

Imagem e semelhança – a arte no ensino e na cultura

“Quem imita deve proceder de maneira a que o que escreve seja semelhante e não idêntico; não a semelhança entre imagem e aquilo que esta representa, louvável quanto mais semelhante, mas a que há entre pai e filho. Entre estes, ainda que haja muita diferença nas partes, há, contudo, uma sombra a que os nossos pintores chamam ‘ar’ (...)”¹

Petrarca

Considerando o tema deste colóquio, *Da civilização da palavra à civilização da imagem*, decidi, partindo da minha experiência de há vários anos como professor de Estética no Ar.Co – escola de artes plásticas orientada por uma pedagogia centrada na experimentação e na procura de autonomia crítica, que faz questão em estar atenta às novidades –, abordar dois problemas que partilho com aqueles que se acham envolvidos, alunos e colegas, no processo de transmissão de uma cultura complexa e exigente².

I

A.

O primeiro problema diz respeito, desde logo, à possibilidade de integrar a produção artística dos últimos cem anos³ numa linha que permita uma leitura coerente e consequente com a tradição clássica que até aí se desenvolveu⁴. Desde então, a

¹ “Curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant (...)”. *Fam.* XXIII 19 [lettera a Boccaccio, su Giovanni Malpighini de Ravenna, 1366; *Prose*, Martellotti, ed. Ricciardi, pp. 1019-1021].

² Dado o contexto desta comunicação não é possível evitar o carácter sucinto no que concerne a algumas referências; mereceriam outro aprofundamento mas, como é evidente, torná-la-iam demasiado extensa.

³ É desde 1917, data arbitrária mas simbólica – a da exposição dos Independentes em Nova Iorque –, que se pode assinalar uma ruptura evidente com um tipo de representação que, por via do contraste operado por Duchamp, se diria hoje ‘fechada’.

⁴ Apesar de nesta ocasião não ser viável, ter presente a evolução paralela das demais formas de expressão plástica é de grande proveito para a discussão da globalidade do fenómeno da arte contemporânea, e para a compreensão dos problemas que coloca, na medida em que se

explosão de objectos e acontecimentos artísticos ‘ansiosos’, tem colocado à teoria (e à escola) problemas nem sempre fáceis de ultrapassar.

Essa integração implica – e só me referirei ao mais relevante – o que advém da introdução dos diversos *media* que a tecnologia desde então disponibiliza (do som e do vídeo à realidade virtual⁵), das novas formas de expressão, como os *happenings*, as *performances* ou as *instalações*, e dos tais ‘objectos ansiosos’ que, desde Duchamp, com os *readymade*, e toda a posterior arte conceptual, têm vindo a ganhar, justamente, uma importância cada vez maior.

Com isto, o ‘artista’ sente-se livre para se servir de todos os recursos e meios a que pode deitar as mãos. As modalidades mais comuns, que operam como ‘motor perpétuo’ de composição, geradoras de séries virtualmente infinitas de actuações, objectos e/ou acontecimentos, são usualmente, por vezes em simultâneo: a *distorção* de dimensão ou escala; *deslocamentos*, p. ex., da função ou do contexto de leitura habitual; a *hibridação* ou *sobreposição* de materiais de remota associação ou de formas de origens cultural ou temporal distantes; a *canibalização/apropriação* de imagens, produtos, linguagens e/ou instrumentos de campos tradicionalmente alheios à estrita esfera da arte – p. ex., da indústria, da tecnologia e/ou da ciência; a inclusão do *aleatório* ou da computação automática de factores mais ou menos dissonantes. Naturalmente, continua a ser uma possibilidade a exploração das vizinhanças com as demais formas de expressão e seus imaginários – música, literatura, cinema, etc. –, articulada ainda com as já mais tradicionais infracções ou destruições dos códigos, as exaltações, plágios, contestações ou paródias a obras, autores ou valores de toda a sorte, seja qual for a sua origem ou qualidade.

Perante este cenário, a teoria conforma-se, não raramente, com pouco mais que a tarefa da colheita de casos, recolocando-os no seu original contexto e ambiente, num esforço de reconstituição fenomenológica do acontecimento, sem conseguir elaborar uma visão de conjunto que permita perceber algo como um eixo orientador/integrador de toda a variedade do contemporâneo.

cruzam e influenciam ao longo do seu desenvolvimento no tempo.

⁵ O contingente de disponíveis para aproveitar a oportunidade de aplicar qualquer recente tecnologia ou um seu desenvolvimento à arte, denuncia o automatismo acrítico com que, na cultura popular, a exploratória vertigem de virtualidades (plásticas e comerciais) integra e adapta a novidade como conversor mecânico do já dado em ‘originais’, redundantes variações que ganham uma notoriedade conforme à espectacularidade ou estridência do resultado.

Diante a complexidade e diversidade de propostas, a questão “o que é a arte?” – que é exactamente uma questão, antes ou independentemente de poder ter alguma resposta – assume dimensões inesperadas. Poder-se-á alterar o enunciado⁶, no entanto, o que resulta relevante pedagogicamente é a inevitabilidade do recurso à mera amostragem da gramática privada do artista ou à palavra do autor. Não sendo já a adequação formal ao corpo da tradição que pode ser posta em causa, ou o gosto que pode ser abalado, é a compreensão (quase sempre dependente de uma explicação suficiente e de uma sua hermenêutica) que, na melhor das hipóteses, se quando ou enquanto se dá, aquiesce em considerar/designar uma proposta plástica como ‘arte’.

Se a possibilidade de integração, que tem ocupado teóricos de várias escolas e orientações, é fulcral do ponto de vista estritamente teórico, na praxis pedagógica tem uma pertinência particularmente aguda – até porque as formas de expressão dita clássica (que entretanto, por tudo isto, ganharam outra consciência da sua natureza) não só não acabaram como têm vindo a acrescentar ao cânone obras e autores de qualidade indiscutível – Louise Bourgeois, Lucien Freud, Francis Bacon ou Gerhard Richter, são nomes creio que suficientemente elucidativos.

Com esta situação alguns problemas se colocam. Assim, e apenas como exemplo: podem ser estas ‘novas formas’ compreendidas sem o recurso ao que as antecedeu?⁷ Dever-se-á aceitar a ruptura que implicam como significando que são desnecessárias pontes com a tradição e, portanto, partir imediatamente ‘daí para a frente’? Como distinguir, entre este tipo de obras, as que poderão ser de algum modo exemplares, i.e., ter potencial didáctico? Que gramáticas ou técnicas se devem preferencialmente ensinar, treinar e avaliar na sua execução? Ou ainda, com que base se constituirão critérios que possam ser aplicados na avaliação objectiva (para além, evidentemente, do domínio técnico exibido) dos trabalhos propostos?

Mesmo admitindo, com Andy Warhol, que nenhum estilo é mais que outro – e

⁶ Como tentou, por exemplo, Nelson Goodman, em *When is art?*, de 1977.

⁷ Ou, de outro modo, podem ou devem a Estética e a História da Arte abandonar aquilo que Arthur Danto (p.ex., in *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1998) equipara a um ‘romance de formação’? Ou ainda – na medida em que, se não termina a arte (agora campo virtualmente infinito de recursos que o artista livremente usa de acordo com os seus fins) terá acabado o seu movimento progressivo e a era das grandes narrativas que o legitimavam – pode a escola abandonar a intenção de formar, i.e., de esperar algo que vá para lá do necessário treino instrumental e da exibição de uma ‘criatividade’ que opera na mera exploração das composições possíveis?

que produzir obras pop de manhã, expressionistas à tarde e geométricas à noite (e de outro qualquer tipo nos dias seguintes) não faz de ninguém expressionista, pop ou abstraccionista –, e que qualquer objecto se pode tornar ‘arte’, o certo é que, atrás da noção de ‘trazer a arte para a vida quotidiana’, para fora das galerias e museus, e até das mãos de comissários ou do vicioso circuito comercial, se seguiu um rasto de ‘acontecimentos artísticos’ que, sem a explícita reclamação de que pretendem ser tomados como arte, ou seja, sem ‘narrativa adicional’, dificilmente se considerariam momentos de admiração e/ou questionamento – e, portanto, de aprendizagem.

B.

O segundo problema é: como se distingue no seio da escola o que resulta de um efectivo trabalho criativo do que é *pastiche* ou *show off* forrados com a pose e o ‘discurso adequado’? Nesta questão – que não é menos complexa, pelo que advém da anterior, com que é necessário conjugar – cruzam-se os aspectos pedagógicos e o(s) ‘estado(s) da arte’ contemporânea.

Aqui o que está em causa é o próprio processo de avaliação do ‘trabalho criativo’, ou seja, daquilo que se supõe estar na base da constituição de um autor e, portanto, atrás de uma ‘obra de arte’. Este problema, importante já para a percepção do que seja uma obra *com valor didáctico* (i.e., que deverá ser apresentada como exemplar, por algum motivo, no processo de aprendizagem), tem um especial peso na construção da percepção, e conseqüente avaliação, do desenrolar da aprendizagem de quem confia numa séria orientação escolar.

Trata-se de um problema com uma premência adicional pois que, como é evidente, se devem ponderar os recursos humanos e materiais ao dispor de uma escola, qualquer que seja; não sendo viável dar a todos a atenção que seria desejável, no acompanhamento de um processo delicado, há que racionar os meios de modo a que as condições ideais estejam, pelo menos, ao dispor dos mais prometedores *vis-à-vis* o desenvolvimento do seu trabalho. Além disso, tendo em conta o volume de conhecimentos e experiências a que é suposto dar acesso, a escola tem que gerir o tempo disponível, sempre pouco, para a melhor formação e apoio possíveis.

Como se perceberá, não se trata apenas de aferir a qualidade demonstrada no domínio das técnicas, das gramáticas e da sua respectiva história; se se admitisse que

seria suficiente exigir competências para uma expressão eficiente, quando se procura desenvolver um *talento poiético*, tal significaria admitir reduzir o papel do autor ao de um artesão culto.

C.

Estes dois problemas, apesar dos diferentes focos, têm algo em comum; são resultado de uma dificuldade que deriva da falta de critério que permita operar uma *selecção*. Num caso faltam critérios que permitam seleccionar autores e obras que sirvam de exemplo didáctico produtivo – nomeadamente, p.ex., evidenciando uma constante que possa servir de guia para a compreensão de uma linha histórica que integre as diferenças; noutro caso, no seio da praxis pedagógica, faltam critérios para que, com alguma objectividade, se possa distinguir o mero domínio eficaz de uma *techné* de algo que, supostamente, se lhe sobrepõe – o trabalho suportado num *talento criativo*. Em ambos os casos, em particular no contexto de uma escola de arte, estas questões não são meramente formais; equivalem à necessidade de fazer escolhas e tomar decisões.

*

Deve-se notar que estes problemas não se colocariam se as ‘obras abertas’ não parecessem ganhar um novo (e, por vezes, quase exclusivo) papel; o de dedo que aponta para o fazedor – o que, *malgré* Foucault, leva a um recentramento da atenção na autoria e, não raro, na própria identidade do autor.

Para mais, trata-se de um tipo de ‘autoria’ que se propõe denunciar, criticar ou provocar no público um ‘despertar’ das consciências, da normalidade da vida, ou ainda, pelo confronto cru com o inusitado, simplesmente chocar – i.e., de uma autoria tendencialmente ostensiva que, no pior dos casos, se reduz a um gesto gratuito que começa e acaba no acontecimento desencadeado, ou faz questão de somar à proposta plástica uma mundividência que se pretende peculiar ou, em alternativa, por vezes conjugada, uma proposição comprometida com uma qualquer causa de índole social ou política, nem sempre com óbvia pertinência. Existem, ainda, abundantes exemplos, em particular na arte conceptual, de quem se arroga de não precisar de dominar técnica alguma; bastando, para haver obra, que se conheçam os artífices capazes de

transpor ou converter uma ideia no objecto projectado⁸.

Com isto pretende-se realçar o facto de que, sobretudo para os menos dotados, mais preguiçosos ou apressados (ou tudo isto), o manancial de virtualidades permite com facilidade produzir propostas plásticas que amiúde têm apenas como justificação casos prévios, muitas vezes mal conhecidos ou mal digeridos, de uma qualquer obra ou autor que se destaca por força da moda ou de uma idiossincrasia pessoal.

Acresce que, mesmo para um público educado (no qual se incluem jovens alunos de artes plásticas), certas obras de qualidade, independentemente do que seja a intenção ou o seu enquadramento original, não deixam de se confundir como a simples procura de estridência e excentricidade – o que muitas vezes resulta de uma tresleitura redutora, consequência da falta de informação ou de critério: deste modo, à assumida postura de irreverência do autor associa-se, sem dificuldade, a pretensão do efeito de maior surpresa ou improbabilidade da obra. Não é, de facto, uma situação fácil de explicar e de integrar no corpo da tradição histórica.

II

Posto isto, gostaria de convocar uma antiga e profícua discussão filosófica de que se podem sacar algumas noções úteis para o esclarecimento do que está em causa. Fá-lo-ei tendo Platão e Nietzsche como referências.

No entanto, para isso, convém que se designe sucintamente o espaço em que esta discussão deve ser enquadrada. Antes de mais, há que distinguir na história da cultura o período que antecede a escrita do que é marcado por esta – ocasião em que a palavra não só liberta a memória mas também da presença, imposta até aí pela oralidade. Este momento é significativo, em particular, por instituir uma demarcação, daí em diante constante, entre quem possui e quem não possui os códigos de acesso. Com estes cria-se uma esfera de acesso restrito que nos permitirá referir um domínio de *baixa* e outro de *alta* cultura⁹. Porém, o que caracteriza a cultura popular, baixa ou

⁸ Provavelmente o caso mais conhecido dos que recentemente se encontram nesta categoria, que com Warhol se iniciou, é o de Damien Hirst.

⁹ É importante distinguir o papel da escrita em culturas de natureza diferente, de acordo com o seu carácter autónomico ou heteronómico; numa cultura de verdade revelada a escrita tende

alta, é uma certa ingenuidade que só se pode perceber, por contraste, com o advento de uma crise cultural que, no século V, ocorreu em Atenas. Os seus protagonistas principais, os sofistas, os mais refinados representantes da alta cultura popular desse período, operam então uma autêntica revolução ao proceder a uma desmistificação geral dos dados da cultura e, portanto, de certo modo, ao propiciar a entrada num diferente tipo de autonomia. Com eles a palavra (e a escrita) ganha nova dimensão; é ela o instrumento por excelência da retórica – arma da sedução, de construir/desfazer crenças e de fazer mover massas e opiniões – com que deslocam a centralidade da reflexão para o Homem e para a possibilidade da sua melhoria por via da pedagogia.

A. Platão

Platão, provavelmente mais que Sócrates – que foi o primeiro a confrontar-se com as diversas posições relativistas, individualistas e sensualistas da sofística –, dedicou uma especial atenção às dimensões política e pedagógica da cultura do seu tempo. Do que deixou escrito ressalta uma talvez estranha propensão para atacar a poesia; de Homero a Simónides não há quem escape à razia (a admiração que tem por Safo é a exceção que, aparentemente, confirma a regra).

Existem, para isso, dois motivos evidentes e um oculto, que se prendem com a sua preocupação pedagógica. Um dos evidentes está no facto de, segundo ele, os poetas, a começar por Homero, mentirem sobre as divindades criando delas uma imagem falsa – apresentando-os como exemplos morais deploráveis e dando deles a ideia de que se transfiguram, o que seria sinal de imperfeição; outro motivo prende-se com o facto de os sofistas se reclamarem da tradição homérica e usarem e abusarem de citações na sua argumentação, ganhando com isso uma espécie de autoridade extra. O motivo não expresso está no facto de Platão pretender ocupar o lugar de Homero como modelo literário e exemplo didáctico por excelência (era por ele que o ateniense aprendia a ler e a escrever) – não sendo, portanto, só os aspectos morais mas também

a servir de instrumento de obediência à palavra do sacerdote como extensão da voz da divindade; numa cultura autónoma permite apenas um maior grau de liberdade de expressão. Na Grécia, a prova dessa maior liberdade – que encontra na democracia um dos exemplos mais relevantes mas que já se denota nas atitudes das personagens de Homero – encontra-se na constatação de que as primeiras linhagens de sábios, conhecidos como pré-socráticos, exibem um total à-vontade na *crítica* e no *desvio* em relação à sua herança. É desta cultura que emerge a tradição dita ocidental e só aí que estas questões se colocam.

os ‘poéticos’ que determinam a sua posição.

A arte, no caso a poesia, ocupa, pois, lugar central na sua reflexão filosófica; talvez não tenha sido o primeiro a dar-lhe esse relevo¹⁰, mas a atenção que Platão lhe dedica, o debate a conceptualização que as suas posições geraram, são suficientes para o colocar como fundador da primeira teoria estética. Não há, pois, como evitá-lo; quer por se encontrar num momento de charneira na história da cultura – o da crise, que é apenas a inaugural de uma série que encontra nos nossos dias réplicas quase universais –, quer porque, tentando dar-lhe uma solução, o faz assumindo claramente uma posição de ‘criador’.

Ora, no seu combate à sofística, Platão acusa cada adversário, de modo ostensivo, de se fazer passar pelo que não é, de imitar o sábio que reclama ser. A razão pela qual crê demonstrar a sua falsidade reside no facto de não se revelarem dispostos ao sacrifício (nem que seja apenas da sua boa imagem) em nome de algo a que se pode reconhecer não só mais valor, mas um valor universal. São cobardes, dirá ele – e por isso não podem ser justos, não possuem qualquer virtude ou saber.

Platão, porém, vai mais longe ao tipificar a atitude que os distingue; eles não são só imitadores – daí nada acrescentarem de relevante; são-no por preferirem aproveitar-se da crise de valores (que terão catalisado/amplificado) para os conjugar a bel-prazer sem qualquer finalidade superior. Este é o modelo da *consciência cínica* que, por ignorância, na melhor das hipóteses, ou por impotência congénita, não consegue perante a crise mais que procurar o estrito benefício próprio, o da riqueza e o da fama.

É evidente que, para Platão, estas serão as figuras inglórias que pretendem ocupar sem mérito o lugar de mestres e, em geral, a água régia do exame dialéctico deve ser derramada sobre cada pretendente, no mínimo para limpar a escória. Incapaz e impotente (com sorte, imitadora com sucesso aos olhos de quem nem imitar pode ou sabe), a *consciência cínica* é o protótipo da ameaça à própria *paideia*. Mas é também o contraste necessário para a definição da *consciência crítica e criadora* – e é esta que pode chegar ao saber, que está disposta a sacrificar-se por um bem maior. Assim, a arte, segundo o sábio, a arte do sábio, i.e., de uma consciência crítica madura, é a

¹⁰ Górgias que, a crer em Dionísio de Halicarnasso, tanto influenciou Platão em matéria literária, fazia da arte um dos seus temas favoritos e considerava-se a si mesmo como artista.

expressão de um *talento criador* apoiado na excelência técnica ao serviço da *polis*.

Deste modo, o trabalho criativo (que pressupõe o ambiente de uma cultura popular em que o *desvio* é matriz) consiste, em primeiro lugar, em tornar-se sábio, em ser capaz de abdicar de si e, depois, em fazer com isso algo que sirva de exemplo didáctico para outros – exemplo, portanto, ético e estético. Que Platão o tenha crido e tentado parece óbvio.

Com isto, e a efectiva excelência da sua literatura, Platão não só se candidata, enquanto *autor*, a superar Homero, como se auto-institui (expondo-se à concorrência e à divergência) como *autoridade crítica*, i.e., alguém que cria e oferece critérios para o exame e selecção de todo e qualquer candidato futuro. O facto de ter sido o primeiro a fazê-lo coloca-o desde logo numa posição única.

B. Nietzsche

Se há traço que se pode encontrar em algumas das maiores figuras da história da cultura é o desafio que a si prometem de superar o astro que mais brilha. A reversão do platonismo, ambicionada por Nietzsche, tem uma escala e uma dimensão muito semelhantes às que Platão exhibe na sua relação com Homero – ainda que com uma acrimónia mais extremada e dramática¹¹. E também Nietzsche elegeu alvos preferenciais; no seu caso, aqueles em que vê maior ameaça são os representantes do *nilismo* que ele prevê ainda para os dois séculos seguintes.

É verdade que se mostra pouco simpático com Platão; chama-lhe anti-helénico e semita, muitas vezes mentiroso, como Platão a Homero. Mas também é verdade que não há muitos para quem seja simpático – aos estóicos, p. ex., trata de “xeques árabes envoltos em cueiros e conceitos gregos”; de resto, todos os filósofos são decadentes. Contudo, acha afinidades nos sofistas, em particular em Protágoras: diz ele que “o nosso espírito hoje, no seu ponto mais elevado, é o de Heraclito, de Demócrito e Protágoras... Basta dizer-se que é *protagórico*, pois Protágoras resumiu em si dois,

¹¹ “O escândalo alcançou o auge com Platão... Era necessário desde o início inventar também o *homem abstracto e completo*: o homem bom, justo, sábio, o dialéctico – numa palavra, o *espantalho* da filosofia antiga; uma planta separada do solo; uma humanidade sem instinto determinado e regulador; uma virtude que se “demonstra” por razões. Eis aqui, por excelência, “o indivíduo” perfeitamente *absurdo*! O mais alto grau da contra-natureza...” Cf. *Vontade de Poder*, de que se seguem as restantes citações.

Heraclito e Demócrito.” E tem razão, “os sofistas são apenas realistas com a coragem peculiar a todos os espíritos vigorosos – a de *conhecer* a sua própria imoralidade”. Tem também razão ao afirmar, contra Platão, que ninguém se torna *melhor* por se apresentar a virtude como demonstrável e como exigindo fundamentos; infelizmente, em virtude da história ter sido como foi, tem ainda razão ao ver no ateniense a antecâmara do cristianismo (que, com o budismo, é uma das modalidades do niilismo, i. e., da vontade fraca e doente); e claro, tem razão ao acusá-lo de mentiroso. Ele próprio, no *Zarathustra*, confessa que “nós [os poetas] mentimos demasiado”, sabemos demasiado pouco e aprendemos mal: por isso, temos de mentir¹².

*

Do ponto de vista do que aqui nos interessa, os sofistas representam, de facto, a posição dos que se sentem livres dos constrangimentos morais, signos flutuantes e circunstanciais, e da pressão do sistema dominante que apenas os mais crédulos e ingénuos tomam por substantivo, fatal e verdadeiro. Naturalmente, não se pode adivinhar se Platão é justo (é, pelo menos, razoavelmente duvidoso que tenha sido objectivo) ao imputar aos sofistas uma *impotência* que se denunciaria na recusa à mudança diante do erro e ao sacrifício de si em nome de algo superior. De tal forma foi filtrada pela história a sua produção que nunca saberemos se os sofistas não terão procurado à sua maneira o Bem¹³ – mas isso é pouco relevante pois não retira a Platão o crédito pela eficácia do teste que engendrou. Mais, mesmo se com pressupostos deslocados, a sua imposição de *exigência*, *exame* e *exemplaridade* (e em tudo isto se deve, sempre, colocar um *auto*) não só não parece chocar Nietzsche como até faz deste um aliado.

Por outro lado, ainda se a recusa ao sacrifício em nome de uma transcendência seja sinal de uma potência *imoral* que afirma a vida, como o pretende Nietzsche – e para lá do inestimável serviço de descarnar os valores da sua aparente essencialidade, evidenciando-os como sempre localizada produção humana, demasiado humana, daí,

¹² Como Platão, na Carta VII, também Nietzsche sabe que só “se diz o que se pensa, só se é veraz, segundo certos supostos. A saber, o de ser entendido (*inter pares*), e, logo, o de ser bem entendido (também *inter pares*). Ocultamo-nos contra o estranho; quem quer alcançar um objectivo diz o que quer pensar de si, não o que pensa. (O forte mente sempre).” É, de resto, esta mentira/ocultação que faz de um e outro não apenas ‘teóricos’ mas criadores.

¹³ Porém, presumindo que não o faziam de todo, é talvez difícil deduzir daí que tenham algo equivalente a uma ‘vontade empobrecida’ e/ou os ‘sentidos empobrecidos’, sintomas que, em Nietzsche, qualificam os ‘estados não-artísticos’ e, portanto, outro aspecto da impotência.

diversa e em devir contínuo (algo que nenhum artista deve ignorar) –, os sofistas não parecem ter primado pela coragem. O apego à fama e ao proveito, à custa da crise que a sua desmistificação traz à luz e explora, não denuncia a *humildade aprendiz* que Platão vê em Sócrates e que não é estranha a Nietzsche. Uma consciência crítica não se diferencia por desmascarar a moral, mas pelo desejo de, libertando-se dela, se superar, mantendo-se crítica, i. e., cindida; com um pé na vida cavernícola comum e outro no seu próprio processo de transformação. A *simplicidade*, que Platão não se cansa de exigir, e não vê na consciência cínica, a simplicidade corajosa (que não é niilista) talvez não esteja muito longe da *inocência do devir* que comanda ‘não desejar que fosse de outro modo’.

Nietzsche, finalmente, tem razão ao ver no Bem um espantinho dialéctico. Mas Platão também teve bons motivos para criar¹⁴ essa barreira conceptual contra a ameaça de dissolução dos valores, ou contra a mediocridade que a aproveita para tentar dar de si a imagem do que não é – e com isso beneficiar à custa da ingenuidade da maioria.

*

Pode ser que, como diz Deleuze, a selecção “já não incida na pretensão mas no poder” (i. e., no modo pelo qual o existente se enche de imanência)¹⁵, mas, em Nietzsche como em Platão, não só a necessidade de selecção está presente como é de igual modo o *sacrifício* que serve de pedra de toque. Será discutível a noção platónica de que este se deva exigir em nome de algo superior, como teste à real potência do candidato, mas é o desenho que encontrou para referir o envolvimento vital requerido para que alguém se supere no seu processo de transformação em algo melhor – ou mais forte, como quer Nietzsche. De todo modo, é este último que afirma que “urge forçar o ser superior a *separar-se* pelos sacrifícios que deve fazer à existência”; num e

¹⁴ De facto, a sua posição poderia ser a de Nietzsche: “os filósofos não se devem deixar encantar pelos conceitos, não só os devem purificar e esclarecer, devem fazê-los, criá-los, estabelecê-los e persuadir com eles” – foi o que fez Platão.

¹⁵ Cf. *Crítica e Clínica*, Cap. XVI. Na *Lógica do Sentido*, ‘Platão e o Simulacro’, onde esta questão é abordada de um modo exemplar, Deleuze não resiste em transportar para a criação artística aquilo que apenas diz respeito ao criador – de facto, o que é possível realizar com a plasticidade dos materiais e códigos na obra não é viável ao autor fazê-lo em si. Ainda assim, se “reverter o platonismo significa: fazer subir os simulacros, afirmar os seus direitos entre ícones e cópias”, então foi Platão quem primeiro se reverteu. Mesmo Nietzsche o reconhece: “é preciso um cepticismo total diante dos conceitos tradicionais (como o que possuía Platão, naturalmente, o qual ensinou o contrário).” [VP].

noutro, trata-se, como pretende Nietzsche, de “abrir as *distâncias* [mas não *criar contrastes*] – acrescentando de seguida que – diminuir as formações intermediárias e restringir a sua influência é o principal meio para conservar as distâncias.”

Não basta, pois, vestir a imagem de quem é superior ou exemplar; é necessário ser semelhante, demonstrar ter a potência, o mesmo desejo; neste sentido, a ‘procura do bem’ e a ‘vontade de poder’ apresentam sinais que não escondem a similitude do que os engendra. De facto, o Bem de um, enquanto criação, conceito e acto *poiético*, não está longe do Poder que o outro coloca diante da vontade. A relativa imprecisão com que ambos são definidos¹⁶ denota-os como esquiços, mas também como visões fortes de uma plenitude apenas concebível; são ficções que marcam o sentido do desejo.

Platão e Nietzsche, dois dos principais protagonistas da história da filosofia, mas também, sem dúvida, dois extraordinários ‘artistas’¹⁷, pertencem, pois, à mesma família. São semelhantes, no sentido das palavras de Petrarca; há um *ar* que liga e integra num mesmo corpo os que, em crise e diante do absoluto absurdo da existência, lhe acrescentam o sentido extraído do seu desejo através do trabalho de superação que os transforma.

III

A. Algumas confusões preliminares

¹⁶ Platão nunca irá além do enigma, dizendo do Bem que é aquilo que “toda a alma procura, e por causa do qual tudo faz, adivinhando-lhe o valor, embora ficando na incerteza e sendo incapaz de apreender ao certo o que é.” (*Rep.* 505-e). Nietzsche, por seu lado, deixa que o ‘poder’, de que a arte é expressão, se mantenha ambigualmente como potência ou capacidade, élan vital desdobrado em (ou combinado com) ‘força física’, ‘domínio de si’ ou ‘domínio sobre os outros’. Contudo, se como transcendência imanente ‘poder’ designa o motor e a fonte de acção que ‘leva além’ (funcionando como Bem), na fórmula ‘Wille zur Macht’, *zur* designa já o sentido (d)e (um)a metamorfose da vontade (como *dynamis* para um *ergon*) e, assim, ‘vontade’ e ‘poder’ entender-se-ão como diferentes fases do mesmo; enquanto desejo cru, desejo de desejo melhor e mais forte, traz já inscritos em tensão um destino – o *amor fati* ou eterno retorno – e a superação a realizar nele, ainda que corresponda a um momento limite do próprio nihilismo – e, portanto, o super-homem.

¹⁷ Platão e Nietzsche não foram apenas conceptualizadores teóricos; se as notícias acerca da eventual formação artística de Platão são duvidosas, já o cuidado estritamente literário que pôs nas suas obras não deixa dúvidas; Nietzsche, por sua vez, para além do brilhantismo literário, repartiu a sua atenção pela poesia e pela música, de que deixou bastante razoável espólio.

A escolha de Duchamp, como dissemos, é simbólica. Ainda que com antecedentes históricos próximos¹⁸, simboliza uma ruptura que não parece ser apenas um outro e mais radical desvio crítico, mas um corte com uma certa herança que consubstancia o corpo da cultura crítica clássica. Porém, se os piores casos não são sequer um desvio crítico – serão até o seu simples esquecimento – mas compósitos, resultados da mera exploração das possibilidades abertas, já nos melhores casos talvez não se trate, de facto, de um corte com o que animou, e ainda anima, esse corpo. No novo instar desta cultura continua o processo que é alimentado pelo desejo que opera do interior dos talentos como poder para a superação e sacrifício de si.

*

Convém ter em consideração que esta última metamorfose do ‘corpo clássico’ se dá num ambiente cultural cuja estrutura é de uma outra natureza. De facto, a força da dominante cultura burguesa contemporânea – cada vez mais apropriadora, sintetizadora e diluidora de diversidades, segundo a antiga lógica da relativização dos valores e do individualismo sensualista –, preparada pelas revoluções industrial e urbana, conduziu às condições, aparentemente paradoxais, da progressiva instalação da moral iluminista e do advento do capitalismo financeiro; estes, por sua vez, terão a contrapartida quase imediata nas diversas reacções utópicas, ditatoriais, militaristas e imperiais dos socialismos e dos fascismos.

No rescaldo da II Grande Guerra, já é evidente que, na cultura popular americana e europeia, a ambição se reduz ao acesso aos benefícios que ciência e tecnologia podem oferecer; a sua exaltação e os movimentos juvenis, os das minorias marginalizadas, de pacifistas e de defensores da natureza, não é mera coincidência. Não será, por isso, de estranhar que a nova consciência social e cultural se tenha manifestado através da explosão de formas de expressão tão diversas e dispersas.

Para certos olhos, não é apenas a arte que se suicida (assumindo que haja morrido) na ruptura que opera; é a história que se desfaz, enquanto memória tutelar, como mito em que se acreditou, tal como o céu das almas defuntas. A História, última

¹⁸ Se se recuar à segunda metade do sec. XIX, a Rimbaud, antes de mais, e a Ducasse ou Mallarmé (que preparam Roussel, Joyce e Pessoa) – a Loïe Fuller ou a Isadora Duncan (bem antes de Cunningham) –, notam-se já sinais de dissolução dos códigos e da volatilidade dos valores; os *Klavierstücke op. 11*, de Schönberg, ou o cubismo, no início do século XX, serão sinais equivalentes.

grande narrativa, asfixiante pela responsabilidade que lança e pelos desafios nela implícitos, tornou-se um incómodo, não para o progresso que com ela morre, mas para quem se queira livre de todo o tipo de peias e, por conseguinte, exemplaridades, exames ou exigências. Não é apenas a dissolução dos códigos e dos valores que aí estaria em causa, é a mera ideia de autoridade e, por arrastamento, a do modelo a superar; uma espécie de Édipo de proporções colossais¹⁹.

Independentemente das interpretações, a cultura crítica vive desde aí, relativamente à alta cultura, em particular desde meados do século passado, rodeada por uma elite reaccionária, herdeira apócrifa e devotado Cérbero do ‘espírito aristocrático’, e pela elite das vanguardas, revolucionária/redentora, que o exorciza como escravo liberto a antigo amo – ambas dividindo messianismo e transcendências, e partilhando um ciclótico amor-ódio à baixa cultura. Com efeito, desde a sofística, as elites sempre se constituíram numa ambígua relação de contraste com a ‘linhagem’ e com os frutos da ‘nobreza do génio’, que pretendem apropriar/expropriar – tal como afastar de si, converter ou libertar, o que advém da cultura baixa. E, contudo, ‘tradição clássica’ não significa o mesmo se se refere o *corpus academicus* (e o museológico) ou o cânone crítico – este incompreensível se não se distingue a cultura crítica das restantes formas da cultura, e da alta cultura popular em particular.

*

Não é irrelevante a imbricação entre a história da cultura crítica, enquanto corpo constituído pelo cânone e pelas consciências que dispersamente o geram e nele se filiam, e o ambiente que ao longo dessa história a vai envolvendo. O ambiente é agora outro. O que acontece torna-se passado tão depressa que nada tem tempo para se cristalizar em presente e, como também dizia Baricco em 1992, “nomear, que é entender, decifrar e restituir a utilidade do conceito, converteu-se num trabalho de criação contínua, de sempre provisória reelaboração. É uma aventura que descobre a dimensão do autêntico como obra dinâmica em transformação e não como objectivo tabernáculo permanente”²⁰. Mas o princípio da cultura crítica mantém-se inalterado;

¹⁹ Para alguém como Steiner, p.ex., abatem-se sobre o pai (a ‘tradição clássica’ jaz aqui como Laio), indistintamente, nazis e hippies, a bauhaus ou o fluxus, o dadaísmo mais o jazz, o feminismo e o punk, as drogas, os bolcheviques, etc. – o que é tão chocante como ter havido executantes de Bach, ou quem recitasse Virgílio em latim, entre os carrascos de Auschwitz; tudo prenúncios do vazio deixado ou revelado pela célebre morte que Nietzsche anunciou.

²⁰ In, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, obra de referência acerca do fechamento

continua a depender de como as consciências que nela se filiam se propõem como desvios criadores e se expõem ao público exame crítico. De qualquer forma, esta e a alta cultura popular, mais ou menos complexa ou rica, são realidades a interpretar de acordo com a sua especificidade; a cultura burguesa e ilustrada não se pode confundir com a cultura crítica, não só por esta não corresponder a um grupo social determinado (excepto, talvez, o dos seus mortos), mas pela razão principal de que, precisamente, (já) não é popular – ou, melhor, sendo necessariamente burguesa, (já) não é ingénua nem cínica²¹.

Tal como na noção de alta cultura popular está suposta a aquisição de códigos de acesso, assim, para que nesta se dê uma desingenuização, o simples domínio dos códigos (ou o seu ‘desprezo culto’) não basta. Se se pode entender esta cultura como *paideia* que inercialmente se instala nas consciências, suas instâncias de reprodução, já a cultura crítica é tão só resultado da livre adesão e acção dos que escapam à pressão da cultura popular e auto-instituindo-se poeticamente (uma consciência é crítica também porque depende do seu esforço individual de libertação, para que são indispensáveis os exemplos, a exigência e o exame); de resto, o seu corpo canónico não advém da adesão passiva e acrítica, nem da eleição comercial ou académica.

A melhor compreensão de tudo isto deriva de se evitar o substancialismo taxonómico, que impede a percepção das mutações na cultura e que vicia a sua avaliação. Duas dessas mutações são fundamentais: a transição entre níveis – dado que ninguém está condenado à baixa ou à alta cultura popular – e a que concerne à maturação, pois há sempre quem evolua para etapas de maior complexidade e riqueza (e, portanto, um dia há o jovem Pablo, noutra o Picasso adulto), o que na escola merece o maior cuidado e atenção. Neste sentido ainda, deve ter-se presente que a base estrutural da cultura crítica é a cultura popular como um todo, sua primeira causa e fim último: não só porque ninguém se torna ‘crítico’ por exposição a um qualquer

da música contemporânea sobre si mesma. A esse propósito afirma Baricco que “o que era língua converteu-se em jargão, o que era obscuridade rebelde converteu-se em desprezo pelas legítimas expectativas do público, o que era resistência da racionalidade converteu-se em cerebralismo gratuito. O que se perdeu, numa metamorfose degradada, foi esse vínculo com a modernidade que a Música Nova, nos seus alvares, inaugurara apaixonadamente. (...) à Música Nova faltou a vigilância de uma inteligência crítica (...)”.

²¹ Se há algo que distinga uma consciência crítica de uma cínica, e Nietzsche como Platão são nisso excelentes exemplares, está em que a crítica sabe ser cínica – como sabe compreender e apreciar a alta e a baixa cultura popular –, enquanto o contrário não se dá.

tipo de ambiente geral (e, a limite, nem especial); não só porque a original cultura vivida e a história da(s) cultura(s) são inesgotável fonte de matéria prima – i.e., de casos com relevância estética-poética, ainda que não canónica –, mas porque, embora o *cânone* resulte de um processo de reconhecimento contínuo de *quem por quem*, o trabalho, quando tornado visível através de uma qualquer forma de expressão, não é um modo de participar numa competição elitista *inter pares*.

B. Enfim, incertas sombras de semelhança

Se uma questão é essencial para agregar informação, tecer analogias e juízos, teias fenomenológico-normativas, legitimações, afinal, quase sempre redutoras e/ou inscientemente associadas a ocasionais causas propícias, também é verdade que por ela se descobre que tentar conjugar a incomensurável variedade de ‘obras candidatas’, antigas e contemporâneos, ou sintetizar em conceito seja o que for só por alguma vez ter sido proposto, mais motivos e argumentos, é no início tarefa tão entusiasmante como se revela, após uns tempos, inútil e cansativa. De resto, se se espera que acontecimentos ou objectos ostentem um sinal inequívoco com que a si se distingam, prescindindo de avaliação e arbítrio, para além de vã é também uma tarefa muito estúpida; até porque se sabe, pelo menos desde a sofística, que não há posição não contraditável com argumentos igualmente fortes. Para mais, garantia houvesse de neste processo não estar envolvido interesse algum (até ‘teórico’), pelo prestígio ou negócio potencial, seria um autêntico mistério que se haja reclamado o estatuto de arte para certas ‘improbabilidades’.

Posto isto, como Platão e Nietzsche, cada um no início do vórtice que à sua época se formava, julgo que a atenção deverá recair menos na questão acerca de *o que é arte?* do que no problema *quem é artista?* ou, melhor, como é aquele que denota a potência que se revela como talento através das suas obras, i.e., o criador.

Seja o que for que o explique, o facto é que não é qualquer um que é criador; pura e simplesmente nem todos o podem/conseguem ser. A ideia de que ‘cada pessoa é um artista’, ou a de que ‘qualquer coisa pode ser arte’, compreensíveis em contextos determinados²², não constituem grande ajuda para os que, pouco sabendo (e sem disso

²² O título da célebre *performance* de Joseph Beuys, de 1978, *Jeder Mensch ein Künstler*, é tão frequentemente evocado quanto dessituado; de facto, Beuys pretende sublinhar que a

terem consciência), pouco mais têm que a sua potência para oferecer, a si próprios e aos outros, e um muito breve período para a explorar e desenvolver.

Se nos ativermos na relação que, ao longo da história da cultura clássica, se estabelece entre o talento-promessa e o (ou os) talento-já-revelado a superar – que se admira como excelente ou, por ser incontornável, se censura ou repudia por algum motivo –, percebe-se que há um processo ‘necessário’ que, em conflito ou por adesão, se desenvolve numa espécie de diálogo-rivalidade e se manifesta como desejo de superação, assemelhação ou emulação.

A cultura crítica, que desde Platão mantém o perfil autonómico da tradição clássica, assimilou como parte do seu ‘objecto de desejo’ o desvio, tornando-o crítico e criativo, conforme à consciência que o concebe. Mas, se o desvio funciona como princípio de liberdade e de acção poiética, já a ‘diferença’, a ‘originalidade’ ou a improbabilidade, são mais efeito secundário, que incidentalmente decorre de esforço sério, que um fim intencional²³. Nesta cultura, a obra tem a sua importância, antes de mais, se, enquanto factor de admiração e questionamento, é bom meio didáctico num processo exigente de aprendizagem; de facto, neste contexto, basta como ‘arte’ o que se apresente como forma criativa de uma expressão plástica, exemplar do que de melhor a humanidade é capaz. Mas será sempre segunda em relação ao (trabalho do) criador, como a imagem o é para a semelhança, ainda que só se possa falar desta por

criatividade na arte tem tanto valor como na técnica, na economia como em qualquer outro domínio da actividade humana. Naturalmente, como qualquer outra, a noção é discutível, mas não está longe do *alle Menschen sind Künstler* com que Schleiermacher, em 1835 (in, *Entwurf eines Systems der Sittenlehre*), combate a ideia de ‘génio’ para defender que toda a acção escapa à finalidade e intenção originais.

²³ É inevitável evocar o caso de Pierre Menard, simbolista de Nîmes, que no início do século XX se propôs compor o *Quijote* de Cervantes – o que, apesar de ter deixado completos os capítulos nono e trigésimo da primeira parte e um fragmento do capítulo vinte e dois, não conseguiu concluir. Este caso, trazido a lume por Jorge Luís Borges em 1944 (*Ficções*), ilustra, em hipérbole, que a natureza da *poiesis* está no trabalho de si a que cada um se há-de comprometer e não nos eventuais rastros visíveis. Diz Borges: “não há exercício intelectual que por fim não seja inútil. Uma doutrina filosófica ao princípio é uma descrição verosímil do universo; passam os anos e é um simples capítulo – quando não um parágrafo ou um nome – da história da filosofia. Na literatura esta capacidade final é ainda mais notória. (...) A glória é uma incompreensão, e quiçá a pior.” De resto, é incidental que uma obra escape às vicissitudes que lhe conformam o destino, desde as leituras erróneas (se outras há) mais consequentes usos e abusos, ao acaso da sua sorte física, passando logo pela própria decisão do autor em não a destruir; de qualquer forma, a suposta eternidade da obra de arte, ou a da memória de quem a fez, é mito demasiado devedor das metafísicas optimistas e muito pouco realistas. A nulidade última do trabalho (enfim, da existência) não é só fatalidade irrevogável, é a pedra de toque que serve ao putativo artista para avaliar a real força do seu desejo. Afinal, melhores formas de passar a vida haverá...

existir aquela.

Em ‘quem é criador?’, *quem* não pretende referir um tipo antropológico ou um perfil psíquico que cubra transcendentemente a diversidade histórica para fabricar um modelo ou ídolo – imagem em todo o caso passível de imitação – que sirva um qualquer tipo de veneração pessoal ou de justificação para juízos discriminatórios sobre crenças, costumes, ideias ou moral; *quem* designa antes a semelhança, que Petrarca tão bem representa pelo ‘ar’, e que denota a filiação numa cultura específica (a do desvio crítico), assim como um parentesco de potência/desejo, manifesto no talento poiético e na disposição ao abandono da identidade formada pela exposição passiva à cultura dominante²⁴.

*

Os problemas postos nunca terão só uma solução, e não apenas porque a cultura popular contemporânea, aberta à alternativa, desconfia de soluções únicas, ou só por haver circunstâncias locais que pedem outras respostas; há pouco, também na teoria, que escape ao ácido da retórica cínica ou à ingénua e cega adesão à imagem (em letra ou espírito) do que apareça acabado de chegar. À teoria mais séria, como à arte, pouco interessa se o que faz ou diz é verdade, ou se como tal é recebida; a finalidade pedagógica, ao contrário das pretensões ortopédicas, não é gerar crenças correctoras mas dificuldades que contribuam para a superação de cada um de acordo com a sua especificidade.

Há, porém, pelo menos dois factores que talvez seja importante reter: numa escola de arte, e na avaliação de um qualquer putativo artista, deve-se exigir o elevado domínio técnico de uma disciplina – sem o qual não se revela um eventual talento criativo – e, sem preconceito por qualquer forma de expressão, seja o que for que se apresente como obra, deve-se esperar a evidência de uma consciência crítica ou, no

²⁴ Jorge de Sena, p.ex., afirma não haver “criação autêntica sem versátil despersonalização – e na forma peculiar como tal despersonalização se processa (...) reside o carácter peculiar, a personalidade do poeta.” [Cf. *Sobre a poesia, com variações sobre a sinceridade e um poema de Cavafy*, (1953), in, *O dogma da trindade poética*, 1994]. Esta é uma situação extensível a qualquer criador. De resto, a mentira (ou o fingimento, como em Pessoa), enquanto auxiliar nessa despersonalização, é parte do que se espera da consciência que não se confina ao nó egóico de uma intencionalidade que se toma por mito indiscutível ou verdade revelada. Evidentemente, a identidade pública do autor empírico não tem que exhibir os sinais de uma eventual despersonalização ou ‘loucura artística’ – que, como imagens, poderão sempre ser mimetizados. No entanto, que de uma despersonalização resulte, pelo menos, certa reserva ou discrição, não sendo norma, parece corresponder ao *pathos* dessa capacidade.

mínimo, não ingénuo nem cínica – capaz de comunicar o desvio sem medo de arriscar assim como de se dispor à metamorfose que a aprendizagem supõe (com o abandono do ‘bom gosto’ individual) e o trabalho de si implica, tomando a própria vida por matéria prima a transformar²⁵. No entanto, a grande dificuldade deste processo de selecção, como se adivinhará, não reside tanto na leitura destes sinais; tal como o que interessa é *quem* está atrás de uma obra, também aqui o determinante é *quem* os lê e avalia, i.e., quem os reconhece/estabelece ou, se se preferir, os cria em segunda mão.

Esta é, pois, uma posição que sabe do seu estatuto ficcional. De facto, a radical diferença entre os valores re-produzidos na cultura popular e os criados segundo os princípios da cultura de tradição clássica, está em que os segundos são o fruto consciente de uma liberdade crítica e poiética. Não é provável que muitas escolas tenham condições para dar uma resposta cabal aos problemas apresentados e, por certo, nunca nenhuma continuamente; não só porque os meios são limitados mas por nem sempre saberem achar (ou conhecerem as vantagens de) boas ficções e/ou quem as possa interpretar – e, no entanto, é o que parece mais eficaz para elevar o nível de exigência. As ficções de Platão ou Nietzsche parecem-me extraordinárias provas disso e, com é evidente, não são as únicas.

Manuel Rodrigues, Maio | 2010

²⁵ A distinção entre ‘labor’ e ‘trabalho’, que Hanna Arendt faz em *A condição Humana*, é de extrema importância a vários títulos. Não só porque o seu conceito de ‘trabalho’ se adequa de forma particularmente feliz à esfera da arte (o artista “é o único «trabalhador» que restou numa sociedade de operários”, no sentido em que o que faz, enquanto artista, não tem por fim ganhar o próprio sustento), mas por ajudar a compreender a condição daqueles em quem não se confunde o esforço laboral (e o exercício laboratorial), implícito no *fazer* criativo, com o contínuo ‘trabalho existencial’, exigido pela superação de si e/ou dos modelos de excelência.