

O Molde e as Impressões — Breve incursão pelo ensaísmo recente

Carlos Veloso

Livros referidos neste ensaio:

N. Katherine Hayles. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: Chicago University Press, 1999.

Charles A. Riley, II. *The Saints of Modern Art: The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*. Hanover: University Press of New England, 1998.

Charles Rosen. *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

Elaine Scarry. *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Mark C. Taylor. *About Religion: Economies of Faith in Virtual Culture*. Chicago: Chicago University Press, 1999.

Jeffrey Wallen. *Closed Encounters: Literary Politics and Public Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

O mundo da arte tem vindo a confrontar-se, sensivelmente a partir do final dos anos oitenta, com um curioso efeito e método: a exploração de novas tecnologias (filme, video, espaço virtual e cibernético) cuja base de influência parece derivar das mais recentes convenções críticas e teorias culturais. Trata-se de dotar a arte com a capacidade de fornecer respostas dinâmicas aos desafios da mudança global e, para atingir esses objectivos, podem usar-se conceitos como identidade, género, raça ou ideologia, que funcionam como indicadores de uma investigação crítica de intenção temática. Os projectos críticos tendem a salientar o contexto mais do que a prática—dessa maneira, a arte torna-se potencialmente temática. Frequentemente, esta tendência é entendida como reacção ao domínio da pintura verificado nos anos setenta e primeira metade dos anos oitenta (que seguia a par com outras intervenções artísticas ainda consideradas “clássicas,” tal como as instalações especificamente construídas para um determinado local, ou outro tipo de arte pública). Nesse período, actualmente reconhecido como o da crise da pintura, considerava-se que o artista possuía ainda uma aura “romântica” de criador, ou até de idealista, no sentido em que procurava associar o reconhecimento público da sua personalidade à sua realização criativa. A solidão do artista no seu estú-

dio, afastado do ruído das galerias, museus, comissários e críticos, foi, no entanto, substituída por um outro ideário que tem mais a ver com o adestramento e a função educacional. Para os novos artistas, o trabalho de estúdio parece ser só efectivamente atizado pelo estudo, não só da história da arte, mas sobretudo dos novos modos de abordagem artística que emanam da academia, por frontalmente desafiarem as técnicas e motivações pelas quais a criação artística se costumava pautar.

Criar arte, de acordo com estas ideias, terá, em última análise, mais a ver com uma vontade de superação dos métodos de aprendizagem, no sentido em que o acto de aprender passa a ser entendido como uma criação de contextos, que terão de ser esteticamente percebidos. O mundo mudou e, como tal, as formas de investigação artísticas inscritas na história da arte farão pouco sentido na actualidade, visto que a sua aplicação prática na última década é bastante reduzida. Doravante, criar arte passa a ser uma questão de treino crítico, o conhecimento da teoria (assim deixada vaga, mas cuja indeterminação permite um reconhecimento quase imediato dos seus pressupostos e desígnios) é artisticamente mais frutífero do que o conhecimento da história. A academia torna-se de novo numa fonte e numa extensão do exercício da arte. Os teóricos do feminismo e do pós-colonialismo, por exemplo, tentam impugnar os preconceitos que supostamente alicerçam a história da arte. O interesse pelo pensamento dos principais vultos do pós-estruturalismo revela uma vontade de inserir a arte na realidade circundante, sendo que esta é entendida numa perspectiva cada vez mais global. A teoria parece fornecer o conforto necessário à arte para que esta possa finalmente manipular (e resolver) os mais prementes temas políticos e revolucionários. A teoria é adaptada à arte e é assim que a academia continua a reproduzir os modelos “académicos” de indistinção entre artistas, ou de arte repetitiva e previsível.

Eis um exemplo da política literária gerada nos Estados Unidos da América por alguns sectores da academia, no domínio da chamada regulamentação do cânone: durante dois anos, de 1989 a 1991, Jeffrey Wallen manteve um conflito jurídico com o Hampshire College, relativamente à sua carreira nessa instituição universitária. A renovação do seu contrato como docente foi-lhe negada devido ao seu método de ensino, pois este, de acordo com a comissão encarregada de ajuizar sobre o seu caso, não levava em consideração as “expectativas do Terceiro Mundo.” Na lista dos livros escolhidos por Wallen para os seus seminários não se incluíam obras cujas propriedades teóricas colocassem em questão o cânone literário tradicional, que destruíssem a

sua condição privilegiada no seio do convencionalismo literário. A continuação do estudo do cânone (que, como Wallen sublinha, é interpretado como uma forma de designar metonimicamente a ideologia dominante do imperialismo ocidental) não é só sentida como uma maneira de perpetuar a injustiça social como é, sobretudo, um acto de cumplicidade com o sistema de opressão. Mas, depois de uma série de apelos, a posição de Wallen no Hampshire College acabou por ser salvaguardada. O que este caso nos mostra é que a academia tem mais consequências ao nível do discurso do que propriamente ao nível da realidade extra-académica. Pode perguntar-se: de que modo um tipo de crítica marxista ou desconstrucionista pode ser aplicado a determinadas sociedades ou instituições? Ou ainda: como é que uma perspectiva das “margens” ou “fronteiras,” gerada centrifugamente nos limites disciplinares dos estudos literários, pode dotar de uma energia jurídica, política e humanitária os marginais e os oprimidos? Todavia, como refere Wallen não sem uma certa pertinência, já não se trata aqui de saber como é que as instituições afectam as interpretações, mas antes de entender a maneira como estas sugestionam aquelas. No fundo, a perspectiva de uma crítica literária ideologicamente marcada é uma espécie de apelo utópico a um discurso partilhado, quase tornado programa social ou político. É neste sentido que não é descabido afirmar que não é o objecto da crítica (o livro, o concerto, a escultura, o filme)—nem talvez o seu objectivo (acabar com as injustiças sociais, dar voz aos desprotegidos)—que tem consequências, mas sim os seus modos discursivos.

Apoiada num conjunto de estratégias persuasivas (que podem incluir o conhecimento da retórica, tal como os conteúdos manifestos e latentes da semiótica), uma grande parte da crítica literária assume-se actualmente como uma forma de moralismo. O professor pretende afirmar-se como intelectual público e os alunos querem construir obras artísticas baseadas na ideia de cultura pública. A academia não deseja fazer parte da cultura dominante, antes procura dominar (chamar ao seu domínio) o público extra-académico, reformulando-lhe os horizontes políticos. É dessa forma que se legitima a exclusão (caso de Wallen) ou que se visa silenciar os que não falam a partir de uma posição previamente reprimida. É assim que a não defesa (literária) do Terceiro Mundo é considerada um acto de opressão que ofende os alunos. Ao nível do discurso, as preocupações sociais foram incorporadas na agenda dos críticos literários, mas isso não significa necessariamente que passem a conseguir exercer ou efectuar uma resistência, contestação ou crítica social. “Locating ‘evil’

is *not* the same as actually resisting it,” como afirma Wallen. Impugnar obras literárias devido aos seus pressupostos imperialistas ou neo-colonialistas não significa lutar contra o imperialismo ou as novas formas de colonialismo. O mal retratado nos livros não é propriamente equacionável com o mal efectivo, palpável. Neste tipo de demonização artística, “literature is reduced to a frozen portrait of the thoughts of another era. Any ethical complexity is transformed into a Manichean division between abetting and resisting inequality, and the contemporary reader assumes a thoroughly unwarranted moral superiority” (140). A superioridade moral de uma interpretação deste género reside no facto de se julgar obras e ideários passados com conceitos e proclamações morais do presente—seguindo este procedimento, as ideias de um livro são secundarizadas em detrimento dos utensílios da linguagem que ajudam a localizar o mal, a acentuar-lhe os seus contornos e, finalmente, a denunciá-lo.

Charles Rosen, analisando na sua mais recente colectânea de ensaios as relações entre a teoria estética do Romantismo e a justaposição das representações artísticas desse período, faz alusão a uma curiosa definição poética de Christopher Smart. De acordo com este poeta inglês do século XVIII, a ideia de talento está ligada à pressão física do soco—o olhar do leitor deve ser impressionado pelas palavras da mesma forma que o nosso rosto é atingido com violência por um murro, e, quando se olha para as palavras, a imagem que se capta é a que resulta do molde efectuado por essa pressão. Com base nesta fundição poética, na qual o talento consiste em causar impressões, os materiais devem ser usados de uma forma impetuosa para que as imagens que daí decorrem sejam percebidas como poesia, sendo desse modo que o crítico incorpora no molde o resultado das suas impressões. Neste sentido, a obra de arte propriamente dita não pertence ao crítico. Além disso, nenhuma interpretação pode funcionar como substituto da obra, até porque a interpretação é um acompanhamento, uma modificação, sendo que uma obra não permanece inalterável quando é posteriormente reformulada. Assim, ler um autor romântico, por exemplo, à luz de considerações raciais, sexuais ou pós-colonialistas do final do século XX pode, em determinadas experiências radicais, desvirtualizar a sua obra. Rosen refere mesmo o exemplo da alienação repescado por M. H. Abrams, que considera que a noção romântica de alienação nada tem a ver com a figuração evangélica que possui no século XX. Walter Benjamin, o grande vulto crítico que Rosen pretende visitar, designa, não sem algum desdém, como classificação por indução o processo aca-

démico de acordo com o qual se agrupa um grande número de exemplos para depois se analisar o que todos eles possuem em comum. Actualmente, este método é ligeiramente invertido na academia—a ideia geral já está, à partida, delineada, sendo importante reunir posteriormente, de uma forma quase aleatória, as devidas exemplificações. O que daqui resulta é que as qualidades originais são inevitavelmente obscurecidas em detrimento das mais apelativas para a corroboração da teoria geral.

Nesta altura, o que aqui está em questão é a ideia da coerência dos períodos literários ou artísticos. O que Rosen valoriza em Benjamin é a noção de que o crítico deve lidar com a arte, a ciência, a teologia e a política de um determinado período, de tal forma que não descure nem menospreze os vários elementos díspares, e até não conciliáveis, desse momento histórico. Para tal, “Benjamin’s method requires the exploration of the most contradictory aspects of a period, an investigation of extremes, not the limitation of the research to the normative aspects” (167). A coerência de um período também se observa na disparidade dos seus estilos e manifestações artísticas. A ideia de Romantismo (a sua sequência de configurações históricas) não seduz pela abstracção de uma teoria geral aplicável a todo o *Zeitgeist*. Como período, é um processo de inter-relações, engloba vários procedimentos estilísticos que desenvolvem reacções múltiplas, são moldes de moldes. A periferia é tão importante como as relações centrais. Nesta óptica, talvez aquilo que muitas vezes é designado por pós-modernismo não seja mais do que uma extremidade (ou mesmo um centro) do Romantismo. Caberão os últimos 20/25 anos, artisticamente considerados, num só estilo, poderão ser contidos num único postulado informativo? Que afinidades existem entre Tim Burton e João César Monteiro, entre Harold Bloom e Eduardo Lourenço, entre Daido Moriyama e Jorge Molder? E que dizer de vultos como John Cage ou Ernst Jünger, que atravessaram praticamente todo o século XX, pisando supostamente vários períodos estéticos? Não poderão, com um maior ou menor grau de adesão, todos estes nomes e consequentes ideários estar contidos na sombra ou manto luminoso do fulgor filosófico-estético desenvolvido pelo chamado Círculo de Jena, um grupo de escritores, artistas e filósofos cujo pensamento, embora não podendo considerar-se propriamente uma escola em termos programáticos, envolveu de prestígio o conceito e a vivência estética, alargando-a a várias correspondências artísticas que ainda não foram destronadas por ideias rivais? Para responder e desenvolver esta questão, melhor será começar por sumariar algumas das relações entre arte e política tal como foram configuradas pelo Romantismo.

O acontecimento político que marcou a geração do Primeiro Romantismo (de cerca de 1790 a 1815, agrupando, entre outros, Blake, Wordsworth e Coleridge, na Inglaterra; Hölderlin, Fichte, Novalis e Tieck, na Alemanha; Chateaubriand, Sénancour e Constant, na França) foi sem dúvida a Revolução Francesa. De uma forma ou de outra, quase todos aderiram, na sua fase inicial, ao programa revolucionário. O mito da revolução, porém, depressa esmoreceu, embora tenha deixado atrás de si traumas profundos. A possibilidade de felicidade foi passando, a pouco e pouco, da política para a arte. A generosidade romântica, a crença quase ingénuo numa espécie de estado da natureza e o messianismo que visava a junção de um credo político e artístico vão colapsar como pesadelo pós-revolução, dando origem a idiosincrasias privadas, prefiguradas, por exemplo, na concepção espiritual de Hölderlin, de acordo com a qual a loucura poética é a melhor maneira de alcançar os deuses que fugiram deste mundo. A linguagem da comunicação ideológica volta-se para si mesma, para os seus mistérios. A literatura passa a ser o espaço onde se recupera um certo tipo de função expressiva: “swearing to oneself without the benefit of an audience. There is the sheer pleasure in nonsense syllables that children develop early and that adults never lose. And there is the magic formula and the sacred text” (Rosen 157). Paul Valéry vai mais longe ao afirmar que a literatura é aquilo em que um autor nunca pensou ao conceber uma obra.

É na última década do século XVIII, no seio do Círculo de Jena, que assume importância capital a discussão sobre a possibilidade do juízo estético entendido como experiência objectiva. Na revista *Athenäum*, os irmãos Schlegel começam a tentar mostrar, não sem uma série de ambiguidades e até de alguns paradoxos, como se pode efectivar a transformação do mundo através da arte (Schiller está mais perto do que Kant)—a arte só pode confiar na imaginação, e esta desdobra-se em visões e ideias experimentais. Friedrich Schiller considera mesmo que o eixo central de uma obra de arte reside no seu acto crítico, ou seja, todas as obras, pelo menos as que escapam à ingenuidade e ao imediatismo, se criticam a si próprias. É este imanentismo crítico que leva Rosen a concluir que a base do ensaísmo de Walter Benjamin, entre a filosofia e a crítica literária, entre a arte e a crítica de arte, deriva do rumo estético da geração de Jena. Convém, todavia, notar que, levada às suas mais extremas consequências, esta hipótese elimina a possibilidade de redigir uma história para a arte: se cada obra possui uma crítica própria, como comensurar duas ou mais obras? O que interessava a Schlegel, porém, era conceber

uma união de extremos através de uma reconstrução simbólica efectuada na arte—a tudo isto acrescentou Benjamin o desempenho da História. Ora, em termos artísticos, o que foi o século XX senão uma reunião de extremos mais ou menos criativos? Não seguiu toda a arte destes dois últimos séculos o tom revisionista e prospectivamente apocalíptico proposto por Benjamin?

Atente-se brevemente na forma como o sentido espiritual dos românticos nos permite a sugestão de que o nosso mundo é ainda moldado pelo ímpeto artístico de Novalis, Coleridge e de outros vultos da mesma geração, que a sua pressão não só não foi aliviada como foi acentuada. Depois da desilusão política, os românticos viram no conceito de infinito uma imagem interior de liberdade, um meio através do qual poderia ser efectuada uma livre associação de sonhos, cores, formas e músicas. A busca do divino torna-se essa aspiração interior (à consolidação da unidade e da multiplicidade, Wilhelm von Humboldt recusa a chamar Deus, antes preferindo um termo simultaneamente mais restritivo e abrangente: “eu”), que é uma forma de superar, ou atenuar, o falhanço da vida. Com o tempo, o vocabulário de infinito e de divindade vai-se deslocando para a poesia. Viver religiosamente, no mundo schlegeliano, é viver poeticamente. O vocabulário teológico, percutido pelo vocabulário artístico, assume ressonâncias quase ateias—o ponto de partida dessa linguagem é a religião, mas não é nesta que os elementos românticos se efectivam. William Wordsworth afirmava que este tipo de sentimentos religiosos praticamente só existia e poderia ser compreendido por seres ateus. Da mesma maneira, Olivier Messiaen, compositor francês que, ao atravessar o século XX, também contribuiu para o afirmar nos seus sobressaltos estéticos, e cujas obras são profundamente marcadas por uma interioridade espiritual, costumava dizer, não sem uma certa melancolia, que a sua música religiosa só era verdadeiramente fruída pelos não crentes. O que o Romantismo recuperou, e deixou como legado aos séculos seguintes, foi a religião das suas ruínas, dando-lhe um cunho secular. Atingir o Infinito, Deus, era um acto privado de comunicação com um processo de vida sempre diferente, uma espécie de ateísmo que aceita o sobrenatural sem crer nele. Lenz e Hölderlin faziam coincidir religião com loucura, Blake louvava o pacto da sexualidade com os preceitos teológicos. A religião assume-se como vocabulário da arte, como um acto de tradução secular da memória do sagrado para uma expressividade estética. Esta ideia parece-me ser claramente enunciada por Pedro Cabrita Reis quando se refere à sua dimensão religiosa como algo intrínseco ao seu próprio ser. Esta interrogação permanente é “[e]strita e estruturalmente pagã. No sentido em que não tem um ‘outro’ a quem dirigir as interro-

gações” (*Público* 06-12-1999). Também aqui, as formas de fantasia espiritual do “eu” (“obsessão total,” mas vocacionada para um culto privado) estão relacionadas com a desilusão política, com a ausência dos “apetites exóticos das ideologias, ou das religiosidades.”

Mark C. Taylor e Charles A. Riley são autores de dois livros importantes sobre as relações entre a religião e a arte. Ambos sentem a religião como algo de indefinível, no sentido em que a aproximam mais da arte, da economia ou da ciência do que de igrejas, sinagogas ou outros locais de culto colectivo. O que estas obras recentes querem mostrar é que o *Zeitgeist*, seguindo a tradição romântica, continua a ser marcado por um ideal ascético, e os artistas, desenhando movimentos não só mentais, mas agora também corporais, constituem-se como novos profetas. Em *About Religion*, Taylor aborda a religião quase como uma percepção sensorial. Ligada às sensações, a arte foi e é impugnada porque pode, aparentemente, contribuir para o ofuscamento da razão. Para que tal não aconteça, os novos críticos ideológicos só têm de activar uma defesa que, de Platão a Hegel, tem vindo a ser usada: fazer com que o momento racional se imponha às condições sensoriais. Ora, tal como os românticos de Jena, também Taylor tenta incentivar um tipo de religião quase indefinível para preservar a experiência estética. O objectivo é fazer com que, através de uma reflexão filosófica e de uma meditação pessoal, a ideia de perda (artística) possa conduzir à criação, e não ao luto. Este tipo de proposta religiosa não apela exactamente a um pragmatismo reactivo, antes permite um abandono (uma abertura) num mundo mais ou menos intrincado. Por isso, nunca se sabe o que é a religião: “forever turning toward what is always slipping away, we can never be certain what religion is about” (6).

Dos anos noventa do século XVIII à mesma década do século XX há uma espécie de arco estético que integra as ideias de revolução, revelação e imaginação. Durante estes dois séculos, muitas foram as pressões políticas, sociais e económicas que contribuíram para a formação da consciência humana moderna. Mas em nenhum outro local como em Jena, no ducado de Weimar, foi tão sentida e iluminada a premência da imaginação. Publicada em 1790, *A Crítica do Juízo Estético* marca não só o começo do século XIX, como reconhece Taylor, como sobretudo a orientação estética (a favor ou contra) da nossa contemporaneidade. A obra de arte é um fim em si mesmo? A realização artística obedece a algum sistema mecanicista? O valor da obra reside na sua utilidade ou inutilidade? O objecto da arte é ter objectivo? Qual o grau de aferência que a arte possui com a realidade? Com um maior ou menor

grau de permanência, por Jena passaram figuras tutelares como Herder, Goethe, os irmãos Schlegel, Novalis, Tieck, Fichte, Schiller, Hölderlin, Schelling, Schleiermacher e mesmo Hegel, que tentaram responder, debater ou superar todas aquelas questões. (A efervescência criativa manifestada em Nova Iorque, nas décadas de 50 e 60, pode ser entendida como o outro lado deste arco, cujo símbolo, artístico e espiritual, poderá ser o funeral do poeta americano Frank O'Hara, a 28 de Julho de 1966, no cemitério de Green River, em Springs, Long Island. Aí estiveram presentes, entre muitos outros, artistas de tendências distintas, mas que, na sua disparidade estética, acabaram por marcar o rumo dos principais modelos criativos da segunda metade do século XX: John Ashbery, Ted Berrigan, Harold Brodkey, Joseph Ceravolo, Willem de Kooning, Morton Feldman, Helen Frankenthaler, Allen Ginsberg, Philip Guston, Alex Katz, Kenneth Koch, Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, Larry Rivers, Harold Rosenberg, Jack Smith.)

Grande parte das bases do debate artístico actual foram definidas por artistas e pensadores que viveram nas últimas décadas do século XVIII e primeiras do século seguinte. A utopia estético-política de Schiller tem a sua origem, de acordo com Taylor, não só na reformulação do ideário kantiano, mas sobretudo no paganismo estético de Johann Joachim Winckelmann, para quem a harmonia exterior só se efectiva num equilíbrio interior, sendo que este não é mais do que a busca do belo. Esta dualidade é entendida por Taylor como a deslocação da religião para a arte: "The aesthetic utopia toward which we are supposed to be progressing is the worldly embodiment of what once was known as the Kingdom of God" (175). O artista torna-se, então, o profeta, cuja função é transformar a antiga missão religiosa em prática artística. Tal como a religião, pouco se sabe sobre a virtualidade do mundo transformado em obra de arte. O que se pode saber é que Las Vegas, por exemplo, pode ser inuída como a efectivação do reino de Deus na Terra. É nesta cidade mítica que o sonho se torna realidade, que a religião se traduz em cultura virtual, onde "the death of God is staged as the spectacle of the Kingdom of God on earth" (170). Obviamente que, para chegar a tais conclusões, Taylor tem de esquecer que Las Vegas também é um local de pesadelo, onde o impossível quase nunca é possível e, por isso, não redentor. Las Vegas não é propriamente a síntese da arte e da tecnologia. Como produção social, a arte de Las Vegas é a encenação gigantesca, e em forma de propaganda, do colapso das noções de igualdade social, justiça económica e liberdade política. Qualquer semelhança entre Las Vegas e o mundo como obra de arte à maneira de

Schiller parece não passar de uma pura e infeliz coincidência. Quando todos se tornam artistas, quando o mundo se transforma numa obra de arte, esta perece, não porque desaparece, mas sim porque aparece em todo o lado.

The Saints of Modern Art, de Charles Riley II, funciona como um catálogo de experiências ascéticas e estéticas dos últimos dois séculos. Nem todos os artistas retratados neste livro, no entanto, são santos. Alguns, na sua vida privada, podem eventualmente ser considerados seres moralmente reprováveis. Mas todos têm uma forma pessoal de se referir à experiência ascética e à maneira como esta se envolve na sua actividade artística. Riley é abrangente: ascetismo “is a curious state of mind” (xiv). A arte ascética não resulta necessariamente de uma crença, está mais relacionada com as experiências que, por exemplo, a arte contemporânea mantém com determinados tipos de espiritualidade, que tanto pode ter ramificações medievais como orientais. Os vocábulos “ascetismo” e “estética” parecem ser mutuamente exclusivos—o primeiro defende o primado da negação dos sentidos, ao passo que o segundo encontra a sua raiz etimológica no termo “sensação.” Riley resolve este dilema da seguinte forma: o compositor John Cage desenvolveu muita da sua investigação musical à volta da noção de silêncio, afirmando que o seu silêncio artístico era diferente do silêncio empírico. Ora, através de um processo metafórico, este último, quase neutro e ascético, pode ser transformado naquele. O artista é, assim, o ser que se move no espectro que é o espaço entre a arte e a vida—é simultaneamente ascético e não ascético. Tal como a arte, o ascetismo pode estar em harmonia ou em conflito com a vida. Schopenhauer defendia o ascetismo, não por ser propriamente um ascético na sua vida, mas porque pretendia ensaiar fugas à vontade. “Philosophers and poets in our time (...) use ascetism to achieve a kind of impersonality, clarity, and most important, distance—from the object, from the problem, from their own feeling and subjectivity, or from the personal issues involved in the transmission of the tradition” (257). De acordo com estes preceitos, parece-me que se torna praticamente impossível encontrar um artista que seja absolutamente ascético, pois há sempre um intervalo, um ruído, uma inconsistência entre o que se é e o que se busca, entre o que se encontra e aquilo em que nos tornamos. Uma escola ascética resolveria este problema, mas como reunir sob o mesmo tecto estético (porque, para passar a escola, o ascetismo também teria de ser analisado nas várias sensações partilhadas) autores e sensibilidades tão díspares como William James e Piet Mondrian, Donald Judd e Pina Bausch, Robert Musil e Glenn Gould, só para nomear alguns dos vultos comentados por Riley?

É uma hagiografia de santos sem religião que Riley pretende fazer. O novo local solitário destes seres, o espaço ascético por excelência, é o estúdio, “a solitary arena of accident as well as progress toward perfection” (2). O estúdio é o lugar onde se trabalha e se antevê o trabalho por fazer, é um laboratório de ideias. Para tal, tem de funcionar como um espaço de culto privado, de retiro e introspecção. Para conceber uma obra, o artista quase sente a contingência de se apagar a ele próprio. Penso que o ascetismo, neste caso, não é equivalente ao prazer estético, antes sendo uma espécie de estádio de preparação para o emergir da obra. Barnett Newman considerava mesmo que o trabalho de estúdio, a luta contra o espaço vazio, ainda que necessário, era a parte mais difícil do seu trabalho como pintor. O resultado do esforço empreendido no estúdio é posteriormente usufruído no espaço da galeria, e é aqui que a fruição estética acontece. Todavia, ainda no caso de Newman, a estética continua a confundir-se com o ascetismo, pois as grandes faixas de cor, a ilusão do espaço dentro do espaço, a sensação de equilíbrio e distorção que podem ser isoladas numa sua tela invocam austeridade e ritmo, metafísica e formalismo, mudanças de percepção e de selecção de campos pictóricos. Contemplar uma obra de Newman, autor cuja percepção espacial é baseada em grande parte na configuração dos primitivos cemitérios sagrados dos índios no Ohio, implica uma anuência à dupla ilusão do espaço (a centralidade da obra é de tal forma obsessiva que alastra, sai dos seus contornos físicos) e do tempo (forte sentido rítmico e repetição). É essa visão quase ficcional que possibilita a nossa experiência como ambivalência estética e ascética. O ascetismo, quando aliado à estética, denota uma atracção pela ordem, realçando a importância da noção de medida—correção, justeza, proporção, equilíbrio. Como o mundo real, nas suas principais bases constitutivas, não se move segundo estes preceitos, que são individuais, pertencem a idiosincrasias próprias, não faz muito sentido, portanto, afirmar que podemos ser todos artistas, ou que o mundo se transformou numa obra de arte. O artista pode ser o profeta, mas é-o do seu culto pessoal; o apocalipse pode ser possível, mas sê-lo-á nos gestos e nos efeitos do artista. As impressões deste não são captadas directamente pelo leitor ou pelo espectador, que apreende as ideias do artista no molde que tem à sua frente.

No século XX, o corpo associou-se de uma forma crucial à ligação da arte à espiritualidade. Através de cirurgias plásticas, grafismo por computador ou outro tipo de metamorfoses, o artista como que recria duplos, obtendo uma distância crítica, entre o seu estudo da realidade e as possibilidades de

distorção ou melhoramento do seu mundo privado (bem como a forma como este vai ser apreendido quando transformado num objecto estético). Embora nem sempre feliz, o uso de mecanismos exteriores ao corpo pode funcionar como extensão (positiva ou negativa) do corpo na arte. No mundo ocidental há uma grande tradição de violência ascética contra o corpo. As personagens de Kafka expiam asceticamente no corpo uma culpa por demonstrar, Marina Abramovic sofre no seu corpo a culpa das suas personagens. No que diz respeito à dança, o sofrimento físico faz parte do desempenho dessa arte. Como que para superar a dor da artrite que o atinge, Merce Cunningham usa o computador como extensão do seu corpo no acaso. Como o computador nunca se cansa, os dançarinos da sua companhia têm de fazer um esforço duplo, têm de competir com um ser desprovido da sensação de dor.

Em *How We Became Posthuman*, Katherine Hayles tenta fazer a história do corpo através da sua relação com a máquina. Servindo-se de exemplos literários (e a literatura talvez seja a arte que a possa ajudar menos nesta pesquisa), chega à conclusão de que o modelo humano do Iluminismo, o sujeito liberal, foi destronado pelo pós-humano. Usando o vocabulário de Hayles, o sujeito humanista liberal tem vindo a ser atacado por várias tendências e grupos de pressão. Os teóricos feministas entendem-no como uma construção histórica, masculino, branco e europeu, cuja tendência universalizante contribuiu para suprimir a voz das mulheres; os teóricos pós-colonialistas impugnam-no nos mesmos pressupostos, mas para lhe suprimir a ideia de identidade consistente e estável, substituindo-a pela noção de hibridiz; os teóricos pós-modernistas (Deleuze e Guattari, segundo Hayles) ligam-no ao capitalismo, que amputa o sujeito na sua libertação como máquina desejanter. A crítica cibernética de Hayles ao sujeito humano é diferente, porque passa pela rasura do corpo. A pretensa universalidade deste tipo de sujeito estava directamente ligada à dualidade corpo-mente, ou seja, tinha um corpo, mas não era idêntico ao “eu.” Hayles vai então mudar-lhe a perspectiva—o centro do sujeito humanista liberal passa a residir na mente, não no corpo. A mudança do humano para o pós-humano reside na sua distinção cognitiva. O humano, dominador e sujeito da opressão (mas que nem por isso deixa de abrir a via para a sua superação, o que Hayles parece não notar), passa a ter um centro, não no corpo, mas na sua funcionalidade cibernética. De uma forma mais simples: Hayles quer colocar carne no sujeito cibernético. O corpo não será mais um acessório, não será mais assediado por fantasias relacionadas com poder ilimitado e imortalidade sem corpo. Não perdendo de vista algumas teorias

de Norbert Wiener, Hayles não pretende mostrar que o homem opera como uma máquina, mas sim que esta pode funcionar como um ser humano.

A história que Hayles nos conta (e que acredita ser real, apesar de, nesta sua realidade, os exemplos serem todos virtuais, ou seja, literários—Philip K. Dick, William S. Burroughs, William Gibson, Bernard Wolfe) é que, numa primeira fase, a informação perdeu o seu corpo, afastou-se das suas formas materiais. Seguidamente, como corolário deste afastamento, surge o *cyborg*, após a II Guerra Mundial. A terceira fase desta dialéctica é a fase de Hayles—o humano torna-se pós-humano. Para alcançar esta conclusão, Hayles teve de atingir uma pré-conclusão, a de que os textos literários são mais livres do que as teorias científicas. Como texto literário (talvez como “ficção ensaística”), as suas ideias poderiam adquirir uma outra acuidade que não possuem como modelo científico (ou de teoria da ciência): “the literary texts play a central role, for they display the passageways that enable stories coming out of narrowly focused scientific theories to circulate more widely through the body politic” (21). Significa isto que os textos literários manifestam no seu corpo as implicações éticas e culturais das tecnologias cibernéticas. A literatura, nesta versão pós-humana, perde a sua autonomia, passa a ser a forma material onde se inscreve o contexto cultural das teorias científicas. Atente-se no exemplo de William Burroughs e no uso que este faz do gravador, que é entendido por Hayles como o dispositivo que retira a voz do corpo para a colocar na máquina, daí se obtendo um novo tipo de subjectividade. Na sua obra experimental *The Ticket that Exploded*, Burroughs faz uma série de experiências com o gravador, para alterar a instrumentalidade da linguagem, afirmando que a palavra pode funcionar como vírus. Hayles verifica que o monólogo interior, quando electronicamente registado, torna-se externo e mecânico. Mas, pode perguntar-se, não se passa o mesmo em todas as experiências literárias quando transpostas de um autor para um leitor? Os solilóquios shakespearianos, quando lidos ou ouvidos, perdem a sua teatralidade, ou seja, deixam de ser solilóquios? A materialidade e a maleabilidade de Burroughs não são diferentes das de Shakespeare. A experiência literária ocorre na mente de um autor—tudo ocorre no ser humano, desde a formação de uma linguagem que, não podendo ser substituída por outro discurso, se torna literatura, até à existência do crítico que, do humano, quer edificar o pós-humano. A existir, o pós-humano não significaria o fim da agência individual ou do “eu” liberal, como pretende Hayles, mas ainda e sempre a sua continuação. E esta obra de Hayles é um bom exemplo da maneira como o “eu” se pode reproduzir, desdobrar e

imaginar novos futuros, obtendo licença literária para exceder a capacidade de conhecimento individual até ao seu próprio apagamento como ser.

Se Elaine Scarry fosse chamada a pronunciar-se sobre este debate, possivelmente optaria por incluir o sujeito humano na categoria do belo, concluindo que tudo o que possui beleza tende a reproduzir-se, a difundir-se. Uma das teses centrais de *On Beauty and Being Just*, com óbvias ressonâncias de Friedrich Schiller, é a de que o ensaio reproduz o belo. Scarry possui um estilo muito peculiar de exemplificar (de replicar) o que afirma: “Wittgenstein says that when the eye sees something beautiful, the hand wants to draw it” (3). O ensaísta chama à colação o ensaísta. Quando se lê uma obra de que se gosta, há uma certa tendência para se falar dela, para a descrever, para a oferecer. De olhar em olhar, o momento perpetua-se, porque o olhar também solicita a reprodução. A ideia de coisas belas é, para Scarry, bastante abrangente; engloba deuses, jardins, poemas, estrelas, danças, pedras, aviões, demonstrações matemáticas, que manifestam uma espécie de impulso para distribuir as suas características. Os museus são uma forma feliz de réplica; a imitação do estilo de vestir de uma vedeta “rock” pode ser uma versão imperfeita da réplica. Em termos do belo, o erro pode residir na má leitura de um soneto de Camões, mas existe sempre a possibilidade de nos depararmos com um momento revisionário desse erro. Muitas vezes, esse momento surge por acaso, inesperadamente. No entanto, tem de haver uma vontade de rever a nossa posição para atingir o belo. A esse impulso básico de deslocação e de revisão chama Scarry, na esteira de Schiller, educação. Estética, poderei acrescentar. Richard Serra, cuja obra escultórica assume sinais de monumentalidade no que diz respeito à percepção corporal, à distorção do espaço e do tempo, bem como à encenação da dicotomia (da dança) entre o interior e o exterior da experiência sensorial, afirma que a filosofia e a ciência se distinguem da arte e da religião porque, ao contrário destas, são disciplinas descritivas, são mais instrumentos da educação do que objectos da educação.

Todas as obras de arte, mesmo as mais originais, têm algo por trás de si, há sempre qualquer coisa que conduz à obra, que a faz erguer-se. Assim, ouvir, ler ou contemplar são actos relacionais: “What is beautiful prompts the mind to move chronologically back in the search for precedents and parallels, to move forward into new acts of creation, to move conceptually over, to bring things into relation, and does all this with a kind of urgency as though one’s life depended on it” (30). Esta procura de precedentes e consequentes liga a arte ao imortal, que é simultaneamente a possibilidade

de ligação à verdade (busca de relações verdadeiramente associadas a uma obra de arte) e o contacto com a capacidade de cometer erros. Fruir uma obra de arte não é, então, um acto isolado, pois, ainda que por vezes involuntariamente, a nossa atenção é arrastada para outras pessoas, coisas ou acontecimentos (“It is as though beautiful things have been placed here and there throughout the world to serve as small wake-up calls to perception” 81)—o primeiro olhar incita a nossa atenção para novos olhares, como se o belo acabasse sempre por ser encontrado. Scarry refere mesmo que o método para encontrar o belo reside no próprio objecto dotado de beleza. Como praticamente todas as teorias, também esta não está isenta de um certo erro, ou melhor, de uma certa inconsistência. É que, de acordo com Scarry, somos nós, e não as coisas belas, que decidimos o que é belo, os objectos só existem como belos porque nós olhamos para eles. Como é que um objecto belo pode ser ao mesmo tempo passivo (no sentido em que é o olhar, ou a percepção alheia, que o activa na sua beleza) e activo (porque contém em si o método, o chamamento, para ser encontrado)? Scarry não consegue resolver bem esta situação, mas isso não parece preocupá-la em demasia—prefere inventar um pacto entre o que olha e o que é olhado, que se saúdam mutuamente. Assim, o olhar não perturba o objecto, antes lhe confere uma maior importância. Por isso, Scarry considera a ausência do belo uma forma de privação. Talvez esta seja uma estratégia de fuga à incoerência dos ataques políticos ou, como Scarry prefere chamar-lhe, à crítica política da beleza, de acordo com a qual o belo nos afasta das questões sociais, ou, quando isso não acontece, a nossa percepção tende a reificar o objecto percebido. Mas o que é certo é que o optimismo de Scarry (a crença de que a educação pela arte nos ajuda a ser mais justos, activando o desejo de verdade, a nostalgia por épocas nas quais o equilíbrio da justiça era proporcionado pelo objecto belo) é condimentado por um toque de ingenuidade, que penso ser consciente e que até não lhe fica mal.

Num recente artigo sobre o pintor Hans Hoffmann (“The Artist of the Century,” *American Heritage*, Novembro de 1999), Frank Stella lamenta a ausência de cor, e consequente monotonia, das transmissões televisivas dos bombardeamentos que a NATO efectuou sobre a Jugoslávia, equiparando o preto-e-branco das imagens ao cinzento dos “briefings” para explicar o inexplicável, para situar no ecrã o que era impossível de distinguir. Talvez no próximo grande conflito bélico, adianta Stella, os senhores da guerra consigam garantir não só a vitória, mas igualmente explosões a cores, proporcio-

nando um outro prazer mediático. Mas enquanto isso não é viável, o espectáculo da guerra pode ser substituído por autênticas explosões de cor patentes nas obras de Hoffmann. Apropriadamente, Stella escolhe uma pintura chamada Goliath para servir de exemplo às suas ideias: para fazer sentido, a guerra teria de replicar as cores de Hoffmann—o vermelho cádmio, o amarelo bário, o azul-cobalto (mísseis vermelhos, chamas amarelas, bombas azuis). Mas, a ser concretizada tal substituição, a guerra seria desnecessária e os especialistas que (não) nos guiam nas explosões ficariam desempregados. O que Stella aqui efectua é uma alegorização semelhante à que Charles Rosen verifica na obra de Walter Benjamin. Mais do que qualquer instinto nietzschiano de fazer com que a arte substitua a barbárie, a alegoria presente baseia-se na descontinuidade entre a imagem e o sentido. Não é unicamente a obra de arte que é estudada, mas também as ruínas que vêm depois dela. Como ruína, a obra torna-se alegoria que se corrige a si própria. Para Benjamin, o crítico nem ressuscita mortos (a guerra), nem reconstitui os atributos originais da obra entretanto fragmentados (amarelos, vermelhos, azuis)—antes a ressuscita como ruína, e é dessa maneira alegórica que Stella recupera o belo na arte de Hoffmann. O acto de Stella não conduz à melhoria social, não acaba com a guerra. É apenas uma impressão provocada pelo ímpeto da pintura, a sua imaginação preenche a brecha aberta pela pressão estética.