela é vivida ‘por si’ pelos actores: não existem senão concepções historicamente situadas, relativamente estabilizadas e colectivas, do que os actores entendem por ‘arte’. É o que podemos chamar a *viragem nominalista*, que nos faz passar da questão do ‘quê’ para a questão do ‘por quem’, ‘em que condições’, ‘quando’. nesta perspectiva a arte não é outra coisa senão a resultante das operações de artificação [...].¹⁸⁷

Enquanto acto relacional simultaneamente privado e partilhável, a obra-de-arte dá sempre a ver essas duas dimensões do homem (singular e colectivo). Se a afirmação for correcta, então talvez não seja infrutífero o exercício que a seguir se propõe: seguindo o modelo considerativo da dita “*viragem nominalista*” aplique-se-lhe o procedimento socrático-heideggeriano de deslocação do questionamento e, assim, em vez de se perguntar o “quê”, pergunte-se o “por quem”, o “em que condições” e o “quando”, já não obra-de-arte, mas exactamente acerca do próprio homem; então, à semelhança da resposta encontrada no caso da obra-de-arte, dir-se-á que “há aí [homem] quando aí tenha havido [homificação]”.¹⁸⁸ A consequência é que, antes desse procedimento (ter havido homificação), o homem (à semelhança da obra-de-arte) não é senão um candidato ao estatuto que pretende (ser homem). A coerência e integridade lógica da dedução é inatacável, a questão põe-se na metodologia da definição. A novidade é que cabe agora ao funcionário dispensador de identidade, na estrita observância da *norma*, pronunciar-se na atribuição de *ser* (conferir estatutos

¹⁸⁶ Heinich, N., ; Shapiro, R., *De l’artification: Enquêtes sur le passage à l’art*, p. 299.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

sociais); de pessoas em exposição no “mundo da arte”, bom julgamento será estatui-las como obras-de-arte!¹⁸⁹). Quem nomeia decide; mera questão de método!

Volte-se agora à definição weiliana de homem e à sua terceira versão, que entretanto foi deixada em suspenso. No apuramento derradeiro da sua definição antropológica, Weil pergunta de novo o que é o homem, e responde:

Ele não é o animal dotado de linguagem razoável, dotado no sentido em que é dotado de mãos ou de andar erecto; ele não é, também, artesão e fabricante, no sentido em que a abelha o é; se ele é ele mesmo, ele é razão, não somente razoável, mas razão encadeada no corpo de um animal, corpo indigente, corpo tendo necessidades, tendências cegas, paixões. O seu trabalho verdadeiramente humano consiste na transformação deste ser composto em vista a reduzir, tanto quanto se possa, a parte que não é razoável, a fim que todo inteiro ele seja razão.¹⁹⁰

Reduzir o existente não parece ser um bom princípio; harmonizá-lo sim. O imbróglío parece estar no que se entende por razão. Reduzir uma totalidade diversa (homem) à exígua parte de um mero processo, que em si mesmo é também só parte, não parece poder dar bom fruto. Nem o homem se reduz ao pensamento, nem o pensamento se reduz à demonstração lógica (razão). As coisas são o que são; pela linguagem podem ser pensadas, pelo agir podem ser modificadas. Mas com que finalidade e sob que ponto de vista? O abstracto do colectivo? O concreto próprio de cada singular? Mas o *próprio* do singular num colectivo não é ser o outro?! Não é, como se viu antes, a quantidade do outro no próprio que o conforma ao colectivo social e o aparta de si mesmo enquanto indivíduo? Weil pensa a razão como possibilidade de isentar-se à violência; mas também sabe que a violência pode fazer uso (e muito eficaz) da linguagem discursiva e da razão. A violência toma muitos

¹⁸⁹ Cf. Gilbert and George, *The Singing Sculpture*, in Nigel Greenwood Gallery, 1970, ou Marina Abramovic, entre outros.

¹⁹⁰ Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, p. 10.

aspectos, não é só física. É o próprio Weil quem diz que a sabedoria (que será talvez a totalização existencial da poética) está para além da concretização dessa razão total que é finalidade da filosofia. Em *La Logique de la Philosophie* é dito que a poesia exprime e dá a ver, que ela mostra o sentido do que a filosofia só em exterioridade e ignorância vivida do que aí é essencial pode pensar.¹⁹¹ Viver é justamente a concomitância de pensamento e acção numa espécie de acontecimento bio-poético.¹⁹² O filósofo “sabe que no mundo da *condição*, na pseudo-natureza [o mundo tecnicamente transformado pelo homem para consumação do bem comum], a poesia não é senão um *brilho* e que o homem não vive nela”.¹⁹³ Não vive por impossibilidade contextual e imposição social, diz-se (ainda que, como se viu, sejam os homem quem modela o contexto e legisla as imposições); porém, de facto, é por dever reduzir-se à total racionalidade. A tensão entre razão e poesia mostra-se quando Weil afirma que “a individualidade pode manter-se enquanto tal e ela será então expressão poética ou violência”.¹⁹⁴ A diferença que faz a individualidade é um problema para a racionalidade lógica, que só se reconhece a si mesma como válida. Há na asserção de Weil uma indiscernibilidade de sentido (problema de definição) que é paradoxo na conclusão. A violência é a mera anulação do outro, é acto sem expressão (na medida em que exprimir é já comunicar e por isso desejo de diálogo); a poesia, pelo contrário, é pura expressão, comunicação em acto. Weil toma ambas como similares no resultado que delas advém para a comunidade (também Platão pensou a poética como *nociva*). Mas opor individualidade e colectividade é reduzir a constituição desta a uma única possibilidade (a da diluição da diferença em singulares indiscerníveis). Violência e poesia não só não são similares na finalidade, como não são sinónimos no agir. Serão possivelmente os extremos opostos entre os quais se define a humanidade do homem (da violência do mero animal à poética do homem sábio); o racionalismo lógico existe entre ambos e a ambos pode servir. Poderá ser talvez o lugar de transição de um

¹⁹¹ Cf. Weil, *La Logique de la Philosophie*, pp. 388-390.

¹⁹² Parece ser essa confusão em Beuys; bem expressa em *Qu'est-ce que l'art?*, p. 20: “a arte como ciência da liberdade, e também por consequência como produção originária ou como produção fundamental de tudo o resto [...] numerosos são os que estimam nem todo o homem pode ser artista. É justamente aí que se trata de fazer de sorte que o conceito [obra-de-arte] serve de maneira nova para descrever uma característica essencial do homem, precisamente do homem na medida em que exprime e encarna a liberdade”.

¹⁹³ Weil, *La Logique de la Philosophie*, p. 436.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 437.

extremo ao outro, mas não é seguramente (por si só) essência e consecução de humanidade.

A malícia da obra-de-arte é seduzir primeiro para se fazer depois enigma. O homem dá-se conta da astúcia e vê desvanecer-se o repouso que a simples contemplação prometia, tomado pelo desejo/necessidade de saber, lançado no movimento do pensar em vista à compreensão desse mistério que tem perante. A indagação que aqui se fez propositadamente limitada à obra-de-arte, ao invés de fechar o campo em certezas conclusivas, preparou-o para o aprofundamento da investigação que, à luz da antropologia filosófica, deverá pensar o sentido de poética (arte) como determinação essencial de humanidade. “Somos educados pelos outros, devemos formar-nos nós mesmos”;¹⁹⁵ a asserção de Jünger será já uma boa epígrafe.

¹⁹⁵ Jünger, E., *Sens et Signification*, §14, p. 16.

Conclusão

Concluir, aqui, é colocar o fim onde só se está em condição de começar:

– Quero que me ensines a Arte. Quero percorrer a teu lado o caminho que conduz à Pedra.

Paracelso disse com lentidão:

– O caminho é a Pedra. O ponto de partida é a Pedra.¹⁹⁶

A conclusão não poderá, então, sê-lo em integridade de sentido. Será só como que uma pequena pausa, um ponto de ordem parcial e temporário na meditação que não se dá por concluída. O humano sempre será mistério e a obra-de-arte enigma a decifrar.¹⁹⁷ Sendo o âmbito da obra-de-arte o possível, a verdade não tem aí morada... muito sabiamente, Alberto Caeiro diz do homem o que pode dizer-se da obra-de-arte: “é o que é sem mais nada”.¹⁹⁸ É algo que existe no mundo; algo que só o homem pode trazer ao ser. Como tudo o que o homem produz, também ela cumpre uma função (tem uma finalidade) e parece ser ao nível dessa finalidade que a obra-de-arte se diferencia essencialmente das restantes produções humanas. A expressão obra-de-arte é dita em duas acepções diferentes: uma que toma o seu sentido na observação das determinações das próprias obras; a outra toma-o do contexto histórico-cultural da situação em que se elabora. A primeira faz-se na intimidade do indivíduo com a obra poética e pensa-se como relativa a uma determinação do próprio homem (pelo que se diz antropológica); a segunda legisla a aplicação da expressão no âmbito de um colectivo social historicamente situado, determinando o correlato e o modelo da relação dos seus singulares com a obra-de-arte (por isso se diz sociológica). Aparentemente as duas acepções coexistiram em suficiente coincidência até ao século XIX; mas a partir do século XX são mostradas como opostas e mutuamente exclusivas,

¹⁹⁶ Borges, J. L., “La rosa de Paracelso” in *La Memória de Shakespeare*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 53.

¹⁹⁷ Cf. Klee, P., *Theorie de L’Art Moderne*, p. 41: “No sentido mais elevado, o Mistério da arte subsiste para lá dos nossos conhecimentos mais detalhados”.

¹⁹⁸ Cf. Pessoa, F., *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, p. 174. O texto completo: “O meu mestre Caeiro odiava a ambição. Um dia disse-lhe que desejava ser o mais livre do mundo. ‘Álvaro de Campos’, respondeu ele, ‘você é o que é sem mais nada’.”

o que é um engano. Isso percebe-se na análise dos dois modos da relação com a obra-de-arte (sobretudo pela compreensão da complexidade com que os singulares se dão a si mesmos como imposição social, o que eles próprios geram e preservam). Declarar as duas modalidades de definição como antagónicas é obliterar uma dimensão à relação. A obra-de-arte contemporânea resulta da conformidade à norma definida socialmente, não da determinação de uma essência substantiva específica; mas como mimese de carácter (goste-se ou não), o objecto investido da função de obra-de-arte mostra já um homem-mecanismo (peça de mecanismo!). Ao mecanizar as suas actividades o homem fez-se a si mesmo peça nessas máquinas. Ele racionalizou e integrou na lógica processual do funcionamento mecânico a sua própria existência, gerindo-se em termos de economia de meios e de eficácia da acção. Então, “[o]s corpos, também eles, e os espíritos são construídos *ad hoc*”.¹⁹⁹ Mas mecanização e técnica (mais uma vez) não são sinónimos, pelo que diabolizar a técnica é iludir a questão (o homem transforma o que o rodeia e fá-lo por τέχνη); talvez o problema tenha sido passar-se da máquina como prótese possibilitante, para a máquina como substituto melhorado do homem (e não só fisicamente). Negando a poética como determinação constitutiva o homem perde o sentido de *ser livre*. Mesmo para o tempo desocupado, que a mecanização do trabalho proporciona, procura-se logo (à luz da boa eficácia racionalista) uma ocupação, que não difere essencialmente da simples continuação do “seu trabalho da semana sob outras formas, talvez ainda mais devoradoras.”²⁰⁰ Na sociedade contemporânea a eficácia operativa substitui a inteligibilidade poética e abafa a emoção. Perdida a capacidade de especular, o homem regride em humanidade. A racionalidade lógica é circular e encerra-se no modo do silogismo demonstrativo, aspira à verdade e lida mal com a possibilidade. Se se trocar o omnipresente conceito de ocupação pelo de actividade, ao olhar-se para as “hordas de turistas que se comprimem para os museus que não apresentam mais arte mas são a arte eles mesmos, espécie de estabelecimentos termais onde a cultura se torna em cura de experiência estética”,²⁰¹ poderá ver-se a estrutura de mecanismo que a informa; então ter-se-á já percebido a falsificação.

¹⁹⁹ Jünger, E., *Le traité du sablier*, Christian Bourgois, Paris, 2010, p. 157.

²⁰⁰ *Idem*, p. 158.

²⁰¹ Michaud, Y., *L'Art à l'État Gazeux*, p. 14.

Bibliografia

- Aristóteles, *Poetics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1991
- Poétique*, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1979
- Topica*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1989
- On Interpretation*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1983
- Metaphysics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1980
- Physics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2005
- Politics*, Harvard University Press, Cambridge/London, 1990
- Almada Negreiros, J., *Obras Completas*, Editora Aguilar, Rio de Janeiro, 1997
- Cooper, D., (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Publishers, Oxford, 1995
- Cahn, S. M., ; Meskin A., (eds.), *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Blackwell Publishers, Oxford, 2008
- André, Y-J., *Essai sur le Beau*, J. H. Schneider, Amsterdam, 1759
- Batteaux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1746
- Baumgarten, A. G., *De Nonnullis Ad Poema Pertinentibus*, Joannis Henrici Grunerti, Magdurg, 1735
- Aesthetica*, Joannis Christiani Kleyb, Frankfurt, 1750
- Beuys, J., *Qu'est-ce que l'art ?*, L'Arche, Paris, 1992
- A Obra de Arte sob fogo: inovações artísticas 1965-1975*, Público, Lisboa, 2004
- Boileau, *Œuvres*, Librairie Hachette, Paris, 1864
- Boisacq, E., *Dictionnaire Étymologique da la Langue Greque*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1950
- Borges, J. L., *La Memória de Shakespeare*, Alianza Editorial, Madrid, 1998
- Borges, J. L., ; Guerrero, M., *El Libro de los Seres Imaginarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1999
- Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. & J. Dodsley, London, 1757
- Carroll, N., *Filosofia da Arte*, Edições texto&grafia, Lisboa, 2010
- Cassirer, E., *La Philosophie des Lumières*, Fayard, Paris, 1966
- Clair, J., (ed.), *Colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1979

- Croce, B., *The Aesthetic as the Science of Expression and of Linguistic in General*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992
- Danto, A., *The Journal Philosophy*, Vol. 61, 19, American Philosophical Association 1964
- Dickie, G., *Art and the Aesthetic an Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1974
- Introdução à Estética*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2008
- Journal of Aesthetics and Criticism*, 15/1/1956
- Diderot, D., *Traité du Beau et autres essais*, Editions Gerard & C^o, Viviers, 1973
- L'Encyclopedie*, Tome II, 1752
- Dürer, A., *Records of Journeys to Venice and Low Countries*, Project Gutenberg, <http://digital.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=3226>
- J.-P., Cometti, ; Morizot, J. ; Pouivet, R., (eds.), *Esthétique Contemporaine: Art, représentation et fiction*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005
- Goodman, N., *Manières de Faire des Mondes*, Gallimard, Paris, 2010
- Harris, J., *Three Treatises*, C. Nourse, London, 1788
- Heidegger, M., *Essais et Conférences*, Gallimard, Paris, 1978
- Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962
- Off the Beaten Track*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002
- Heinich, N., ; Shapiro, R., *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Editions EHESS, Paris, 2012
- Junger, E., ; Heidegger, M., *Ernst Jünger/Martin Heidegger: Correspondance 1949-1975*, Christian Bourgois, Paris, 2010
- Jünger, E., *Sens et Signification*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1995
- Le traité du sablier*, Christian Bourgois, Paris, 2010
- Juret, A., *Dictionnaire Étymologique Grec et Latin*, Macon, Paris, 1942
- Kandinsky, V., *Ponto e Linha Sobre o Plano*, Barral Editores, Barcelona, 1971
- Kant, I., *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000
- Klee, P., *Théorie de L'Art Moderne*, Editions Gonthier, Genève, 1977
- Le Bossu, R., *Traité du Poème Épique*, Michel le Petit, Paris, 1675
- Magritte, R., *Écrits complètes*, Flammarion, Paris, 1979

- Margolis, J., *What, After All, is a Work of Art?*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 1999
- Marinetti, F. T., *Le Figaro*, 3^a Série, n^o 51, 20/2/1909
- Michaud, Y., *La Crise de l'Art Contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011
- L'Art à l'État Gazeux*, Editions Stock, Paris, 2003
- Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Gay Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Pessoa, F., *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Ática, Lisboa, 1973
- Poemas Completos de Alberto Caetano*, Editorial Presença, Lisboa, 1994
- Platão, *Plato. Complete Works*, Hackett Publishing Company, Indianapolis/Cambridge, 1997
- Apologie de Socrate*, Société D'edition "Les Belles Lettres", Paris, 1970
- A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010
- Rivarol, A., *Oeuvres complètes*, Lèopold Collin, Paris, 1808
- Rothko, M., *Écrits sur l'Art 1934-1969*, Éditions Flammarion, Paris, 2007
- Saint-John Perse, *Amers*, Gallimard, Paris, 1999
- Shaftesbury, J. H., *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, J. Purser, London, 1737-1738
- Sartre, J-P., *Critique de la Raison Dialectique*, Editions Gallimard, Paris, 1985
- Shitao, *Propos de Peinture du Moine Citrouille-Amer*, Plon, Paris, 2007
- Valéry, P., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1968
- Weil, E., *La Logique de la Philosophie*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1996
- Essais et Conférences*, Tomo 2, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1991
- Wittgenstein, L., *Wittgenstein Lectures and Conversations*, edited by Cyril Barrett, University of California Press, Berkeley, 1967
- Philosophical Occasions*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1993