

UM CAMINHO PARA SE COMPREENDER O QUE É ARTE E O QUE A CONSTITUI COMO TAL

Edson Ribeiro da Silva (Pós-doutor em Estudos Literários)

Definir Arte pode ser tarefa complexa. O que torna essa definição um problema é que a própria palavra “arte”, desde a origem, refere-se a atividade executada pelo homem. Assim, é um uso corrente falar-se em “arte de falar em público”, “arte de representar”, “arte de cozinhar bem”, e tantas outras possibilidades, que o sentido do termo acaba gerando aplicações indevidas.

É o mesmo que ocorre, por exemplo, quando se fala em “literatura médica”, “consultar a literatura sobre essa doença”, usos que não se referem, evidentemente, à arte literária. O mesmo pode-se entender quando se fala em pintura, música ou dança, para se ficar apenas com fenômenos mais evidentes. Pintar, dançar ou compor música são ações humanas. O que não significa que fazê-las seja produzir arte. A pintura, como Arte, não pode ser confundida com todas as ações de pintar. Assim como a pessoa que dança por diversão não está produzindo a Arte conhecida como dança.

Portanto, Arte é atividade intencional. Não se produz Arte sem que se queira fazê-lo, nem acidentalmente. Só pode ser resultado de uma execução humana pensada. O que faz com que paisagens, árvores floridas, animais não possam ser considerados como tal. Dizer-se que uma cerejeira florida é uma obra-de-arte é uma afirmação equivocada. É bela, mas não Arte. Nem mesmo aquelas atividades que, mesmo preocupadas com a beleza, não têm como finalidade o efeito estético como algo prevalente. Assim, fazer um bolo bem decorado não é Arte. A alta-costura também não. Um automóvel menos ainda. Tais coisas têm como finalidade principal, sua razão de ser, algo que não é o efeito estético. Existem por causa de uma finalidade utilitária. A beleza, como tal, não lhes é indissociável.

A finalidade da obra-de-arte, mesmo que ela possua intenções utilitárias, secundárias, é a forma. Ou seja, a elaboração estética. Interessa, por definição, como a obra se expressa, o que a constitui. O que ela expressa, como representação da realidade e o que pode ser interpretado, é uma derivação. Portanto, não se deve procurar na obra-de-arte um sentido antes de se atentar para a elaboração estética, para a forma. Não se lê um romance ou um poema por causa de seus conteúdos nem se olha para uma pintura para se depreender o que ela representa como cópia da realidade. Fazê-lo é ignorar a razão de a Arte existir. Evidentemente, tais aspectos são sucedâneos à forma.

Uma das melhores definições de Arte é aquela que se resume a uma palavra: linguagem. Toda obra-de-arte é linguagem. Cada Arte possui uma linguagem específica. O que diferencia a Arte da linguagem comum é que nesta, ela é transparente. Ou seja, interessam os sentidos. Uma receita de bolo ou uma notícia interessam pelo conteúdo; a linguagem pode variar, é um meio e não uma finalidade. A linguagem da Arte, ao contrário, é opaca. O que significa que não se pode olhar através dela para se chegar aos sentidos, a um conteúdo fora dela. A Arte exige que se olhe para como ela é formada, como a linguagem está sendo usada. Os elementos que constituem essa linguagem são aqueles com os quais os artistas vão construir o efeito estético, a forma. Por exemplo, na pintura formam essa linguagem a cor, a linha, a sombra, a luz, a perspectiva, os três planos, as linhas e pontos fortes e fracos, entre outros que essa Arte foi incorporando ao longo de sua evolução, como a textura. Na literatura, os principais elementos dessa linguagem são o foco narrativo e o modo como o tempo é representado. Há outros, como o ritmo, a sonoridade, a estrutura, o uso de recursos gráficos, a segmentação, seja em capítulos, parágrafos, estrofes, versos, partes. A incorporação dos diversos discursos humanos e o modo como são trabalhados é outra característica essencial da linguagem literária. Discurso específica para cada personagem, para cada narrador. Os elementos linguísticos como pontuação, léxico, sintaxe, evidentemente também compõem essa linguagem.

Toda Arte é uma linguagem, e o artista trabalha com os elementos dela, visando ao efeito estético. Não se trata de colocar tais elementos a serviço de uma outra intenção, como pintar temas que interessam pela relevância ou escrever literatura preocupado unicamente com os conteúdos a serem transmitidos. Evidentemente, isso ocorre e resulta em obras de arte menores, de interesse passageiro e que quase nunca representam uma contribuição àquela Arte, à sua evolução. Um exemplo notório, nesse sentido, é o trabalho de um escritor como Jorge Amado. Sua preocupação com a produção de sentidos que influenciassem o leitor fez com que ele não fizesse da elaboração estética o elemento primordial de sua obra. Adotava procedimentos estéticos que podem ser chamados de “fáceis”, ultrapassados para seu momento histórico. Atitudes assim podem ser percebidas em todas as artes.

Desde que o homem passou a refletir sobre a Arte e o que a constitui, dando origem à Estética, ramo da Filosofia, um dos critérios recorrentes para que se defina a obra-de-arte é o Belo. O objetivo da Arte é produzir o Belo. Surge, dessa forma, a necessidade de se definir o que seja o Belo, para que se possa reconhecê-lo na Arte. Uma das definições contumazes desde a Antiguidade é explicá-lo como sendo aquilo que agrada os sentidos.

Outra definição importante é a de Santo Tomás de Aquino (SPEER, 2008), que atrelava o Belo ao Bem, e exigia dele a proporção, a clareza e a verdade. Essa ideia explica por que um animal, uma flor, uma pessoa são belos, mas não explica a beleza da Arte. Da mesma forma, desde a Antiguidade, filósofos e poetas focalizavam o Belo de uma forma específica: o que se aplica à Arte é o Belo como exercício da forma, ou seja, como elaboração estética. Essa preocupação torna necessário que se separe o Belo que interessa à Arte de suas formas comuns. Ou seja, agradar os sentidos é atributo do belo-sensível, podendo se referir a qualquer coisa que agrade a um deles. Uma paisagem ou o barulho da chuva agradam os sentidos, fazem parte do belo-sensível, mas não podem ser comparados ao Belo da Arte. Este, evidentemente, não se refere aos sentidos apenas, mas à inteligência. Foi o filósofo Georg W. Hegel que, em sua *Estética*, chegou a uma definição precisa do Belo na Arte. Existe o belo-sensível, evidentemente, mas ele não define a beleza da obra-de-arte. O que a define é o “belo-ideal” (HEGEL, 2009, p. 183s), ou seja, a ideia que o autor constrói e dá origem à obra e que aquele que apreende a obra tem que compreender, lendo, vendo, ouvindo. Se não compreender a obra como ideia, como belo-ideal, terá falhado em sua compreensão.

A beleza na Arte, portanto, é conceito. Corresponde a uma intenção do artista, que cria sua obra a partir de uma ideia. Um exemplo fácil para se ver como isso ocorre são as conhecidas máscaras de zumbis em filmes de terror. Elas são belas, para a Arte. Mas seriam feias se fossem reais. Se a beleza da Arte fosse apenas agradar os sentidos, essas máscaras não possuiriam beleza. Mas como a beleza da Arte está na ideia, na intenção do artista de produzir um efeito estético, elas são belas. O expectador do filme de zumbis precisa entender essa intenção estética e perceber se o artista conseguiu executá-la. Se conseguiu, tem-se um elemento para se avaliar a qualidade da obra. Se falhou e mesmo a intenção de produzir algo que causasse nojo não foi alcançada, o artista fez algo sem qualidade.

Ou seja, não se deve confundir o Belo com aquilo que a obra-de-arte representa. Não se deve confundir o belo-ideal com aquele que apenas agrada os sentidos. E não se pode avaliar a qualidade de uma obra-de-arte pela coincidência dela com esse belo que só agrada os sentidos. O senso-comum faz isso, usa-o como critério. Julga belo o quadro que representa algo que, fora dele, seria visto como “bonito”. Paisagens bonitas, tulipas, cavalos, tanta coisa que leva o público mal informado a acreditar que quem pinta rosas que parecem de verdade seja um artista melhor que Portinari, com seus retirantes magros e esfarrapados. Tal equívoco acaba sendo usado para outras artes, sobretudo a escultura e o

cinema. O senso-comum acredita que o busto de uma personalidade, colocado em qualquer praça, e feito de encomenda, em que se reconhece a pessoa esculpida, seja melhor que uma escultura de Henri Moore, fazendo da semelhança com o real o critério de julgamento.

A preocupação com o conteúdo da obra foi um critério para se definir seu valor, ao longo de séculos. A pintura renascentista, por exemplo, fazia do valor histórico-social do tema um critério para se dizer se a obra era grande ou medíocre. Assim, em primeiro lugar vinham as obras que representavam cenas religiosas; em seguida, a mitologia clássica; depois, os temas históricos, como batalhas e coroações; por fim, a chamada “pintura de gênero”: retratos, paisagens e naturezas-mortas, nessa ordem. A pintura moderna virou esses critérios ao contrário, exatamente para mostrar que o que interessa sobretudo é a representação, a técnica, e não a coisa representada. Passa-se a valorizar o detalhe, o cotidiano, a coisa banal, o objeto, como pretexto para que o artista possa inovar no uso que ele faz da linguagem específica daquela arte, sem ter que se importar com pesquisar as roupas que se usavam na época da cena bíblica ou com a fisionomia do herói nacional. O mesmo vale para as demais artes. A literatura passa a se preocupar com o psicológico, com a cena corriqueira, com personagens e situações comuns. A modernidade coloca a Arte no seu devido lugar. O problema é que ela se torna cada vez mais complexa e o público comum deixa de se interessar por ela. Não que esse público compreendesse as obras que se faziam antes; ele apenas acredita que compreende porque percebe o que está sendo representado. Mas não diferencia as técnicas da Santa-Ceia de Leonardo da Vinci da de Caravaggio. Então escolhe, pelo gosto, o que acha melhor. Um dos problemas para que o público-comum, em regra, goste de uma obra-de-arte é que ele a julga pelo gosto e não pelo valor estético. Se ele confunde gosto com valor, é uma pessoa que não entende a Arte. Rotineiramente, é alguém de mau gosto.

O conteúdo primordial da obra-de-arte é sua forma. A elaboração estética e seu nível de elaboração. A representação e não a coisa representada.

Nesse sentido, uma das principais escolas de compreensão dos mecanismos da Arte foi o Formalismo Russo, que se dedicou a explicar as características da obra literária e, por extensão, de elementos da Arte como um todo. Um dos principais conceitos elaborados pelo Formalismo Russo, no começo do século XX, desenvolvido por Victor Chklóvski, foi o de “estranhamento” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 83s). A obra-de-arte de valor causa estranhamento. É por causa desse estranhamento que o público bem informado se interessa por ela. Entender o que faz com que a obra seja estranha é o desafio que o leva a querer entendê-la. É o que leva um leitor proficiente ou um espectador atento de arte plástica, de

cinema, um ouvinte de música, e das outras artes, a interagir com elas e a não passar indiferente porque entendeu a coisa representada. A linguagem não é transparente. Compreende-se a forma, o modo como o artista trabalhou os elementos específicos, a linguagem da sua Arte. A ideia de que a obra-de-arte de valor causa estranhamento é o que explica por que os melhores artistas quase nunca se repetem, mesmo que uma obra faça muito sucesso. O artista de valor experimenta coisas novas. Modifica a linguagem da sua Arte, fazendo com que ela evolua. Cria técnicas e estilos que são dele, que ninguém tinha visto antes. E que depois outros adotam.

Na mesma época do Formalismo Russo, a Escola de Frankfurt, formada por filósofos que se dedicavam à Estética, voltou suas preocupações para o surgimento das formas comerciais de Arte. Ou de arte, com minúscula mesmo. A transformação da Arte em mercadoria tinha como objetivo o lucro, resultava em coisas para se venderem. O filósofo Theodor Adorno e colegas desenvolveu o conceito de *kitsch* (ADORNO, 1996, p. 65s). Termo que, em português, não possui uma correspondência exata. *Kitsch* são as obras que não possuem intenção estética, mas comercial. Ou sua elaboração estética é muito irrelevante, fácil. Uma das características do *kitsch* é que ele não busca o estranhamento, pois isso afasta o público, interessado nas artes do espaço (arquitetura, escultura, pintura), para se usar aqui os conceitos de Hegel, como enfeite, decoração, e nas artes do tempo (música, literatura) como puro entretenimento. Podemos juntar às artes do tempo o cinema e a dança. Às do espaço, a fotografia. O *kitsch* faz uso de técnicas e de estilos que esse público mal formado já conhece, que ele não estranha. Ele reconhece aquilo com que já está acostumado e não o obriga a tentar entender o diferente. Exemplos disso são as pinturas vendidas em supermercados, que representam aquilo que o público-comum, sem formação, acha belo sem ser pintura: flores, paisagens, cavalos, barcos. Sempre tornando a coisa representada a razão de se ter pintado. Sem nenhuma elaboração estética, além do que se aprende em qualquer manual de pintura. A mesma coisa pode ser dita da música. Essa Arte se dividiu de modo evidente entre o *kitsch* e a Arte de valor. No Brasil, o termo usado para designar o *kitsch*, na música, é “brega”, a obra sem interesse em ser Arte, mas em vender. Tal música repete as mesmas características, que se resumem em não fazer estranhar, mas em reconhecer. Se o artista ousar, o público se afasta. É preciso que o público reconheça, a cada disco, as mesmas características do artista. Outra característica é não elaborar as letras, mas fazer uso de chavões já assimilados em músicas anteriores, comum na linguagem cotidiana. Falar de temas que interessam pelo aspecto exterior à música, como amor e religião. Servir para objetivos secundários, como dançar. Não há

inovação nos ritmos nem nas melodias, porque ela tem que ficar parecida com as demais músicas do mesmo gênero. Exemplo notável é a produção de Roberto Carlos. Na década de 1970, seus grandes sucessos falam de alguém que está sozinho e lamenta a perda da pessoa amada, dirigindo-se a ela. Uma música como “Detalhes” foi um grande sucesso. Então, o músico fez “Costumes”, com a mesma estrutura, os mesmos elementos, para que o disco novo vendesse. O cinema faz a mesma coisa. Cinema e música são preocupações da Escola de Frankfurt, porque elas podem ser reproduzidas por máquinas e facilmente comercializadas. O cinema também se dividiu, de modo acintoso, entre *kitsch* e Arte. O filme comercial precisa se parecer com os outros do gênero e corresponder às expectativas do público. Em vez de estranhar, ele tem que fazer sempre o que corresponde ao gosto do público. Um público que procura diversão. Nada que o faça pensar ou compreender elementos estéticos. Exemplo disso é a repetição de modelos comerciais de grande sucesso, como os filmes *Rambo*, *Rambo 2*, *Rambo 3*, em que os elementos do primeiro, como as peripécias do roteiro, têm que ser repetidos. A mesma iluminação, a mesma montagem, a mesma fotografia. Não se trata de Arte. Ou é sub-arte. A literatura seguiu a mesma divisão, tendo-se criado o *best-seller*, obra que entretém pelo enredo, mas que não possui valor estético. O público que leu o primeiro volume de uma saga e gostou dele espera que o segundo repita as características do primeiro. Se estranhá-lo, fica decepcionado, não recomenda o livro.

O *kitsch* acaba por tornar-se uma medida de valor para esse público sem formação estética. O mesmo pode ser dito daquele público que olha a semelhança da obra com a coisa representada quando o material não é aquele que aquela Arte utiliza. Alguém esculpe o rosto de Jesus em batata ou melancia e esse público considera aquilo algo diferente, sem entender que, independente do material, o autor só está reproduzindo procedimentos. Acha que é criatividade, outro elemento incompreendido. Quem esculpe em madeira ou argila esculpe também em batata ou melancia. Fazê-lo não faz dessa ação obra-de-arte, mas artesanato, como a atividade da pessoa que faz flores de crepom ou barquinhos de madeira. Não há uma intencionalidade em se produzir efeito estético. A pessoa fará todas as obras de forma igual. O mesmo pode ser dito das imagens de santos nas igrejas, feitas de gesso ou louça. A intenção é representar o santo para ser reconhecido pelo fiel; o produtor usa formas reconhecidas. É diferente, por exemplo, da Santa Teresa esculpida por Bernini. Esta é Arte, e não é o lugar nem o tema que determinam isso, mas o conceito, a ideia, a forma.

O fato de elementos como a coisa representada não determinarem o valor de uma obra-de-arte fica evidente na modernidade. A arte moderna tem início por volta da década

de 1850. Os artistas percebem que aquilo que a Arte tinha feito até então já estava próximo do esgotamento. Criar técnicas novas, mostrando as possibilidades da linguagem de cada Arte, tornou-se o grande interesse. Surgem as técnicas de vanguarda, marcadas por experiências técnicas cada vez mais radicais. Cada técnica corresponde a uma ideia, um conceito, absolutamente novo. O romance *Madame Bovary*, do francês Gustave Flaubert, é um marco inicial da modernidade, assim como a pintura impressionista. Trata-se de mostrar ao público como a obra está sendo feita, de evidenciar os processos de produção dela. E de fazer o público entender como cada Arte funciona.

A experimentação torna-se uma palavra de ordem. O artista relevante não se repete. Cada obra é uma experiência estética nova. É uma inovação formal. E o público, evidentemente, estranha. Em princípio, se choca, fica escandalizado, recusa. Depois, passa a compreender que aquilo é muito superior ao que vinha sendo feito e que já estava esgotado. A Arte fica sendo experimental, chegando a experiências tão radicais que as artes originais se misturam com as demais, ficam quase irreconhecíveis. Surgem novas artes.

Os exemplos abaixo mostram como experimentações podem acontecer. Na pintura de Claude Monet, tem-se a técnica impressionista. O pintor não dissolve as cores, não as mistura. Quem deve fazer isso é o espectador da tela, pelo olhar. As pinceladas estão soltas, e o olhar do espectador deve perceber não só a coisa representada, mas a representação. Assim, a tela deve ser algo que não faça o espectador ficar tentando depreender sentidos, “interpretando” a obra. O sentido é o efeito estético, a forma. A pintura seguinte é de Vincent Van Gogh, herdeiro da técnica impressionista mas que a inovou. Van Gogh não quer a objetividade impressionista. Ele quer que a obra expresse os seus estados emocionais, desvende o que ele sente. Um modo de ele conseguir isso é levando adiante a técnica impressionista. Em vez de desejar que o espectador forme a imagem pintada através do olhar, ele quer que aquele perceba cada movimento feito das mãos ao pintar, as pinceladas, o ritmo mostra o tempo que ele leva para executar a pintura. Ou seja, interessa a execução, que representa o interior do artista no resultado final.

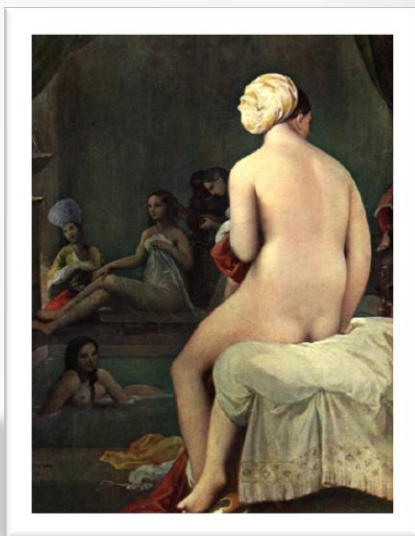


Monet: Banhistas na Grenouillière



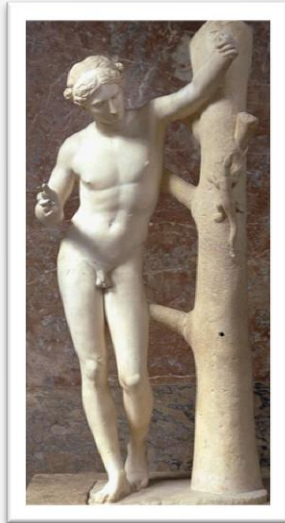
Van Gogh: A noite estrelada

As figuras abaixo representam o modo como a pintura, como exemplo de Arte, fez da forma, da representação, aquilo que permite ao artista fazer experiências com a linguagem artística. Trata-se de nus, feitos em épocas diferentes. A primeira figura reproduz uma pintura de Jean-Auguste Dominique Ingres, de 1828. Trata-se de uma banhista, tema recorrente na pintura. O fato de pintar uma banhista faz com que o pintor crie uma cena, em que o nu se justifique como pretexto: há um motivo para ela estar nua. É uma representação da vida real, facilmente compreendida. Na obra seguinte, de Lucian Freud, de 1996, não há uma cena. A modelo apenas posa para a pintura. O pintor ironiza artistas como Ingres, ao mostrar que a nudez é bela por si. É pretexto para que Freud mostre sua técnica, as cores que usa para pintar a pele, o modo como pincela. O seu conceito de Belo é completamente ideal, precisa que o espectador entenda a ideia, o que o artista planejou antes de pintar. O Belo de Ingres se aproxima do sensível, que agrada os sentidos. A mulher corresponde ao padrão de beleza da época. Ingres procura a harmonia das linhas, das cores, da luz; Freud procura o contraste; a mulher está fora dos padrões de beleza da sua época.



As figuras a seguir mostram esculturas que representam nus, feitos em épocas diferentes. A primeira delas é de Praxíteles, escultor do século IV a.C.. e representa o deus Apolo. Sua nudez se explica não apenas como tema recorrente da escultura grega da época, mas como característica da coisa representada: esse deus existe assim. É pretexto para que o artista execute o conceito de beleza grego da época. As proporções, a clareza do tema, a verdade como correspondência da obra com o que se pensa sobre Apolo. A segunda escultura é um nu de Henri Moore, de 1939. As formas da mulher servem para que o escultor faça experiências com a forma. Interessa a ele criar um efeito estético através de

curvas, de volumes e de linhas, da textura do material. A coisa representada pode ser reconhecida, é um corpo feminino, mas serve, sobretudo, como ponto de partida para o escultor trabalhar com a linguagem da escultura.



Nenhuma delas pode ser comparada ao *kitsch*, ao bibelô com intenção decorativa. São esculturas e evidenciam o que cada artista quis fazer, como Arte, em sua época.

Exemplo de arte próxima do *kitsch*, sem chegar a sê-lo, é a pintura feita pelos artistas da Escola do Rio Hudson. Tratava-se de um grupo de pintores evangélicos que pintava as paisagens

norte-americanas, vendo nisso uma forma de louvar a Deus por sua obra. Século XIX, época em que não haveria outra forma de divulgar a beleza sensível dessas paisagens se não fosse pela pintura. Assim, desenvolveram técnicas de representação que fazem dessas pinturas uma espécie de fotografia com boa resolução. O grandioso, o que impressiona. No entanto, o interesse principal são as paisagens, a devoção religiosa, e a elaboração serve a isso. O caso oposto é o da pintura hiper-realista que representa coisas ínfimas, banais, que não expressam nenhum sentido fora do efeito estético. O hiper-realismo busca a representação minuciosa das coisas, com um nível de definição que às vezes nem a fotografia consegue. Faz uso de tintas específicas. Exibe em suas obras o trabalho árduo para se chegar à semelhança com a realidade. Mas ironiza: tanto trabalho para se pintarem coisas ínfimas. Não interessa o valor, para as pessoas, daquilo que está pintado. Isso é apenas pretexto para resultados que causam estranhamento e admiração. Os exemplos são, o primeiro, de Albert Bierstadt; o segundo, de Tjalf Sparnaas:



Em relação à literatura, a mais complexa forma de Arte, a que possui mais elementos a serem trabalhados pelo artista, é preciso que se entenda que, embora possa entreter, sua finalidade não é essa. Trata-se de fluir a obra, interagindo com ela. Uma das principais escolas que se dedicaram a estudá-la, chamada Estética da Recepção, definiu-a como “jogo” (ISER, 2009, p. 105s). A literatura é jogo, assim como as demais formas de Arte. Sem dúvida, a literatura também é explicada, pelo teórico que a definiu como jogo, Wolfgang Iser, como uma necessidade primária e universal do ser-humano. Sociedades que não têm nenhuma religião ou crença no sobrenatural também possuem literatura. É através dela que se explicam a vida e seus sentidos, de uma forma que nem a Filosofia nem a religião conseguem, porque ela se volta para todos os aspectos do humano. Literatura é jogo. Todas as sociedades jogam. Cada obra literária corresponde a um jogo com regras específicas e cada ação de ler é uma partida diferente. O leitor precisa compreender as regras de jogo que cada obra estabelece e decidir se vai jogar ou não. Sem compreender tais regras, sua leitura falha. Tais regras se referem, sobretudo, às condições para que o leitor aceite como a obra deve ser recebida e entendida. Ou seja, aqueles elementos a partir dos quais o autor vai compor sua obra, a ideia nova, o conceito que a define. Em outras palavras, o que ele está querendo fazer.

Por exemplo, Machado de Assis costumava variar as regras de jogo de cada obra. O modo como cada um de seus romances deve ser “jogado” entre o autor e o leitor é definido por ele, por exemplo, em prólogos falsos, que servem para ele ironizar aquilo que escritores convencionais faziam. O leitor precisa perceber que Machado está ironizando essas técnicas e criando técnicas novas. Por exemplo, o prólogo de *Esau e Jacó* afirma que a obra foi encontrada entre os papéis do Conselheiro Aires, que é o narrador do romance. É um narrador-testemunha, que, por definição, só pode narrar o que presenciou ou soube por outros. Isso na técnica tradicional. Então Machado começa o romance por uma cena que teria se passado no útero da mãe, antes de os gêmeos protagonistas nascerem. Machado rompe com o que outros já tinham feito e cria o estranhamento no leitor. Como o narrador soube disso? E este passa a perceber o modo como o livro estabelece suas próprias regras de jogo. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador-protagonista é um defunto. Não um espírito ou fantasma, nem alguém que fala de um outro mundo. Isso seria convencional. O narrador é um defunto, sem se preocupar com a existência de outras vidas, porque sua preocupação é falar da falta de sentido desta. O leitor não deve ficar procurando explicações que sejam cópia da realidade para entender o livro. Se o fizer, não haverá jogo.

Exemplos que ilustram como a literatura pode ser obra de valor ou apenas a repetição de procedimentos já feitos percorrem toda a sua história. Os escritores maiores, mais experimentais, que criam técnicas novas, que provocam estranhamento, também são aqueles que o leitor-comum tem dificuldade para compreender. Para que ocorra o que Iser chama de “jogo”, é preciso que o leitor compreenda o que o autor está fazendo, que técnicas ele utiliza, modifica ou cria. Para isso, o leitor precisa do que Iser chama de “repertório”, ou seja, conhecer inúmeras obras. O mesmo vale para todas as demais Artes. Sem repertório, não há compreensão. O público vai entender e avaliar a obra a partir de seu gosto pessoal, o que significa ter fracassado.

Exemplos notáveis dessa diferença podem ser percebidos em diversos autores. O trecho abaixo é de Érico Veríssimo. Autor que produziu durante cerca de cinquenta anos e foi o segundo autor mais vendido no país na época. Quando se atenta para a razão de ele ser popular, o motivo é evidente. Trata-se de um autor fácil. Ele não entende a literatura como linguagem nem procura estabelecer efeitos estéticos específicos ou novos. Suas obras são convencionais e irrelevantes esteticamente. Faziam com que o seu leitor se acostumassem com seu estilo e comprasse os livros. Da mesma forma, sua real intenção é falar de temas que considera relevantes por si. Em *Olhai os lírios do campo*, faz da obra uma pregação moral. Sua técnica contém pouca coisa relevante. Não chega a querer ser uma produção comercial, mas acaba sendo pela coincidência com o gosto do leitor-comum. Em *O tempo e o vento*, escrito ao longo de décadas, sua intenção é mostrar a formação do povo gaúcho ao longo de dois séculos. A obra precisa registrar cada paisagem, cada objeto, cada traje, sem que o autor pense em elaborar uma grande obra-de-arte; sua técnica é convencional; a preocupação é com o assunto. Veja-se um trecho:

A casa de Pedro Terra ficava numa esquina da praça, perto da capela, com sua frente para o poente. Baixa, de porta e duas janelas, tinha alicerces de pedra, paredes de tijolos e era coberta de telhas. Os tijolos haviam sido feitos pelo próprio Pedro em sua olaria e as telhas tinham vindo de Rio Pardo, na carreta de Juvenal. Era das poucas casas assoalhadas de Santa Fé; dizia-se até que muita gente em melhor situação financeira que a de Pedro não morava numa casa tão boa como a dele. Não era muito grande. (VERÍSSIMO, 2013, p. 189)

O trecho evidencia que o autor apenas conta uma história. Não se percebem técnicas quanto ao foco narrativo, nem quanto à pontuação, nem quanto à escolha de

palavras. Interessa ao autor que sua linguagem seja recebida como transparente; e a linguagem da Arte é opaca, em todas elas.

A opacidade da arte fica evidente no trecho abaixo, de *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, o mais importante escritor vivo da língua portuguesa. O romance, de 1979, focaliza a guerra-civil de Angola, na década de 1970, na qual o autor lutou. Trata-se de um tema de interesse universal: os horrores de uma guerra e o modo como ela destrói vidas. No entanto, o autor não faz um documento histórico ou apenas conta fatos. Trata-se uma obra-prima, em que o autor trabalha de modo renovado os elementos da narrativa. Abaixo, uma descrição de lugar, como o trecho de Érico Veríssimo. Lobo Antunes transforma essa descrição numa sucessão de imagens e comparações ousadas, chocantes porque também mostram sofrimento. Os adjetivos provocam surpresa, porque exigem que o leitor entenda seus usos naqueles contextos. Causam estranhamento e isso leva a perceber o quanto o autor consegue criar sentidos novos para as palavras. As frases longas, em que os assuntos se sucedem como se pensados sem planejamento, evidenciam o foco narrativo adotado: o narrador está contando isso tudo em voz alta à namorada, em um bar. Não há como se esperar que sua pontuação seja convencional. Ela obedece ao modo como o narrador-protagonista fala. O ritmo da fala determina o uso da pontuação. O trecho faz comparações que incomodam e indicam o pensamento do europeu sobre o negro africano. O autor não vai, evidentemente, falar sobre isso, didaticamente; é seu discurso que evidencia isso, como se o narrador-protagonista nem percebesse o racismo em suas comparações. Ele não conta, mas mostra. O trecho mostra uma realidade humana dura. Mas o texto só consegue mostrá-la, em vez de apenas contá-la, graças aos recursos formais que elabora e que despertam estranhamento. Veja-se:

Luanda começou por ser um pobre cais sem majestade cujos armazéns ondulavam na humidade e no calor. A água assemelhava-se a creme solar turvo a luzir sobre pele suja e velha que cordas podres sulcavam de veias ao acaso. Negros desfocados no excesso de claridade trémula acocoravam-se em pequenos grupos, observando-nos com a distração intemporal, ao mesmo tempo aguda e cega, que se encontra nas fotografias que mostram os olhos de John Coltrane quando sopra no saxofone a sua doce amargura de anjo bêbedo, e eu imaginava adiante dos beiços grossos de cada um daqueles homens um trompete invisível, pronto a subir verticalmente no ar denso como as cordas dos faquires. Pássaros bancos e magros dissolviam-se nas palmeiras da baía ou nas casas de madeira da Ilha ao longe, submersas de arbustos e de insectos, nas quais putas cansadas por todos os homens sem ternura de Lisboa ali vinham beber os últimos champanhes de gasosa, à maneira de

baleias agonizantes ancoradas numa praia final, movendo de tempos a tempos as ancas no ritmo de pasodoble de uma angústia indecifrável. (ANTUNES, 2010, p. 23)

Os dois trechos acima evidenciam a diferença entre uma obra-de-arte de valor, elaborada com trabalho e planejamento e a partir de uma ideia nova, e uma obra convencional, sem relevância estética que a torne grande, e que vai sendo esquecida. Lobo Antunes é grande Arte; Érico Veríssimo não. Quanto um autor, como Lobo Antunes, consegue juntar a universalidade de seu tema com uma elaboração estética original e complexa, ele se torna um clássico. A obra passa a servir de inspiração e modelo.

Exemplo notável de trabalho de elaboração de efeitos estéticos a partir de um discurso específico reconhecido pela sociedade aparece no conto “Feliz ano novo”, de Rubem Fonseca, escrito na década de 1970. O conto é narrado por um personagem, em primeira pessoa. Ele fala, não escreve. Trata-se de um bandido. O enredo mostra uma quadrilha que, numa noite de ano novo, movida pela fome, assalta uma mansão, onde realiza ações de extrema crueldade. O trecho abaixo é um exemplo:

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de loiro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí. (FONSECA, 1993, p. 18)

Trata-se de um nível elevadíssimo de elaboração estética. O uso do discurso típico do bandido é um recurso imprescindível: o autor não quer falar sobre a violência, mas mostrá-la, e a violência da linguagem é essencial para que o conto não fracasse, não vire uma história banal de violência. É um dos contos mais aclamados da literatura brasileira. Não se avalia a qualidade de um texto desses pelo aspecto moral do que ele representa. O

autor quer representar a violência urbana. Só que o faz através de um aproveitamento original da linguagem dita “vulgar” e que causa estranhamento. Como ficar acomodado diante de tanta crueldade? O estranhamento nos tira do conforto.

Reiterando, é preciso que aquele que apreende uma obra-de-arte possua repertório. A Arte tem como uma característica ter-se tornado, ao longo dos tempos, coisa para gente que entende dela. Que por ela se interessa. Não adianta culpar a complexidade de uma obra pelo desinteresse do público que se contenta com o *kitsch*. Se a Arte permanecesse atrelada a um público mal formado, ela já teria desaparecido. Já não possuiria aquilo que a define, que é a realização estética, a experimentação.

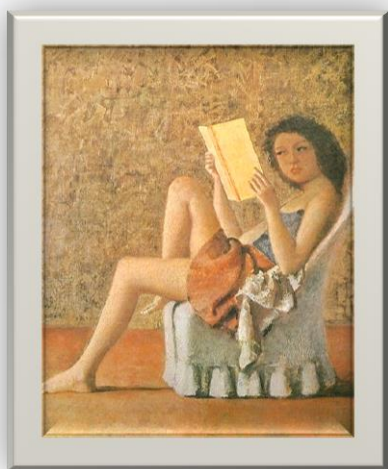
Da mesma forma, não se deve julgar o valor de uma obra-de-arte pelo modo como as pessoas julgam a coisa representada, seu assunto. Achar-se, por exemplo, que um assunto é imoral e não deve ser representado pela Arte, não é julgamento estético. Ideia sem justificativa. A Arte sempre procurou discutir os valores da sociedade. Fez com que muitos se transformassem. Por exemplo, foi o romance realista do século XIX que tornou pública e notória a ideia de que mulheres sentem prazer no ato sexual. A sociedade em geral não admitia esse fato. Era assunto proibido. E os autores precisavam fazer suas heroínas morrerem, para que ficasse claro que sentir prazer era errado. Muitos foram processados. O fato é que a sociedade atual aceita tal ideia como algo indiscutível.

É preciso que se entenda que o teor moral da obra não interfere em seu valor como Arte. O público não deve se colocar diante de um nu com a ideia de que aquilo é pornografia, feita para vender. Pornografia é uma modalidade *kitsch* do cinema e da fotografia. Feita para o público-comum. Sem intenções estéticas. Não pode ser comparada aos nus de Lucian Freud ou às cenas de sexo de romances como *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, ou às de qualquer filme de Federico Fellini. Se o público ver tais obras como pornográficas, evidencia não entender o que é Arte.

A Arte moderna buscou ser experimental. Quis que o público a entendesse como ideia, conceito. Chegou ao ponto de não se executar mais a obra, mas de apenas se explicar ao público como ela seria; ou seja, qual a ideia que o artista teve e o que há de novo nela. Chegou-se, também, à obra-de-arte como acontecimento, em que o público interage com obras, com instalações nas quais ele deve comer, falar, andar. Uma forma nova de Arte, ainda em gestação. Trata-se de obras que não possuem uma linguagem definida; tudo lhe serve como material. Mas o caminho para julgar seu valor já existe.

Saindo do aspecto estético e passando ao moral, há um exemplo conhecido. O pintor Balthus costumava retratar crianças em situações que parecem conter apelo sexual.

Muito já se falou acerca da sexualidade de Balthus. As polêmicas são de estofos moral, não estético. Não se referem ao valor artístico de suas pinturas, mas à sua conduta. Há quem as confunda. As duas esferas não devem ser misturadas. O trabalho do pintor é Arte de valor. Sua atitude como pessoa pode ser vista como questionável. O julgamento moral não deve ser misturado com o estético. Talvez a tentativa de causar estranhamento pela coisa representada, para depois atentar para uma técnica, que é boa, tenha sido uma confusão do artista. O julgamento moral de suas atitudes não vai interferir no valor de suas obras, mesmo que elas passem a ser vistas apenas por um público que entenda de Arte, que possua repertório, que respeite a obra, mesmo não defendendo o autor.



Para concluir, reitera-se que a Arte possui, de fato, caminhos muito seguros para que ela possa ser definida. Para que se veja a diferença entre a má obra e a boa. Para que se possam construir juízos de valor a partir do que cada obra realmente é, e não do gosto e do senso-comum. Superar o senso-comum a respeito da Arte é algo que demanda conhecimento dela. O público sem repertório, sem compreensão de inúmeras obras-de-arte, vai tentar formular juízos sobre as obras os quais não têm nada a ver com elas. Repertório é algo que não se constrói apenas de se ouvir falar de obras e artistas. E as obras antigas, evidentemente, não eram compreendidas pelo público sem repertório como elaborações estéticas. O que se procurava nelas é o mesmo que hoje leva tal público a procurar o *kitsch* e a criticar a Arte que, de fato, tem valor.

Referências

- ADORNO, Theodor. O fetichismo da música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. Tradução de Zeljko Loparic et al. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- ANTUNES, António L. *Os cus de Judas*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 1ª ed., São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HEGEL, Georg. W. F. *Curso de Estética: o Belo na Arte*. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. 2ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João C. de C. (Organizador). *Teorias da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington e João César de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SPEER, Andreas. Tomás de Aquino e a questão de uma possível estética medieval. In: *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*. Revista eletrônica de estética. Nº 4, jan/jun/2008. Disponível em: www.revistaviso.com.br Acessado em 12/dez./2017.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. Parte I: O continente. 4ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.