

Contra a Interpretação

O conteúdo é um vislumbre, um encontro como um lampejo. É muito pequenino — um conteúdo muito pequenino.

WILLEN DE KOONING, numa entrevista

Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo está no visível, não no invisível.

OSCAR WILDE, numa carta

No início, a arte foi provavelmente experimentada como encantamento, magia: a arte era um instrumento de ritual. (Ver, por exemplo, as pinturas rupestres de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.) A primeira *teoria* da arte, a dos filósofos gregos, propunha a arte como mimese, imitação da realidade.

Foi neste momento que se colocou a questão peculiar do *valor* da arte. Pois a teoria mimética, por seus próprios termos, desafia a arte a justificar a si mesma.

Platão, que propôs a teoria, parece tê-lo feito com o objetivo de determinar que o valor da arte é *dúbio*. Como ele considerava as coisas materiais comuns objetos miméticos, imitações de formas ou estruturas transcendentais, o retrato mais perfeito de uma cama seria apenas uma "imitação de uma imitação". Para Platão, a arte não é particularmente útil (o retrato de uma cama não serve para se dormir nele), nem, no sentido estrito, verdadeira. E os argumentos usados por Aristóteles em defesa da arte não contestam em realidade a idéia de Platão de que toda a arte é um elaborado *trompe l'oeil*, e portanto uma mentira. Mas ele questiona a idéia da inutilidade da arte de Platão. Mentira ou não, a arte possui um certo valor, segundo Aristóteles, por constituir uma forma de terapia. A arte é útil, apesar de tudo, rebate Aristóteles, do ponto de vista medicinal por despertar e purgar as emoções perigosas.

Em Platão e Aristóteles, a teoria mimética da arte é paralela ao pressuposto de que a arte é sempre figurativa. No entanto, os defensores da teoria mimética não devem fechar os olhos à arte decorativa e abstrata. A falácia de que a arte é necessariamente "realismo" pode ser modificada ou desprezada, sem jamais tocar nos problemas delimitados pela teoria da imitação.

O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação. É em função dessa teoria que a arte enquanto tal - acima e além de determinadas obras de arte — se torna problemática e deve ser defendida. E é a defesa da arte que gera a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar "forma" é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar "conteúdo", e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória.

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou já a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento principal da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como a afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos lucidamente realista. Mas ainda pressupomos que a obra de arte *é* seu conteúdo. Ou,

como se diz hoje, que uma obra de arte, por definição, *diz* alguma coisa. ("O que X está dizendo é..."; "O que X está tentando dizer é..."; "O que X disse é..." etc.) de Platão. Mentira ou não, a arte possui um certo valor, segundo Aristóteles, por constituir uma forma de terapia. A arte é útil, apesar de tudo, rebate Aristóteles, do ponto de vista medicinal por despertar e purgar as emoções perigosas.

Em Platão e Aristóteles, a teoria mimética da arte é paralela ao pressuposto de que a arte é sempre figurativa. No entanto, os defensores da teoria mimética não devem fechar os olhos à arte decorativa e abstrata. A falácia de que a arte é necessariamente "realismo" pode ser modificada ou desprezada, sem jamais tocar nos problemas delimitados pela teoria da imitação.

O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação. É em função dessa teoria que a arte enquanto tal - acima e além de determinadas obras de arte — se torna problemática e deve ser defendida. E é a defesa da arte que gera a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar "forma" é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar "conteúdo", e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória.

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou já teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento principal da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como a afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos lucidamente realista. Mas ainda pressupomos que a obra de arte *é* seu conteúdo. Ou, como se diz hoje, que uma obra de arte, por definição, *diz* alguma coisa. ("O que X está dizendo é..."; "O que X está tentando dizer é..."; "O que X disse é..." etc.)

Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*. A partir desse momento até o fim consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a arte. Podemos apenas contestar um ou outro elemento de defesa. Na realidade, temos a obrigação de derrubar qualquer elemento de defesa e de justificativa da arte que se torne particularmente embotado ou opressivo ou insensível para com as necessidades contemporâneas.

É o que ocorre hoje com a própria idéia de conteúdo. O que quer que representasse no passado, a idéia de conteúdo é hoje principalmente um incômodo, um inconveniente, um convencionalismo sutil ou nem tão sutil.

Embora a corrente evolução de muitas artes pareça nos distanciar da idéia de que uma obra de arte é fundamentalmente seu conteúdo, essa idéia continua exercendo uma extraordinária hegemonia. Quero sugerir que isso se dá porque a idéia se perpetua agora sob o aspecto de uma certa maneira de encarar a obra de arte profundamente arraigada na maioria das pessoas que encaram com seriedade qualquer uma das artes. O que implica a excessiva ênfase na idéia do conteúdo é o eterno projeto da *interpretação*, nunca consumado. E, vice-versa é o hábito de abordar a obra de arte para *interpretá-la* que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe.

Evidentemente, não me refiro à interpretação no sentido mais amplo, o sentido no qual Nietzsche (corretamente) diz: "Não existem fatos, apenas interpretações". Por interpretação

entendo nesse caso um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certas "normas" de interpretação.

Em relação à arte, interpretar significa destacar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) de toda a obra. A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: "Olhe, você não percebe que X em realidade é — ou significa em realidade — A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?"

Que situação poderia inspirar este curioso projeto de transformação de um texto? A história nos fornece os elementos de uma resposta. A interpretação aparece primeiramente na cultura da antigüidade clássica mais recente, quando o poder e a credibilidade do mito haviam sido quebrados pela visão "realista" do mundo, introduzida pelo conhecimento científico. Ao se colocar a questão que obceca a consciência pós-mística — a *similitude* dos símbolos religiosos —, os textos antigos já não podiam mais ser aceitos em sua forma original. Passou-se então a invocar a interpretação para conciliar os textos antigos às "modernas" exigências. Assim, os estóicos, de conformidade com sua idéia de que os deuses tinham de ser morais, interpretaram como alegorias as rudes aventuras de Zeus e de seu agitado clã na épica de Homero. O que realmente se pretendeu mostrar com o adultério de Zeus com Leto, explicaram, foi a união do poder e da sabedoria. Dentro do mesmo espírito, Filon de Alexandria interpretou as narrativas históricas literais da Bíblia hebraica como paradigmas espirituais. A história do êxodo do Egito, a perambulação pelo deserto durante quarenta anos e a chegada à terra prometida, dizia Filon, representavam em realidade uma alegoria da emancipação, das atribulações e da libertação final da alma humana. A interpretação, portanto, pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores (posteriores). Ela tenta solucionar essa discrepância. O que ocorre é que, por alguma razão, um texto se tornou inaceitável, entretanto não pode ser desprezado. A interpretação é uma estratégia radical para a conservação de um texto antigo, considerado demasiado precioso para ser repudiado, mediante sua recomposição. O intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o. Porém ele não admite isso. Ele afirma que pretende apenas torná-lo inteligível, revelando seu verdadeiro sentido. Ainda que dessa maneira o texto fique profundamente alterado (outro exemplo notório são as interpretações "espirituais" rabínica e cristã do Cântico dos Cânticos, claramente erótico), os intérpretes afirmam revelar um sentido que já se encontra lá.

Entretanto, nos nossos dias a interpretação é ainda mais complexa. Pois o zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é freqüentemente inspirado não pela piedade para com o texto problemático (que pode ocultar uma agressão), mas por uma agressividade aberta, um claro desprezo pelas aparências. O antigo estilo de interpretação era insistente, porém respeitoso; criava outro significado em cima do literal. O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava "debaixo" do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação. Todos os fenômenos que podem ser observados são classificados, segundo as próprias palavras de Freud, como *conteúdo manifesto*. Este conteúdo manifesto deve ser investigado e posto de lado a fim de se descobrir debaixo dele o sentido verdadeiro — o *conteúdo latente*. Para Marx, acontecimentos sociais como revoluções e guerras; para Freud, os fatos da vida de cada indivíduo (como os sintomas neuróticos e os lapsos de linguagem), bem como textos (um sonho ou uma obra de arte) — todos são tratados como motivos de interpretação. Segundo Marx e Freud, estes acontecimentos parecem inteligíveis. Na realidade, nada significam sem uma interpretação. Compreender é interpretar. E interpretar é reafirmar o fenômeno, de fato, descobrir um equivalente adequado.

Portanto, a interpretação não é (como supõem muitos) um valor absoluto, um ato do espírito situado em algum reino intemporal das capacidades. A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. E uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante.

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte.

Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de "significados". É transformar o mundo *nesse* mundo. (Esse mundo! Corno, se houvesse algum outro.)

O mundo, nosso mundo, já está suficientemente exaurido, empobrecido. Chega de imitações, até que voltemos a experimentar de maneira mais imediata aquele que temos.

Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável,

Este convencionalismo da interpretação é mais evidente na literatura do que em qualquer outra arte. Há décadas, os críticos literários entendem como sua tarefa específica a tradução dos elementos do poema, peça, romance ou conto em alguma outra coisa. Às vezes, um escritor se sente tão pouco à vontade diante do poder original de sua arte, que introduz na própria obra — embora com um pouco de timidez, um toque do bom gosto da ironia — sua clara e explícita interpretação.

Thomas Mann é um exemplo desse tipo de autor ultracooperativo. No caso de autores mais obstinados, o crítico fica tremendamente feliz em realizar esta tarefa.

A obra de Kafka, por exemplo, tem sido submetida a uma violação em massa por nada menos de três legiões de interpretes. Os que lêem Kafka como uma alegoria social vêem em sua obra estudos de situações sobre a frustração e a loucura da moderna burocracia, resultando em definitivo no Estado totalitário. Os que lêem Kafka como uma alegoria psicanalítica, enxergam desesperadas revelações do medo do pai, suas ansiedades de castração, a sensação de sua própria impotência, a escravidão aos seus sonhos. Os que lêem Kafka como uma alegoria religiosa explicam que em *O Castelo* Kafka tenta chegar ao céu, que Joseph Kafka, em *O Processo*, está sendo julgado pela inexorável e misteriosa justiça de Deus... Outra *oeuvre* que atraiu os intérpretes como sanguessugas é a de Samuel Beckett. Os delicados dramas de Beckett sobre a consciência recolhida — reduzida ao essencial, suspensa, freqüentemente representada pela imobilidade física — são lidos como uma afirmação da alienação do homem moderno em relação ao significado ou a Deus, ou como uma alegoria da psicopatologia.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... poderíamos continuar citando um autor após o outro; é interminável a lista daqueles em torno dos quais se formaram espessas incrustações de interpretação. Mas é preciso notar que a interpretação não é simplesmente a homenagem que a mediocridade oferece ao gênio. Na realidade, é a forma moderna de compreender algo, e aplica-se a obras de qualquer categoria. Assim, nas notas que Elia Kazan publicou sobre sua produção de *A Streetcar Named Desire* (Um Bonde Chamado Desejo), fica claro que, para dirigir a peça, foi preciso que ele descobrisse que Stanley Kowalski representava a barbárie sensual e vingativa que traga nossa cultura, enquanto Blanche Du Bois era a civilização

ocidental, a poesia, roupas delicadas, luz pálida, sentimentos refinados e tudo, embora um pouco gasta pelo uso. O rigoroso melodrama psicológico de Tennessee e Williams agora se tornava inteligível: falava de algo, da decadência da civilização ocidental. Aparentemente, para que continuasse sendo apenas uma peça sobre um sujeito bonito porém abrutalhado chamado Stanley Kowalski e uma desbotada e esquelética beleza de nome Blanche Du Bois, seria impossível dirigi-la.

Não importa se o artista pretende, ou não pretende, que sua obra seja interpretada. Talvez Tennessee e Williams ache que *Um Bonde Chamado Desejo* é uma história que fala daquilo que Kazan acha. Pode ser que Cocteau em *Le Sang d' Un Poète* (Sangue de Um Poeta) e em *Orpheus* (Orfeu) exigisse as elaboradas leituras que foram feitas desses filmes, em termos de simbolismo freudiano e de crítica social. Mas o mérito destas obras está com certeza em outro aspecto, que não em seu "significado". Na realidade, é precisamente na medida em que as peças de Williams e os filmes de Cocteau sugerem estes assombrosos significados que são falhos, falsos, artificiais, não conseguem convencer.

Das entrevistas, infere-se que Resnais e Robbe-Grillet quiseram deliberadamente que *L' Année Dernière à Marienbad* (O Ano Passado em Marienbad) permitisse uma multiplicidade de interpretações igualmente plausíveis. Mas é preciso resistir à tentação de interpretar *Marienbad*. O que importa no filme é o caráter imediato, puro, intraduzível e sensual de algumas de suas imagens, e suas rigorosas, embora acanhadas, soluções de certos problemas de forma cinematográfica.

Em *O Silêncio*, Ingmar Bergman pode ter usado o tanque rodando ruidosamente pela rua vazia no meio da noite como um símbolo fálico. Mas se fez isso, foi um pensamento ridículo. ("Jamais acredite no narrador, acredite na história", dizia Lawrence.) Tomada como um objeto vulgar, um equivalente sensorial imediato dos misteriosos fatos que ocorriam no interior do hotel, essa seqüência do tanque é o momento mais impressionante do filme. Os que procuram uma interpretação freudiana do tanque expressam apenas sua incapacidade de responder àquilo que está efetivamente na tela.

Uma interpretação deste gênero sempre indica uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de substituí-la por alguma outra coisa.

A interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias.

A interpretação, evidentemente, nem sempre predomina. Na realidade, grande parte da arte do nosso tempo pode ser compreendida como algo motivado por uma fuga da interpretação. Para evitar a interpretação, a arte pode se tornar paródia. Ou pode se tornar abstrata. Ou ("meramente") decorativa. Ou pode se tornar não-arte.

A fuga da interpretação parece em particular uma característica da pintura moderna. A pintura abstrata é a tentativa de não ter nenhum conteúdo no sentido comum; como não existe nenhum conteúdo, não pode haver nenhuma interpretação. A Pop Arte obtém, por meios opostos, o mesmo resultado; utilizando um conteúdo tão espalhafatoso, tão "é isso aí", ela também se torna impossível de ser interpretada.

Grande parte da poesia moderna também, a começar pelas grandes experiências da poesia francesa (incluindo o movimento chamado erroneamente de simbolismo), que introduz o silêncio nos poemas e reafirma a *mágica* da palavra, escapou da garra brutal da interpretação. A mais recente revolução do gosto contemporâneo na poesia — a revolução que depôs Eliot e elegeu Pound — representa o abandono do conteúdo da poesia no velho sentido, uma impaciência com aquilo que tornou a poesia moderna vítima do zelo dos intérpretes.

Falo principalmente da situação da América, é claro. A interpretação, no caso, é generalizada nas artes que possuem uma vanguarda fraca e negligenciável: ficção e teatro. A maioria dos romancistas e dramaturgos americanos na realidade é composta de jornalistas ou sociólogos e psicólogos fazem isso por amorismo. Eles escrevem o equivalente literário da música comercial. É tão rudimentar, sem inspiração e estagnado o sentido daquilo que poderia ser feito com a *forma* na ficção e no teatro que mesmo quando o conteúdo não é simplesmente informação, notícia, ainda é peculiarmente visível, mais à mão, mais exposto. Na medida em que os romances e as peças (na América), ao contrário da poesia, da pintura e da música, não refletem nenhuma preocupação interessante para com as modificações da forma, estas artes permanecem sujeitas ao ataque da interpretação.

Mas o vanguardismo programático — que na maior parte tem significado experiências com a forma em detrimento do conteúdo — não é a única defesa contra a praga da interpretação na arte. Pelo menos, espero que não. Pois isto significaria obrigar a arte a estar perpetuamente em fuga. (Também perpetua a própria distinção entre forma e conteúdo que é, em última análise, uma ilusão.) Teoricamente, é possível evitar intérpretes de outra maneira, realizando obras de arte cuja aparência seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo discurso seja tão direto que a obra possa ser... exatamente o que é. Isto seria possível agora? Acontece no cinema, acredito. E por isso que o cinema é a mais viva, a mais excitante, a mais importante de todas as formas de arte nesse momento. Talvez a maneira de se perceber quão viva é uma determinada forma de arte seja pela liberdade que ela concede de se errar, e não obstante continuar boa. Por exemplo, alguns filmes de Bergman — embora atulhados de mensagens capengas sobre o espírito moderno, convidando dessa maneira à interpretação — ainda triunfam sobre as intenções pretensiosas do seu diretor. Em *Winter Light* e *O Silêncio*, a beleza e a sofisticação visual das imagens subvertem diante dos nossos olhos a imatura pseudo-intelectualidade da história e em parte do diálogo. (O exemplo mais notável deste tipo de discrepância é a obra de D. W. Griffith.) Nos filmes bons, há sempre uma comunicação direta que nos isenta totalmente de tentação de interpretar. Muitos velhos filmes de Hollywood, como os de Cukor, Walsh, Hawks e um número incontável de outros diretores, possuem essa qualidade libertadora anti-simbólica, assim como as melhores obras dos novos diretores europeus, como *Tirez sur le Pianiste* (Atirem no Pianista) e *Jules e Jim* de Truffaut, *A Bout de Soufle* (Acossado) e *Vivre Sá Vie* de Godard, *L' Aventura* (A Aventura) de Antonioni, e *I Fidanzati* (Os Noivos) de Olmi.

Se não foi infestado pelos intérpretes, deve-se em parte ao fato de o cinema ser uma forma nova de arte. E também ao feliz acidente de os filmes serem considerados apenas filmes por muito tempo; em outras palavras, ao fato de serem compreendidos como parte da cultura de massa, em oposição à cultura erudita, e terem sido deixados em paz pela maioria das pessoas que têm cabeça. Além disso, no cinema há sempre algo mais para captar do que conteúdo, para aqueles que gostam de analisar. Pois o cinema, ao contrário do romance, possui um vocabulário de formas — a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, da montagem e da composição do quadro que faz parte da feitura de um filme.

Que tipo de crítica, de comentário sobre arte, é desejável hoje? De fato, não estou dizendo que as obras de arte são inexprimíveis, que não podem ser descritas ou interpretadas. Podem sê-lo. A questão é como. Como teria de ser uma crítica adequada à obra de arte, e que não usurpasse seu lugar?

É necessária, antes de mais nada, uma maior atenção à forma na arte. Como a ênfase excessiva no *conteúdo* provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensas e mais

completas da *forma* calariam. O que é necessário é um vocabulário— descritivo e não prescritivo — para as formas.*

Do estilo

Seria difícil encontrar hoje um crítico literário respeitável que gostasse de ser apanhado defendendo *como uma idéia* a velha antítese estilo e conteúdo. A esse respeito prevalece um religioso consenso. Todos estão prontos a reconhecer que estilo e conteúdo são indissolúveis, que o estilo fortemente individual de cada escritor importante é um elemento orgânico de sua obra e jamais algo meramente "decorativo".

Na *prática* da crítica, entretanto, a velha antítese persiste praticamente inexpugnada. A maioria dos mesmos críticos que rejeita, incidentalmente, a idéia de que o estilo é acessório ao conteúdo defende a dualidade sempre que lida com determinadas obras literárias. Afinal, não é fácil desembaraçar-se de uma distinção que praticamente é responsável pela unidade do tecido do discurso crítico, e contribui para perpetuar certos objetivos e interesses intelectuais que permanecem incontestados e aos quais seria difícil renunciar sem um substituto funcional sistematizado.

Na realidade, Alar do estilo de um determinado romance ou poema como um "estilo", sem deixar implícito, queiramos ou não., que o estilo é meramente decorativo, acessório, é extremamente difícil. Se utilizamos apenas o conceito, somos obrigados quase a invocar, embora de maneira implícita, uma antítese entre estilo e alguma outra coisa. Muitos críticos parecem não perceber isso. Eles se supõem suficientemente protegidos por uma retratação teórica sobre a questão da filtragem grosseira do estilo a partir do conteúdo, enquanto seus julgamentos continuam reforçando precisamente aquilo que, em teoria, estão ansiosos por negar.

A antiga dualidade sobrevive na prática da crítica, nos julgamentos concretos, na freqüência com a qual obras de arte absolutamente admiráveis são definidas em razão de sua qualidade, muito embora aquilo que é erroneamente considerado seu estilo seja declarado imperfeito ou descuidado. Ou na freqüência com a qual um estilo muito complexo é encarado com uma ambivalência mal disfarçada. Escritores e outros artistas contemporâneos possuidores de um estilo intrincado, hermético, exigente — quando não "maravilhoso" — colhem sua parcela de elogios irrestritos. Entretanto, é claro que esse estilo é considerado freqüentemente uma forma de insinceridade; prova da ingerência do artista em seu material, que deveria poder ser transmitido em estado puro.

No prefácio da edição de 1855 *de Leaves of Grass* (Folhas de Relva), Whitman expressa o repúdio do "estilo", o que representa, na maioria das artes a partir do século passado, um estratagema comum para introduzir um novo vocabulário estilístico. "O maior poeta tem menos um estilo marcante e é mais um canal livre de si mesmo", argumenta o grande poeta, extremamente afetado. "Ele diz à sua arte, eu não serei intrometido, em meus escritos não permitirei nenhuma elegância, efeito ou originalidade pendurados entre eu e o

* Uma das dificuldades é o fato de nossa idéia de forma ser espacial (as metáforas gregas da forma derivam todas do conceito de espaço). Por isso que temos um vocabulário mais disponível de formas para as artes espaciais do que para as temporais. A exceção entre as artes temporais, é claro, é o teatro; isto porque o teatro é uma forma narrativa (ou seja, temporal) que se estende visual e pictoricamente, num palco... O que não temos ainda é uma poética do romance, uma noção clara das formas de narração. Talvez a crítica cinematográfica venha a ser a oportunidade para uma inovação nesse caso, pois o cinema é em primeiro lugar uma forma visual embora também uma subdivisão da literatura.

resto como cortinas. Não permitirei nada pendurado no meio, nem a mais rica cortina. O que eu digo, digo-o precisamente como é."

Evidentemente, como todos sabem ou dizem saber, não existe um estilo neutro, absolutamente transparente. Sartre mostrou em sua excelente resenha de *L'Étranger* (O Estrangeiro), que o celebrado "estilo branco" do romance de Camus impessoal, expositivo, lícido, seco — é o veículo da imagem do mundo de Meursault (constituída de momentos absurdos, fortuitos). Aquilo que Roland Barthes chama "o grau zero da escritura", exatamente por ser antimetafórico e desumanizado, é tão seletivo e artificial quanto qualquer estilo de escritura tradicional. Não obstante, a idéia de uma arte sem estilo, transparente, é uma das fantasias mais persistentes da cultura moderna. Artistas e críticos fingem acreditar que não é possível arrancar da arte o artifício, assim como uma pessoa não pode perder sua personalidade. Entretanto, a aspiração permanece uma dissensão permanente da arte moderna, com a embriagadora rapidez de suas *mudanças* de estilo.

Falar de estilo é uma maneira de falar da totalidade de uma obra de arte. Como todo discurso sobre totalidades, o discurso sobre estilo necessita de metáforas. E as metáforas são enganadoras.

Vejam, por exemplo, a própria metáfora material de Whitman. Ao comparar o estilo a uma cortina, ele evidentemente confundiu estilo com decoração e por isso seria imediatamente censurado pela maioria dos críticos. Conceber o estilo como um embaraço decorativo sobre a matéria da obra sugere que a cortina, poderia ser puxada e a matéria revelada; ou, modificando ligeiramente a metáfora, que a cortina poderia ser transparente. Mas essa não é a única implicação errônea da metáfora. O que a metáfora sugere também é que estilo é uma questão de mais ou de menos (quantidade), de espesso ou de delgado (densidade). E, embora de modo menos óbvio, isto é tão errado quanto a ilusão de que um artista teria a opção real de ter ou não ter um estilo. O estilo não é quantitativo, assim como não é algo acrescentado. Uma convenção estilística mais complexa — por exemplo, que e das cadências do discurso ordinário — não significa que a obra tenha "mais" estilo.

Na realidade, praticamente todas as metáforas de estilo, equivalem a colocar o assunto no interior, e o estilo no exterior. Seria mais adequado inverter a metáfora. O assunto, o tema, está fora, o estilo dentro. Como escreve Cocteau: "O estilo decorativo nunca existiu. O estilo é a alma, e infelizmente para nós a alma assume a forma do corpo". Mesmo que tivéssemos que definir o estilo como a maneira de nos mostrarmos externamente, isto não implicaria absolutamente uma oposição entre um estilo que assumimos e nosso modo de ser autêntico. Na realidade, essa dissociação é extremamente rara. Em quase todos os casos nossa maneira de nos mostrarmos é *nossa* maneira de ser. A máscara é o rosto.

No entanto, preciso esclarecer que o que estou dizendo a respeito de metáforas perigosas não determina o emprego de metáforas limitadas e concretas para descrever o impacto de um estilo particular. Parece inócuo falar de um estilo, utilizando a imperfeita terminologia empregada para expressar sensações físicas, como elevado, "pesado", "maçante", "insípido" ou, para empregar a imagem de um argumento, "inconsistente".

A antipatia que sentimos em relação ao "estilo" é sempre uma antipatia a um dado estilo. Não existem obras de arte sem estilo existem apenas obras de arte que pertencem a diferentes tradições e convenções estilísticas, mais ou menos complexas.

Isto significa que a idéia de estilo, considerada em termos gerais, possui um significado histórico específico. Não é apenas o fato de que os estilos pertencem a um tempo e a um lugar; e que nossa percepção de estilo de uma determinada obra de arte está sempre carregada da consciência da historicidade da obra, de seu lugar numa cronologia. Além disso: a

visibilidade dos estilos é em si própria um produto da consciência histórica. Não fosse pelo abandono e pela experimentação de normas artísticas prévias que nos são familiares, jamais poderíamos reconhecer o perfil de um novo estilo. E mais ainda: a própria idéia de "estilo" precisa ser enfocada de um ponto de vista histórico. A consciência do estilo como um elemento problemático e isolável numa obra de arte surgiu entre os apreciadores de arte somente em determinados momentos históricos — uma fachada atrás da qual outras questões, em última instância éticas e políticas, estão sendo debatidas. A idéia de “ter um estilo” é uma das soluções surgidas, intermitentemente a partir da Renascença, para as crises que ameaçavam os antigos conceitos de verdade, de retidão moral, e também de naturalidade.

Mas suponhamos que tudo isso seja admitido. Que toda representação seja encarnada num dado estilo (fácil de dizer). Que, portanto, não exista realismo no sentido estrito, salvo como uma convenção estilística especial em si (um pouco mais difícil). Ainda assim, há estilos e estilos. Todos conhecem movimentos na arte — por exemplo, a pintura maneirista do final dos séculos XVI e XVII, ou a Art Nouveau na pintura, arquitetura, mobiliário e objetos de decoração — que têm muito mais do que apenas "um estilo". Artistas como Parmigianino, Pontorno, Rosso, Bronzino, como Gaudí, Guimard, Beardsley e Tiffany, de alguma forma óbvia cultivam o estilo. Eles parecem preocupados com questões estilísticas e em realidade em enfatizar menos aquilo que estão dizendo do que a maneira de dizê-lo.

Para analisar uma arte deste tipo, exigindo aparentemente a distinção que tenho insistido seja abandonada, é necessário usar um termo como "estilização" ou seu equivalente. "Estilização" é aquilo que está presente numa obra de arte precisamente quando um artista faz a distinção perfeitamente prescindível entre matéria e maneira, tema e forma. Quando isso ocorre, quando estilo e tema são distintos, ou seja, contrapostos um ao outro, pode-se falar legitimamente de temas a serem tratados (ou maltratados) num certo estilo. Um mau tratamento criativo é a forma mais comum. Pois quando a matéria da arte é concebida como "tema", é também experimentada como algo que pode ser esgotado. E como se considera que os temas avançaram bastante nesse processo de esgotamento, tornam-se acessíveis a uma estilização cada vez maior.

Comparemos, por exemplo, certos filmes mudos de Sternberg — *Salvation Hunters* (Caçadores da Salvação), *Underworld* (Paixão e Sangue), *The Docks of New York* (As Docas de Nova Iorque), aos seis filmes americanos que realizou com Marlene Dietrich na década de 30. Os melhores entre os primeiros filmes de Sternberg possuem características estilísticas, uma aparência estética muito sofisticada. Mas nós não sentimos a narrativa do marinheiro e da prostituta, em *As Docas de Nova Iorque*, da mesma forma que as aventuras do personagem de Dietrich em *Blonde Venus* (O Anjo Azul) ou *The Scarlet Empress* (A Imperatriz Galante) como um exercício de estilo. O que informa estes filmes posteriores de Sternberg é uma atitude irônica para com o tema (amor romântico, a *femme fatale*), um juízo que considera o tema interessante somente na medida em que é transformado pelo exagero, numa palavra, estilizado... A pintura cubista ou a escultura de Giacometti não seriam um exemplo de "estilização" distinto de "estilo" na arte; por maiores que sejam as distorções do rosto e da figura humana, elas não estão presentes para tornar o rosto e a figura *interessantes*. Mas as pinturas de Crivelli e de Georges de La Tour são exemplos do que quero dizer.

A "estilização" numa obra de arte, distinta de estilo, reflete uma ambivalência (afeição desmentida pelo desprezo, obsessão desmentida pela ironia) em relação ao tema. Esta ambivalência é resolvida mantendo através da camada retórica da estilização uma distância especial do tema. Mas o resultado em geral é uma obra de arte excessivamente limitada e repetitiva, ou então as diferentes partes parecem desorganizadas, dissociadas. (Um bom exemplo deste último caso é a relação entre o desenlace brilhante do ponto de vista visual de

The Lady from Shanghai—A. Dama de Xangai — de Orson Welles e o resto do filme.) Indubitavelmente, numa cultura voltada para a utilidade (particularmente a utilidade moral) da arte, sobrecarregada por uma inútil necessidade de separar a arte solene das artes que dão prazer, as excentricidades da arte estilizada proporcionam uma satisfação válida e valiosa. Em outro ensaio defini estas satisfações como gosto *camp*. Entretanto, é evidente que a arte estilizada, concretamente uma arte do excesso, sem harmonia, nunca pode ser do gênero mais elevado.

O conceito de estilo, do modo como é empregado hoje, é perseguido por uma suposta oposição entre forma e conteúdo. Como exorcizar a sensação de que "estilo", que funciona como conceito da forma, subverte o conteúdo? Uma coisa parece certa. Nenhuma afirmação da relação orgânica entre estilo e conteúdo convencerá realmente — ou orientará os críticos que fazem essa afirmação a uma reformulação de seu discurso específico — até que o conceito de conteúdo seja colocado em seu devido lugar.

A maioria dos críticos concordaria que uma obra de arte não "contém" certo grau de conteúdo (ou função — como no caso da arquitetura) embelezado pelo "estilo". Mas poucos analisam as conseqüências positivas daquilo com que aparentemente concordaram. O que é "conteúdo"? Ou, mais precisamente o que resta do conceito de conteúdo quando transcendemos a antítese estilo (ou forma) e conteúdo? Em parte, a resposta está no fato de que uma obra de arte ter "conteúdo" é em si uma convenção estilística um tanto especial. A grande tarefa que resta à teoria crítica é examinar a função *formal* do tema.

Enquanto essa função não for reconhecida e adequadamente explorada, é inevitável que os críticos continuem considerando as obras de arte "afirmações". (Menos, é claro, nas artes que são abstratas, ou que se tornaram em grande parte abstratas, como a música, a pintura e a dança. Nessas artes, os críticos não resolveram o problema; O problema lhes foi arrancado.) É claro que uma obra de arte pode ser considerada uma afirmação, ou seja, a resposta a uma pergunta. Ao nível mais elementar, o retrato do duque de Wellington pintado por Goya pode ser examinado como a resposta à pergunta: como era Wellington? *Anna Karenina* pode ser considerada uma investigação nos problemas do amor, do casamento e do adultério. Embora a questão da adequação da representação artística à vida tenha sido consideravelmente abandonada, na pintura, por exemplo, tal adequação continua constituindo um poderoso padrão de julgamento na maioria das análises de romances, peças e filmes importantes. Na teoria crítica, o conceito é bastante antigo. Pelo menos desde Diderot, a tradição fundamental da crítica de todas as artes, que apela para critérios aparentemente tão distintos como a verossimilhança e a irrepreensibilidade moral, praticamente considera a obra de arte *uma afirmação sob a forma de uma obra de arte*.

Analisar obras de arte desta maneira não é totalmente irrelevante. Mas, é óbvio, equivale a atribuir um uso à arte para fins como a investigação na história das idéias, o diagnóstico da cultura contemporânea, ou para criar a solidariedade social. Tal tratamento pouco tem a ver com o que ocorre em realidade, quando uma pessoa dotada de algum preparo e sensibilidade estética olha de maneira adequada uma obra de arte. Uma obra de arte encarada como uma obra de arte é uma experiência, não uma afirmação ou uma resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre alguma coisa; ela é alguma coisa. Uma obra de arte e alguma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou um comentário *sobre* o mundo.

Não estou dizendo que uma obra de arte cria um mundo totalmente referido a si mesma. E claro, as obras de arte (com a importante exceção da música) se referem ao mundo real — ao nosso conhecimento, à nossa experiência, aos nossos valores. Elas representam informações e avaliações. Mas sua característica distintiva é que geram não o conhecimento conceitual (que é a característica distintiva do conhecimento discursivo ou científico — por

exemplo, a filosofia, a sociologia, a psicologia, a história), mas algo como uma excitação, um fenômeno de compromisso, um julgamento num estado de servidão ou encantamento. O que equivale a dizer que o conhecimento que adquirimos pela arte é uma experiência da forma ou do estilo de conhecer algo, e não o conhecimento de algo (como um fato ou um julgamento moral) em si.

Isto explica a preeminência do valor da *expressividade* nas obras de arte e como o valor da expressividade — ou seja, do estilo — assume justamente a precedência sobre o conteúdo (quando o conteúdo é falsamente isolado do estilo). O deleite que *Paradise Lost* (Paraíso Perdido) nos proporciona não está em seus conceitos de Deus e do homem, mas nas formas superiores de energia, vitalidade, expressividade materializados no poema.

Daí também, a dependência peculiar de uma obra de arte, por mais expressiva que seja, da cooperação da pessoa que está tendo a experiência, pois podemos ver o que a obra diz mas permanecer impassíveis, por embotamento ou por distração. Arte é sedução, não violação. Uma obra de arte propõe um tipo de experiência que visa manifestar a característica do imperativo. Mas a arte não pode seduzir sem a cumplicidade do sujeito que tem a experiência.

Inevitavelmente, os críticos que consideram as obras de arte afirmações terão muito cuidado com o "estilo", mesmo que defendam a "imaginação". De qualquer modo, tudo o que a imaginação representa para eles de fato é a supersensível reprodução da "realidade". É esta "realidade" aprisionada pela obra de arte que eles continuam focalizando, e não em que medida uma obra de arte envolve a mente em certas transformações.

Mas quando a metáfora da obra de arte como uma afirmação perde sua autoridade, a ambivalência referente ao "estilo" deveria se dissipar, pois ela reflete a suposta tensão entre a afirmação e a maneira como é feita.

Entretanto, no final, as atitudes em relação ao estilo não podem ser modificadas apenas apelando para a maneira "adequada" (em contraposição à maneira utilitária) de se olhar obras de arte. A ambivalência em relação ao estilo não está arraigada no simples erro — nesse caso, seria bastante fácil arrancá-la — mas numa paixão, a paixão de toda uma cultura. É a paixão de proteger e defender valores tradicionalmente considerados "externos" à arte, ou seja, verdade e moral, mas eternamente ameaçados de serem comprometidos pela arte. Por trás da ambivalência em relação ao estilo está, em última análise, a histórica confusão ocidental no que concerne à relação entre arte e moral, a estética e a ética.

Pois o problema da contraposição entre arte e moral é um pseudoproblema. A própria distinção é uma armadilha; sua constante plausibilidade baseia-se em não se questionar o ético, apenas o estético. Argumentar com tais razões, na tentativa de defender a autonomia do estético (e eu mesma fiz isso, um pouco contrafeita), já é pressupor algo que não deveria ser pressuposto — ou seja, que existem dois tipos independentes de respostas, a estética e a ética, que rivalizam por nossa lealdade quando travamos conhecimento com uma obra de arte. Como se durante a experiência pudéssemos realmente escolher entre um comportamento responsável e humano, de um lado, e a prazerosa estimulação da consciência, do outro!

Evidentemente, nós nunca temos uma reação puramente estética às obras de arte — nem a um romance ou a uma peça, que retratam seres humanos fazendo escolhas e agindo, nem, embora isso seja menos óbvio, a um quadro de Jackson Pollock ou a um vaso grego. (Ruskin escreveu com grande agudeza sobre os aspectos morais das propriedades formais da pintura.) Mas tampouco seria adequado que tivéssemos uma reação moral a algo contido numa obra de arte assim como reagimos a um ato na vida real. Sem dúvida ficaria indignada se alguém que conheço assassinasse sua esposa e sobrevivesse (do ponto de vista psicológico, legal), mas dificilmente fico indignada, ao contrário de muitos críticos, quando o herói de *An*

American Dream (Um Sonho Americano), de Norman Mailer, assassina sua esposa e não é punido. Divina, Mignon, e outros personagens de *Nôtre Dame de Fleur* (Nossa Senhora das Flores), de Genet, não são pessoas reais que sejamos obrigados a convidar à nossa casa; são figuras de uma paisagem imaginária. A observação pode parecer óbvia, mas a predominância de julgamentos cavaleiresco-humanísticos na crítica literária (e cinematográfica) contemporânea faz com que seja válido repeti-la várias vezes.

Para a maioria das pessoas, como Ortega y Gasset salientou em *A Desumanização da Arte*, o prazer estético é um estado de espírito que essencialmente não se distingue de suas reações comuns. Por arte elas entendem um meio pelo qual são postas em contato com interessantes casos humanos. Quando elas sofrem e se regozijam com os destinos humanos numa peça, num filme ou num romance, na realidade sua reação não é diferente do sentimento e do regozijo experimentado diante desses acontecimentos na vida real — salvo que a experiência com os destinos humanos na arte contém um grau menor de ambivalência, é relativamente desinteressada e isenta de conseqüências dolorosas. A experiência é também, em certa medida, mais intensa; pois quando sofrimento e prazer são experimentados de forma viçaria, as pessoas podem ser ávidas. Mas, como afirma Ortega, "uma preocupação com o conteúdo humano da obra (de arte) é em princípio incompatível com o julgamento estético".*

Ortega está totalmente certo, em minha opinião. Mas eu não gostaria de abandonar o assunto no ponto em que ele o abandona, pois isola tacitamente a resposta estética da resposta moral. A arte está ligada à moral, eu deveria argumentar. E uma das razões desta estreita relação é que a arte pode proporcionar prazer moral; mas o prazer moral peculiar à arte não é o prazer de aprovar ou desaprovar certos atos. O prazer moral da arte, e a função moral que a arte realiza, consiste na gratificação inteligente da consciência.

"Moralidade" significa um tipo habitual e crônico de comportamento (inclusive sentimentos e ações). Moralidade é um código de ações, de julgamentos e sentimentos pelo qual reforçamos nossos hábitos de agir de certa maneira, que prescreve um padrão de comportamento em relação a outros seres humanos *em geral* (ou seja, para todos os que são reconhecidos como humanos) como se fôssemos inspirados pelo amor. Não é preciso dizer que o amor é algo que sentimos em verdade por pouquíssimos seres humanos, entre os que conhecemos na realidade e em nossa imaginação... Moralidade é uma *forma* de ação e não um repertório particular de escolhas.

Se a moralidade é compreendida desta forma — como uma das realizações da vontade humana, ditando a si mesma um modo de agir e de ser no mundo — fica evidente que não existe qualquer antagonismo genérico entre a forma da consciência, voltada para a ação, que é moralidade, e o alimento da consciência, que é a experiência estética. Somente quando as obras de arte são reduzidas a afirmações que propõem um conteúdo particular, e quando a moralidade é identificada com uma moralidade particular (e toda moralidade tem suas impurezas), aqueles elementos que não são mais que uma defesa de interesses sociais e de valores de classe específicos — somente então pode-se pensar que uma obra de arte ameaça a moralidade. Na realidade, somente então é possível se fazer a plena distinção entre o estético e o ético.

* Ortega prossegue: "Uma obra de arte desaparece da vista de um espectador que busque nela apenas o destino comovente de João e Maria ou de Tristão e Isolda e a isto ajusta sua visão. Os sofrimentos de Tristão são sofrimentos e podem evocar a compaixão somente enquanto são considerados reais. Mas um objeto de arte é artístico somente na medida em que não é real... Entretanto, são poucas as pessoas capazes de ajustar seu aparelho perceptivo ao painel e à transparência que é a obra de arte. Em vez disso, olham diretamente através dela e se deleitam com a realidade humana da qual a obra trata... No século XIX os artistas procediam de um modo demasiado impuro. Eles reduziam os elementos estritamente estéticos ao mínimo e permitiam que a obra consistisse quase inteiramente de uma ficção de realidades humanas... Obras desse tipo (romantismo e naturalismo) apenas em parte são obras de arte, ou objetos artísticos... Não espanta que a arte no século XIX fosse tão popular... Não é arte mas um excerto da vida..."

Mas se nós entendemos moralidade no singular, como uma decisão genérica da consciência, então aparentemente nossa reação à arte é "moral" na medida em que é, exatamente, o estímulo de nossa sensibilidade e consciência. Pois é a sensibilidade que alimenta nossa capacidade de escolha moral, e estimula nossa disposição a agir, pressupondo que nós escolhamos de fato, o que é um pré-requisito para que um ato seja considerado moral, e não estamos apenas obedecendo de maneira cega e irrefletida. A arte desempenha esta tarefa "moral", porque as qualidades intrínsecas à experiência estética (imparcialidade, contemplatividade, atenção, o despertar dos sentimentos) e ao objeto estético (graça, inteligência, expressividade, energia, sensualidade) também são elementos fundamentais de uma reação moral à vida.

Em arte, o "conteúdo" é quase o pretexto, o objetivo, a sedução que envolve a consciência em processos de transformação essencialmente *formais*.

E dessa forma que podemos, em boa consciência, tratar com carinho obras de arte que, consideradas em termos de "conteúdo", são moralmente questionáveis para nós. (A dificuldade é a mesma implícita na apreciação de obras de arte, como *A Divina Comédia*, cujas premissas são intelectualmente remotas.) Chamar *Triumph des Willens* (O Triunfo da Vontade) e *Olympia* (A Olimpíada), de Leni Riefenstahl, obras-primas, não é sofismar sobre a propaganda nazista com condescendência estética. A propaganda nazista está lá. Mas há algo mais também, que nós rejeitamos em nosso prejuízo. Como esses dois filmes de Riefenstahl (únicos entre as obras dos artistas do nazismo) projetam complexos movimentos de inteligência, graça e sensualidade, eles transcendem as categorias da propaganda ou mesmo da reportagem. E nós nos descobrimos — pouco à vontade, é verdade — vendo "Hilier" e não Hilier, as "Olimpíadas de 1936" e não as Olimpíadas de 1936. Através do gênio de Riefenstahl como cineasta, o "conteúdo" passou a desempenhar — podemos inclusive presumir, contra suas próprias intenções — um papel puramente formal.

Uma obra de arte, na medida em que é uma obra de arte, não pode — sejam quais forem as intenções pessoais do artista — advogar o que quer que seja. Os maiores artistas alcançam uma sublime neutralidade. Pensemos em Homero e Shakespeare, dos quais gerações de estudiosos tentaram em vão extrair "concepções" particulares sobre a natureza humana, a moral e a sociedade.

Além disso, vejamos Genet — embora nesse caso exista uma prova adicional do que estou tentando demonstrar, porque as intenções do artista são conhecidas. Genet parece nos pedir em suas obras que aproveamos a crueldade, a traição, a licenciosidade e o crime. Mas, na medida em que está criando uma obra de arte, Genet não defende absolutamente nada. Ele registra, devora, transfigura sua experiência. Nas obras de Genet, como acontece, esse processo mesmo é seu tema explícito; suas obras não são apenas obras de arte mas obras sobre arte. No entanto, mesmo quando (como em geral acontece) este processo não constitui a parte mais importante da demonstração do artista, é ainda a este, o processamento da experiência, que devemos prestar atenção. É irrelevante que os processos de Genet possam provocar nossa repulsão na vida real. O mesmo aconteceria com a maioria dos personagens de *Rei Lear*. O interesse de Genet está na maneira pela qual seu "tema" é aniquilado pela serenidade e a inteligência de sua imaginação.

Aprovar ou desaprovar do ponto de vista moral o que uma obra de arte "diz." é tão insignificante, quanto ficar sexualmente excitado com uma obra de arte. (Ambos são, é claro, fenômenos muito comuns.) E as razões aduzidas contra a propriedade e relevância de um deles podem se aplicar perfeitamente ao outro. Na realidade, neste conceito da aniquilação do tema temos talvez o único critério importante para distinguir obras literárias, filmes e quadros eróticos que são arte e os que (na falta de uma expressão melhor) temos de chamar

pornografia. A pornografia tem um "conteúdo" e visa nos relacionar (com repugnância, desejo) a esse conteúdo. É um substituto da vida. Mas a arte não excita; ou, se o faz, a excitação é aplacada, nos termos da experiência estética. Toda a grande arte induz à contemplação, uma contemplação dinâmica. Por mais que o leitor, ouvinte ou espectador seja provocado por uma temporária identificação daquilo que está na obra de arte com a vida real, sua reação definitiva — na medida em que reage à obra enquanto obra de arte — será distanciada, tranqüila, contemplativa, emocionalmente isenta, além da indignação e da aprovação. É interessante Genet ter afirmado recentemente que pensa agora que, se seus livros provocam sexualmente os leitores, "são mal escritos, porque a emoção poética deveria, ser tão forte que nenhum leitor fosse excitado sexualmente. Se meus livros são pornográficos, eu não os repudio, digo apenas que eu não tive decoro".

Uma obra de arte pode conter todo tipo de informação e oferecer conhecimento sobre novas e às vezes elogiáveis atitudes. Podemos aprender teologia medieval e história florentina com Dante; podemos ter nossa primeira experiência da melancolia apaixonada por Chopin; podemos nos convencer—da barbárie da guerra com Goya e da desumanidade da pena capital com *An American Tragedy* (Uma Tragédia Americana). Mas na medida em que tratamos estas obras como obras de arte a gratificação que elas proporcionam é de outra ordem. É uma experiência das qualidades ou formas da consciência humana.

Não devemos tolerar a objeção de que esta interpretação reduz a arte a mero "formalismo". (Essa palavra deveria ser reservada para as obras de arte que perpetuam mecanicamente, fórmulas estéticas ultrapassadas ou esgotadas.) Um enfoque, que considera as obras de arte modelos de consciência vivos, autônomos, parece questionável somente na medida em que nós nos recusamos a abandonar a distinção superficial entre forma e conteúdo. Pois o sentido no qual uma obra de arte não tem conteúdo não é diferente do sentido no qual o mundo não tem conteúdo. Ambos existem. Ambos não necessitam de qualquer justificativa; tampouco poderiam ter alguma.

O hiper-desenvolvimento do estilo, por exemplo, na pintura maneirista e na Art Nouveau, é uma forma enfática de experimentar o mundo como um fenômeno estético. Mas apenas uma forma enfática particular, que surge em reação a um estilo de realismo opressivamente dogmático. Todos os estilos — ou seja, toda arte — proclamam isto. E o mundo é, em última análise, um fenômeno estético.

Isto é, o mundo (tudo o que existe) não pode, em última análise, ser justificado. A justificativa é uma operação da mente que pode ser realizada somente quando consideramos uma parte do mundo em relação a outra— e não quando consideramos tudo o que existe.

A obra de arte, na medida em que nos entregamos a ela, nos exige de uma forma total e absoluta. O propósito da arte não é o de um auxiliar da verdade, particular e histórica ou eterna. "Se podemos dizer que arte é alguma coisa", como, escreveu Roobbe-Grillet, "ela é tudo; e nesse caso deve ser auto-suficiente, e não pode haver nada além dela."

Mas esta posição é facilmente caricaturada, pois vivemos no mundo, e é no mundo que os objetos de arte são criados e apreciados. A minha reivindicação da autonomia da obra de arte — sua liberdade de não "significar" nada — não exclui a consideração do efeito ou impacto ou função da arte, desde que se pressuponha que nessa atuação do objeto de arte como objeto de arte, o divórcio entre o estético e o ético não tem sentido.

Várias vezes apliquei à obra de arte a metáfora de uma espécie de alimento. Envolver-se com uma obra de arte implica, seguramente, a experiência de distanciamento do mundo. Mas a obra de arte em si é também um objeto vibrante, mágico e exemplar que nos devolve ao mundo, de alguma maneira, mais abertos e enriquecidos.

Raymond Bayer escreveu: "Todo objeto estético nos impõe, em ritmos apropriados, uma fórmula única e singular para o fluxo de nossas energias... Cada obra de arte corporifica um princípio de avanço, pausa, escanção; uma imagem de energia ou relaxamento, a marca de uma mão que acaricia ou destrói que é dele (do próprio artista)". Podemos chamar a tudo isto fisionomia da obra, ou seu ritmo, ou, como eu preferiria, seu estilo. Evidentemente, quando empregamos o conceito de estilo do ponto de vista histórico, para reunir as obras de arte em escolas e períodos, tendemos a apagar a individualidade dos estilos. Mas não é essa nossa experiência quando encaramos uma obra de arte de um ponto de vista estético (em contraposição a conceituai). Então, na medida em que a obra é bem-sucedida e ainda tem o poder de comunicar conosco, experimentamos somente a individualidade e a contingência do estilo. O mesmo ocorre com nossas vidas. Se as examinarmos de fora, como a influência e a divulgação das ciências sociais e da psiquiatria cada vez mais persuadem as pessoas a fazerem, nos veremos como exemplos de generalidades, e ao fazer isso nós nos descobriremos profunda e penosamente alienados da nossa própria experiência e da nossa humanidade.

Como William Earle observou recentemente, se *Hamlet* é "sobre" algo, é sobre Hamlet, sua situação particular, e não sobre a condição humana. Uma obra de arte é uma espécie de exposição, de registro ou de testemunho que confere uma forma concreta à consciência; seu objetivo é explicitar uma coisa singular. Se é verdade que não podemos julgar (no sentido moral, conceitual) a não ser que generalizemos, então também é verdade que a experiência da obra de arte, e daquilo que está representado na obra de arte, transcende o julgamento — embora a obra em si possa ser julgada como arte. Não é exatamente o que reconhecemos como uma característica da arte maior, como a *Ilíada* e os romances de Tolstoi e as tragédias de Shakespeare? Que esta arte sobrepuja nossos mesquinhos julgamentos, nossa fácil catalogação das pessoas e das ações em boas ou más? E que isso possa acontecer é realmente ótimo. (É inclusive uma vantagem para a causa da moralidade.) _Pois a moralidade, ao contrário da arte, em última análise, se justifica por sua utilidade; pelo fato de tornar, ou supostamente tornar, a vida mais humana e fácil de ser vivida para todos nós. Mas a consciência — como costumava ser chamada, de uma maneira um tanto tendenciosa, a faculdade da contemplação — pode ser, e é de fato, mais ampla e mais variada do que a ação. Ela tem seu alimento, arte e pensamento especulativo, atividades que podem ser definidas como autojustificadoras ou sem necessidade de justificativa. Uma obra de arte nos faz ver ou compreender algo singular, e não julgar ou generalizar. Este ato de percepção acompanhado pela voluptuosidade é o único objeto válido, e a única justificativa suficiente, de uma obra de arte.

A melhor forma de esclarecer a natureza de nossa experiência das obras de arte, e a relação entre a arte e os outros sentimentos e atos humanos, consiste talvez em invocar a idéia de vontade. É um conceito útil porque vontade não é apenas uma postura particular da consciência, da consciência energizada. É também uma atitude para com o mundo, de um sujeito para com o mundo.

A espécie complexa de vontade incorporada e comunicada numa obra de arte abole o mundo e, ao mesmo tempo, o encara de uma forma extraordinariamente intensa e especializada. Este duplo aspecto da vontade é sucintamente expresso por Bayer quando afirma: "Cada obra de arte nos dá a memória esquematizada e descomprometida de uma volição". Na medida em que é esquematizada, descomprometida, uma memória, a vontade inerente à arte se coloca a uma certa distância do mundo. E tudo isso relembra a famosa afirmação de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*: "Arte não é imitação da natureza, mas seu suplemento metafísico, erguido ao seu lado a fim de subjugar-la".

Todas as obras de arte fundamentam-se numa certa distância da realidade vivida que é representada. Esta "distância" é, por definição, desumana ou impessoal até certo grau; pois, para nos aparecer como arte, a obra precisa restringir a intervenção sentimental e a participação emocional que decorrem da "proximidade". É o grau e a manipulação dessa distância, as convenções do distanciamento, que constituem o estilo da obra. Em última análise, "estilo" é arte. E arte é nada mais nada menos que vários modos de representação estilizada, desumanizada.

Mas esta concepção — expressa por Ortega y Gasset, entre outros — pode ser facilmente equivocada, pois parece sugerir que a arte, na medida em que se aproxima de sua própria norma, é uma espécie de brinquito irrelevante, impotente. O próprio Ortega contribui grandemente para tal equívoco omitindo as várias dialéticas entre o ser e o mundo envolvidas na experiência da obra de arte. Ortega focaliza de forma demasiado exclusiva o conceito de obra de arte como um certo tipo de objeto, com seus próprios padrões espiritualmente aristocráticos para ser saboreada. Uma obra de arte é antes de tudo um objeto, não uma imitação; e é verdade que toda a grande arte se fundamenta na distância, na artificialidade, no estilo, naquilo que Ortega chama de desumanização. Mas a idéia de distância (bem como de desumanização) é equívoca, a não ser que se acrescente que o movimento não afasta mas aproxima do mundo. A superação ou a transcendência do mundo na arte é também uma forma de enfrentar o mundo, e de adestrar ou educar a vontade a ficar no mundo. Aparentemente, Ortega e mesmo Robbe-Grillet, um expoente mais recente da mesma posição, ainda não estão de todo livres do fascínio da idéia de "conteúdo". Pois para limitar o conteúdo humano da arte e afastar ideologias esgotadas como o humanismo ou o realismo socialista, que colocam a arte a serviço de alguma idéia moral ou social, eles se sentem solicitados a ignorar ou restringir a função da arte. Mas a arte não se torna sem função quando é considerada, em última análise, sem conteúdo. Apesar de toda a capacidade de persuasão da defesa da natureza formal da arte de Ortega e Robbe-Grillet, o espectro do "conteúdo" banido continua espreitando às margens de seu argumento, conferindo à "forma" um aspecto provocadoramente anêmico, salutarmente desvitalizado.

O argumento jamais será completo até que "forma" ou "estilo" possam ser pensados sem aquele fantasma banido, sem um sentimento de perda. A audaciosa inversão de Valéry - Literatura. O que é 'forma' para os outros é 'conteúdo' para mim — quase não funciona. É difícil pensar numa maneira de escapar a uma distinção tão habitual e aparentemente óbvia. Só podemos fazer isso adotando uma posição teórica diferente, mais orgânica — como o conceito de vontade. O que queremos dessa posição é que faça justiça ao duplice aspecto da arte como objeto e como função, como artifício e como forma viva da consciência, como superação ou suplementação da realidade e como a explicitação de formas de encarar a realidade, como criação individual autônoma e como fenômeno histórico, dependente.

Arte é a objetivação da vontade numa coisa ou numa representação, e a provocação ou estimulação da vontade. Do ponto de vista do artista, é a objetivação de uma volição; do ponto de vista do espectador, é a criação de um cenário imaginário para a vontade.

Na realidade, toda a história das várias artes poderia ser reescrita como a história de diferentes atitudes em relação à vontade. Nietzsche e Spengler escreveram obras pioneiras sobre este tema. Uma recente e valiosa tentativa pode ser encontrada num livro de Jean Starobinski, *A Invenção da Liberdade*, dedicado principalmente à pintura e arquitetura do século XVIII. Starobinski examina a arte desse período em termos dos novos conceitos de autodomínio e domínio do mundo, materializando novas relações entre o eu e o mundo. A arte é vista como a designação de emoções. Emoções, desejos, aspirações, assim designados, são

praticamente inventados e certamente divulgados pela arte: por exemplo, a "solidão sentimental" provocada pelos jardins projetados no século XVIII e as admiradíssimas ruínas.

Portanto, deveria ser claro que a dissertação sobre a autonomia da arte que estive esboçando, na qual caracterizei a arte como uma paisagem imaginária ou um cenário da vontade, não só não impede como, ao contrário, ao exame das obras de arte como fenômenos historicamente especificáveis.

As intrincadas circunvoluções estilísticas da arte moderna, por exemplo, são claramente em função da inédita extensão *técnica* da vontade humana pela tecnologia e do compromisso devastador da vontade humana como uma nova forma de arte social e psicológica, baseada na evolução incessante. Mas resta também dizer que a própria possibilidade da explosão da tecnologia, das disrupções contemporâneas do ser e da sociedade, depende de atitudes para com a vontade parcialmente inventadas e disseminadas pelas obras de arte em certo momento histórico, e que acabaram parecendo uma leitura "realista" de uma natureza humana perene.

O estilo é o princípio da decisão numa obra de arte, a assinatura da vontade do artista. E, como a vontade humana é capaz de um número indefinido de posições, existe um número indefinido de possíveis estilos para as obras de arte.

Vistas de fora, ou seja, de um ponto de vista histórico, as decisões estilísticas podem ser sempre relacionadas a algum desdobramento histórico — como a invenção da escrita ou do tipo móvel, a invenção ou transformação dos instrumentos musicais, a disponibilidade de novos materiais para o escultor ou o arquiteto. Mas este enfoque, por mais sadio e valioso que seja, percebe necessariamente os assuntos de modo primitivo: trata de "períodos", "tradições" e "escolas".

Vista de dentro, ou seja, quando examinamos uma obra de arte e tentamos descobrir seu valor e efeito, cada decisão estilística contém um caráter arbitrário, por mais que *propter hoc* possa parecer justificável. Se a arte é o jogo supremo que a vontade joga consigo mesma, o "estilo" consiste no conjunto de normas segundo o qual o jogo é jogado. E as normas são sempre, em última instância, um limite arbitrário e artificial, quer se trate de normas de forma (como a *terzarima* ou o dodecafonismo ou a frontalidade) ou da presença de um dado "conteúdo". O papel do arbitrário e do injustificável na arte nunca foi suficientemente reconhecido. Desde o surgimento da crítica com a *Poética* de Aristóteles, os críticos sempre se sentiram tentados a enfatizar o necessário na arte. (Quando Aristóteles dizia que a poesia era mais filosófica do que a história, justifica vá-se na medida em que pretendia resgatar a poesia, ou seja, as artes, de serem concebidas como uma espécie de afirmação fatural, particular, descritiva. Mas o que ele disse estava equivocado na medida em que sugeria que a arte nos fornece algo como aquilo que a filosofia nos dá: um argumento. A metáfora da obra de arte como um "argumento", com premissas e conclusões, informou a partir de então a maior parte da crítica.) Em geral, os críticos que querem elogiar uma obra de arte sentem-se compelidos a demonstrar que cada parte se justifica, que não poderia ser senão assim. E todo artista, quando se trata de seu próprio trabalho, tendo em mente o que representaram o acaso, a fadiga, as distrações externas, sabe que o crítico está mentindo, sabe que poderia ser de outra forma. A sensação da inevitabilidade que uma grande obra de arte projeta não é feita da inevitabilidade ou da necessidade de suas partes, mas do todo. Em outras palavras, o inevitável numa obra de arte é o estilo. Na medida em que uma obra parece certa, justa, inimaginável de outra forma (sem prejuízo ou dano), reagimos a uma qualidade do seu estilo. As obras de arte mais fascinantes são aquelas que nos dão a ilusão de que o artista não tinha alternativas, tão totalmente concentrado ele está *em* seu estilo. Compare-se o que é forçado, elaborado, sintético na construção de *Madame Bovary* e de *Ulisses* à facilidade e harmonia de

obras igualmente ambiciosas como *Les Liaisons Dangereuses* (As Ligações Perigosas)* e *Metamorfose* de Kafka. As duas primeiras são realmente grandes. Mas a arte suprema parece secretada, não construída.

Para um estilo do artista ter esta autoridade, segurança, inconsutilidade, inevitabilidade, não basta colocar, evidentemente, sua obra no mais alto nível de realização. Os dois romances de Radiguet a possuem tanto quanto as obras de Bach.

A diferença que tracei entre "estilo" e "estilização" poderia ser análoga à diferença entre vontade e intencionalidade.

O estilo de um artista não é, de um ponto de vista técnico, senão o idioma peculiar no qual ele dispõe as *formas* de sua arte. É por esta razão que os problemas gerados pelo conceito de "estilo" se sobrepõem aos gerados pelo conceito de "forma", e suas soluções têm muito em comum.

Por exemplo, uma função do estilo é idêntica, por ser simplesmente uma especificação mais individual desta, à importante função da forma salientada por Coleridge e Valéry: preservar do esquecimento as obras do espírito. Esta função é facilmente demonstrada no caráter rítmico, freqüentemente rimado, de todas as literaturas primitivas orais. Ritmo e rima, e recursos poéticos formais mais complexos como metro, simetria de figuras, antítese, são os meios que as palavras propiciam para criar uma memória em si mesmas antes que os sinais materiais (escrita) sejam inventados; por isso, tudo o que uma cultura arcaica pretende memorizar é posto em forma poética.

"A forma de uma obra", como dizia Valéry, "é a soma de suas características perceptíveis, cuja ação física obriga ao reconhecimento e tende a resistir a todas as variadas causas de dissolução que ameaçam as expressões de pensamento, seja desatenção, esquecimento, ou mesmo as objeções que podem se levantar contra ela na mente."

Portanto, a forma — em seu idioma específico, o estilo — é um projeto de impressão sensorial, o veículo de transação entre a impressão sensual imediata e a memória (individual e cultural). Esta função mnemônica explica por que todo estilo depende de alguns princípios de repetição ou redundância e pode ser analisado em termos destes.

Também explica as dificuldades do período contemporâneo das artes. Hoje, os estilos não evoluem lentamente, sucedendo-se uns aos outros gradativamente durante longos períodos de tempo que permitem ao público assimilar plenamente os princípios da repetição sobre os quais se constrói a arte, ao contrário, sucedem-se uns aos outros com tanta rapidez que parecem não permitir ao público tomar fôlego para se preparar. Pois, se não percebemos como uma obra se repete, a obra é, quase literalmente, não-perceptível e portanto, ao mesmo tempo, não-inteligível. É a percepção das repetições que torna uma obra de arte inteligível. Enquanto não aprendemos, não o "conteúdo", mas os princípios de variedade e redundância (e o equilíbrio entre ambos) em "Winterbranch", de Mercê Cunningham, ou um concerto de câmara de Charles Wuorinin ou *Naked Lunch* (Almoço Nu), de Burroughs, ou as pinturas "negras" de Ad Reinhardt, estas obras estarão destinadas a parecer enfadonhas ou feias ou confusas, ou as três coisas.

O estilo tem outras funções além daquelas de ser, no sentido amplo que acabei de indicar, um artifício mnemônico.

Por exemplo, todo estilo incorpora uma decisão epistemológica, uma interpretação do modo como percebemos e do que percebemos. Isto é mais fácil de se perceber no período

* *As Ligações Perigosas* é de Denis Diderot. (N. do E.)

contemporâneo, auto-consciente das artes, embora não seja menos válido para todas as artes. Portanto, o estilo dos romances de Robbe-Grillet expressa uma compreensão perfeitamente válida, ainda que limitada, das relações entre pessoas e coisas; ou seja, a compreensão de que as pessoas são também coisas e de que as coisas não são pessoas. O tratamento comportamental que Robbe-Grillet dispensa às pessoas e sua recusa a "antropomorfizar" as coisas não passa de uma decisão estilística — fornecer um relato exato das propriedades visuais e topográficas das coisas; excluir, praticamente, as modalidades sensoriais que não a visão, talvez porque a linguagem que existe para descrevê-las é menos exata e menos neutra. O estilo repetitivo circular de *Melanctha*, de Gertrude Stein, expressa seu interesse na diluição da consciência imediata pela memória e pela antecipação, o que ela chama "associação" e que o sistema dos tempos torna indefinido na linguagem. A insistência de Stein no caráter presente da experiência é idêntica à sua decisão de se ater ao tempo presente, de escolher palavras curtas, comuns, e repetir incessantemente grupos dessas palavras, usar uma sintaxe extremamente livre e renegar grande parte da pontuação. Todo estilo é um meio de se insistir em algo.

Veremos que as decisões estilísticas, concentrando nossa atenção em algumas coisas, constituem também uma redução de nossa atenção, uma recusa a nos permitirmos ver outras. Mas a maior atração de uma obra em relação a outra não está no maior número de coisas que as decisões estilísticas daquela obra nos permitem ver, ao contrário, está na intensidade, autoridade e sabedoria daquela atenção, por mais reduzido que seja seu foco.

No sentido mais estrito, todos os conteúdos da consciência são inexprimíveis. Mesmo a mais simples sensação é, em sua totalidade, indescritível. Toda obra de arte, portanto, precisa ser compreendida não apenas como algo interpretado, mas também como um certo tratamento do inexprimível. Na arte mais erudita, estamos sempre conscientes de coisas que não podem ser ditas (normas do "decoro"), da contradição entre expressão e a presença do inexprimível. Os artifícios estilísticos são também técnicas de suspensão. Os elementos mais poderosos de uma obra de arte, freqüentemente, são seus silêncios.

O que eu disse a respeito do estilo teve como principal finalidade esclarecer certos equívocos em relação às obras de arte e a maneira de se falar sobre elas. Mas resta ainda dizer que estilo é um conceito que se aplica a qualquer experiência (sempre que falamos de sua forma ou qualidade). E assim como tantas obras de arte que exigem poderosamente nosso interesse, são impuras ou confusas em relação ao modelo que propus, muitos itens de nossa experiência que não poderiam ser classificados como obra de arte possuem certas qualidades dos objetos artísticos. Sempre que o discurso, o movimento, o comportamento ou os objetos mostram um certo desvio da maneira mais direta, útil, insensível de se expressar ou ser no mundo, podemos dizer que possuem um "estilo" e são ao mesmo tempo, autônomos e exemplares.

(1965)

Happenings: uma arte de justaposição radical

Em Nova Iorque, surgiu recentemente um gênero de espetáculo novo e contudo esotérico. À primeira vista, uma mistura de exposição de arte e *performance* teatral, os eventos receberam a designação modesta e um pouco jocosa de *Happenings*. Os *Happenings* acontecem em sótãos, pequenas galerias de arte, pátios e pequenos teatros diante de um público que pode variar de trinta a cem pessoas. Descrever um *Happening* para alguém que jamais tenha participado desse acontecimento implica insistir naquilo que um *Happening* não é. Ele não é apresentado *sobre* um palco convencional, mas num cenário atulhado de objetivos, construídos, montado ou preexistentes, ou as três coisas ao mesmo tempo. Nesse cenário, vários participantes, que não são atores, executam uma movimentação e utilizam objetos de forma antifônica e em uníssono com o acompanhamento (eventual) de palavras, sons sem palavras, música, luzes piscando e odores. O *Happening* não possui um enredo, embora seja uma ação, ou antes uma série de ações e eventos. Também foge ao discurso racional contínuo, embora possa conter palavras como "Socorro!", "*Voglio un bicchiere di acqua*", "Ame-me", "Carro", "Um, dois, três..." A fala é purificada e condensada pela discrepância (existe apenas a fala da necessidade) e depois ampliada pela inutilidade, pela falta de relação entre as pessoas que encenam o *Happening*.

As pessoas que realizam *Happenings* em Nova Iorque — embora não se trate apenas de um fenômeno nova-iorquino; atividades semelhantes foram realizadas em Osaka, Estocolmo, Colônia, Milão e Paris por grupos sem qualquer ligação entre si — são jovens, perto dos trinta anos ou com pouco mais de trinta. Na maior parte pintores (Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneemann) e alguns músicos (Dick Higgins, Philip Corner, LaMonte Young). Allan Kaprow, que mais do que qualquer outro é responsável pela formulação e elaboração do gênero, é o único entre eles que segue uma carreira acadêmica; ensinou arte e história da arte na Rutgers e atualmente leciona na State University de Nova Iorque, em Long Island. Para Kaprow, pintor e (durante um ano) aluno de John Cage, a realização de *Happenings*, desde 1957, substituiu a pintura; os *Happenings* são, como diz, uma evolução de sua pintura. Mas para a maioria dos outros, não é este o caso; eles continuaram pintando ou compondo música além de ocasionalmente produzir um *Happening* ou atuar num *Happening* criado por um amigo.

O primeiro *Happening* apresentado em público foi *Dezoito Happenings em Seis Partes*, de Allan Kaprow, em outubro de 1959, na inauguração da Reuben Gallery, que Kaprow, entre outros, ajudou a formar. Por alguns anos, a Reuben Gallery, a Judson Gallery e mais tarde a Green Gallery, constituíram as principais vitrines de *Happenings* realizados em Nova Iorque por Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Robert Whitman e outros; nos últimos anos, a única série de *Happenings* foi a de Claes Oldenburg, apresentada todos os fins de semana em três pequenos quartos no fundo de seu "armazém" na Rua Dois Leste. Durante os cinco anos a partir da primeira apresentação pública de um *Happening*, o grupo inicial constituído de um círculo de amigos íntimos aumentou e os membros foram divergindo em suas concepções; nenhuma definição do *Happening* enquanto gênero seria aceita atualmente por todos aqueles que os realizam. Alguns *Happenings* são menos densos, outros mais densos de

acontecimentos; alguns são violentos, outros humorísticos; alguns assemelham-se a *haiku**, outros são épicos; alguns são *sketches*, outros são mais teatrais. Não obstante, é possível discernir uma unidade essencial na forma e inferir certas conclusões sobre a importância dos Happenings para as artes da pintura e do teatro. Kaprow, a propósito, escreveu o melhor artigo ainda inédito sobre Happenings, seu significado em geral dentro do contexto do cenário artístico contemporâneo e sua evolução, para ele em particular, no número de maio de 1961, da revista *Art News*, ao qual remeto o leitor para uma descrição mais completa do que literalmente "acontece" no Happening do que poderá encontrar nesse artigo.

A característica mais surpreendente do Happening é talvez o tratamento (esta é a única palavra adequada) que ele dá ao público. O evento parece ter a finalidade de incomodar e maltratar o público. Os executantes espirram água sobre as pessoas, ou jogam moedinhas ou detergente em pó que faz produzir ruídos praticamente ensurdecedores num tambor de óleo, ou atiram um maçarico na direção dos espectadores. Vários rádios podem tocar simultaneamente. O público terá de ficar desconfortavelmente espremido num quarto, ou brigar por um pouco de espaço para ficar de pé sobre pranchas colocadas em alguns centímetros de água. Não há nenhuma tentativa de satisfazer o desejo do público de ver tudo que acontece. Na realidade, isto muitas vezes é frustrado intencionalmente, quando alguns eventos são realizados num ambiente semi-escuro ou em várias salas ao mesmo tempo. Em *Spring Happening* (Happening de Primavera), de Aliar Kaprow, apresentado em março de 1961, na Reuben Gallery, os espectadores ficaram fechados numa estrutura longa semelhante a um vagão de gado; nas paredes de madeira desse cercado foram feitos buracos através dos quais os espectadores podiam tentar ver os eventos que ocorriam do lado de fora; terminado o Happening, as paredes caíram e os espectadores foram empurrados para fora por alguém que acionava um aparador de grama elétrico.

(Este envolvimento que agride o público parece fornecer, na falta de alguma outra coisa, a espinha dorsal dramática do Happening. Quando o Happening é mais puramente espetáculo e o público funciona apenas como espectador, como em *The Courtyard* — o Quintal —, de Allan Kaprow, apresentado em novembro de 1962, na Renaissance House, o evento é consideravelmente menos denso e constrangedor.)

Outra característica surpreendente dos Happenings é o tratamento do tempo. A duração de um Happening é imprevisível; pode durar de dez a quarenta e cinco minutos; a média é cerca de meia hora. Observei, assistindo a vários deles nos últimos dois anos, que o público dos Happenings, um público fiel, predisposto a gostar e na maior parte experiente, muitas vezes não se dá conta do fim da função e tem de ser avisado para sair. O fato de em geral se verem as mesmas caras entre os espectadores demonstra que isto não ocorre por uma falta de familiaridade com a forma. A duração e o conteúdo imprevisível década Happening são essenciais para o efeito. Isto ocorre porque o Happening não possui enredo, história e, portanto, nenhum elemento de suspense (que implicaria a resolução do suspense).

O Happening funciona pela criação de uma urdidura assimétrica de surpresas, sem clímax ou conclusão; esta é a alógica dos sonhos e não a lógica da maioria das artes. Os sonhos não têm o senso do tempo. Tampouco os Happenings. Não tendo um enredo e um discurso racional contínuo, não possuem passado. Como o próprio nome sugere, os Happenings são sempre no presente. As mesmas palavras, quando há algumas, também são repetidas indefinidamente; a fala é reduzida a um tartamudeio. As mesmas ações também são freqüentemente repetidas num único Happening — uma espécie de tartamudeio gestual, ou em câmara lenta, para transmitir uma sensação de parada do tempo. Ocasionalmente todo o

* Forma poética japonesa de dezessete sílabas dispostas em três linhas. (N. da T.)

Happening assume uma forma circular, começando e terminando com a mesma ação ou o mesmo gesto.

Uma maneira pela qual os Happenings afirmam sua desvinculação do tempo é por sua impermanência deliberada. Um pintor ou escultor que realiza Happenings não faz algo que possa ser adquirido. Não se pode adquirir um Happening; pode-se apenas agüentá-lo. Ele é consumido nas premissas. Isto aparentemente tornaria o Happening uma forma teatral, pois se pode apenas assistir a uma *performance* teatral, não se pode levá-la para casa. No teatro, entretanto, existe um texto, um "roteiro" completo da encenação que está escrito, pode ser adquirido, lido, e que possui uma existência independente de qualquer encenação. Os Happenings tampouco são teatro, se por teatro entendermos peças. No entanto, não é verdade (como alguns espectadores supõem) que os Happenings sejam improvisados na hora. Eles são cuidadosamente ensaiados por uma semana ou por vários meses — embora o *script* ou roteiro seja mínimo, em geral não mais que uma página de orientações gerais para a movimentação e a descrição dos materiais. Grande parte do que ocorre na apresentação foi elaborada ou coreografada no ensaio pelos próprios participantes; e quando o Happening é realizado por várias noites consecutivas provavelmente mudará bastante de apresentação para apresentação, muito mais que no teatro. Mas embora o mesmo Happening possa ser apresentado várias noites em seguida, não entrará num repertório que possa ser repetido. Uma vez desmantelado após uma determinada apresentação ou uma série de apresentações, jamais será revivido, jamais voltará a ser apresentado. Em parte, isto tem a ver com os materiais deliberadamente ocasionais usados no Happening — papel, engradados de madeira, latas, sacos de aniagem, alimentos, paredes pintadas para a ocasião —, materiais que muitas vezes são literalmente consumidos, ou destruídos, no decorrer da *performance*.

O fundamental num Happening são os materiais — e suas modulações, como duro e mole, sujo e limpo. Esta preocupação com os materiais, que deveria aproximar os Happenings mais à pintura do que ao teatro, é também expressa no uso ou tratamento das pessoas como objetos materiais mais que como "personagens". Frequentemente as pessoas nos Happenings se parecem a objetos, são presas em sacos de aniagem, elaborados embrulhos de papel, mortalhas, ou têm de usar uma máscara. (Ou a pessoa pode ser usada como natureza-morta, como em *Untitled Happening* — Happening sem Título, de Allan Kaprow, apresentado na sala das caldeiras no subsolo do Maiman Theater em março de 1962, na qual uma mulher nua ficava deitada numa escada esticada sobre o espaço no qual os Happenings se realizavam.) Grande parte da ação, violenta ou não, dos Happenings implica o uso da pessoa como um objeto material. É freqüente os executantes usarem sua própria pessoa de maneira violenta (eles pulam, caem, são erguidos do chão, perseguidos, jogados, empurrados, golpeados, lutam entre si); às vezes a pessoa é usada de uma forma mais lenta, mais sensual (acariciada, ameaçada, observada atentamente) por outras pessoas ou por ela própria. Outra maneira de utilizar as pessoas é na descoberta ou no uso intenso, repetitivo de materiais por suas propriedades sensoriais mais que pelos seus usos convencionais; deixar cair pedaços de pão num balde de água, preparar uma mesa para uma refeição, rolar pelo chão um grande aro coberto de papel, pendurar a roupa lavada. *Cor Crash* (Desastre de Automóvel), de Jim Dine, realizado na Reuben Gallery em novembro de 1960, terminava com um homem esmagando e moendo pedaços de giz colorido numa lousa. Atos simples como tossir e carregar alguma coisa, um homem se barbeando, ou um grupo de pessoas comendo, serão prolongados, repetitivamente, até um frenesi demoníaco.

Quanto aos materiais usados, é preciso notar que num Happening não há distinção de cenário, adereços e costumes, como no teatro. Roupa de baixo ou saldos de loja de roupas usadas que um participante pode vestir fazem parte de toda a composição assim como as formas de *papier-mâché* salpicadas de tinta que saltam da parede ou o lixo espalhado pelo chão. Ao contrário do teatro e à semelhança de algumas pinturas modernas, os objetos dos Happenings não são *dispostos*, mas espalhados em volta e amontoados. O Happening ocorre no que se poderia

definir melhor um "ambiente", e este ambiente é atravancado, desordenado e apinhado ao extremo, construído com alguns materiais bastante frágeis, como papel e tecido, e outros escolhidos por estarem estragados, sujos e em condições precárias. Desse modo, os Happenings registram (de uma maneira real, não apenas ideológica) um protesto contra a concepção de arte de museu — a idéia de que a função do artista é fazer coisas para serem preservadas e cuidadas carinhosamente. Não se conserva um Happening, e ele só pode ser amado como se pode amar um fogo de artifício que explode perigosamente perto do nosso rosto.

Os Happenings foram denominados por alguns o "teatro dos pintores", o que significa — à parte o fato de, na maioria, seus realizadores serem pintores — que podem ser definidos como pinturas animadas, mais precisamente "colagens animadas", ou *"trompe l'oeil animado"*. Além disso, o surgimento dos Happenings pode ser definido como o resultado da evolução lógica da escola de pintura de Nova Iorque, na última década, visando dominar e envolver o espectador, e o uso crescente de outros materiais que não a tinta aderindo à tela, estendendo-se além da tela, indicam a intenção latente de fazer com que esse tipo de pintura se projete numa forma tridimensional. É exatamente isso que algumas pessoas começaram a fazer. O próximo passo importante nesse trabalho foi dado em meados e fins da década de 50 por Robert Rauschenberg, Allan Kaprow e outros graças a uma nova forma chamada "montagens", um híbrido de pintura, colagem e escultura, utilizando uma variedade sardônica de materiais, principalmente entulho, inclusive chapas de automóvel, recortes de jornal, pedaços de vidro, peças de máquinas e as meias do artista. Da montagem para toda a sala ou "ambiente" é apenas um passo. O passo final, o Happening, coloca simplesmente pessoas no ambiente e o põe em movimento. Não há dúvida de que em grande parte o estilo do Happening — seu aspecto geral de confusão, seu gosto pela incorporação de materiais comuns sem nenhum prestígio artístico, particularmente o lixo da civilização urbana — deve ser atribuído à experiência e às pressões da pintura de Nova Iorque. (No entanto, é preciso dizer que Kaprow acha, em primeiro lugar, que o emprego do lixo urbano não é um elemento necessário da forma do Happening e afirma que os Happenings podem também ser compostos e montados em um ambiente pastoral, utilizando os materiais "limpos" da natureza.)

Portanto, a pintura recente permite de certo modo explicar o aspecto e um pouco do estilo do Happening. Entretanto, não explica sua forma. Para isto é preciso ir além da pintura e recorrer particularmente ao surrealismo. Por surrealismo não entendo um movimento específico da pintura inaugurado pelo manifesto de André Sreton em 1924 e ao qual associamos os nomes de Max Ernst, Dali, Chirico, Magritte e outros. Entendo uma forma de sensibilidade que influencia todas as artes do século XX. Existe uma tradição surrealista no teatro, na pintura, na poesia, no cinema, na música e no romance; mesmo na arquitetura existe, se não uma tradição, pelo menos um candidato, o arquiteto espanhol Gaudí. A tradição surrealista em todas as artes é unificada pela idéia de destruição dos significados convencionais, e da criação de um novo significado ou contra-significado pela justaposição radical (o "princípio da colagem"). A, beleza, segundo Lautréamont, é "o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação". A arte assim entendida é obviamente impulsionada pela agressão, pela agressão ao suposto convencionalismo de seu público e, acima de tudo, agressão ao próprio veículo. A sensibilidade surrealista visa chocar por meio de suas técnicas de justaposição radical. Mesmo um dos métodos clássicos da psicanálise, a livre associação, pode ser interpretado como uma outra elaboração do princípio surrealista da justaposição radical. Considerando importante toda afirmação não premeditada feita pelo paciente, a técnica freudiana da interpretação revela-se baseada na mesma lógica de coerência subjacente à contradição à qual estamos acostumados na arte moderna. Utilizando a mesma lógica, o dadaísta Kurt Schwitters realizou suas brilhantes construções *Merz* do início da década de 20 com materiais sarjeta de um quarteirão. Isto faz lembrar Freud quando descreve seu método como adivinhar o significado do

"monte de lixo... de nossas observações", da observação do mais insignificante detalhe; enquanto o limite de tempo de uma hora diária do analista com o paciente não é menos arbitrário do que o limite de espaço de um quarteirão de cuja sarjeta o lixo foi tirado; tudo depende dos acidentes criativos da disposição e da percepção. Também pode-se perceber uma espécie de princípio involuntário de colagem em muitas obras da cidade moderna: a brutal desarmonia dos edifícios em termos de dimensões e estilo, a selvagem justaposição dos anúncios de lojas, o *layout* clamoroso do jornal moderno, etc.

A arte da justaposição radical pode, entretanto, prestar-se a usos diferentes. Grande parte do conteúdo do surrealismo serviu aos propósitos da ironia — a piada deliciosa sobre o que é tolo, infantil, extravagante, obsessivo ou a sátira social. Este é particularmente o propósito do Dada e do surrealismo representado na Mostra Surrealista Internacional de Paris, em janeiro de 1938, e nas mostras de Nova Iorque, de 1942 e de 1960. Simone de Beauvoir, no segundo volume de suas memórias, assim descreve a mansão do terror de 1938:

"Na entrada ficava uma das criações especiais de Dalí: um táxi, a chuva escorrendo dele, com um manequim feminino loiro desfalecido, colocado em seu interior, circundado por uma espécie de salada de alface e chicória toda coberta de lesmas. A 'Rue Surréaliste' continha outras figuras semelhantes, vestidas ou desnudas, de ManRay, Max Ernst, Dominguez, e Maurice Henry. A de Masson era um rosto aprisionado numa gaiola e amordaçado com um amor-perfeito. O salão principal havia sido arranjado por Maree Duchamp para se parecer com uma gruta; continha, entre outras coisas, um tanque e quatro camas agrupadas ao redor de um braseiro enquanto o teto estava coberto com sacos de carvão. Todo o ambiente rescendia a café brasileiro, e vários objetos avultavam da semi-escuridão cuidadosamente criada: um prato forrado de pêlo, uma mesa ocasional com as pernas de uma mulher. Por todos os lados, coisas comuns como paredes, portas e vasos de flores se libertavam do constrangimento humano. Não acho que o surrealismo tenha tido qualquer influência direta sobre nós, mas impregnava o próprio ar que respirávamos. Foram os surrealistas, por exemplo, que tornaram moda freqüentar o Mercado das Pulgas onde Sartre, Olga e eu freqüentemente passávamos as tardes de domingo."

A última frase deste trecho é particularmente interessante, pois lembra como o princípio surrealista havia gerado certo tipo de espirituosa apreciação dos objetos desprezados, inúteis, *démodé* da civilização moderna — o gosto por certo tipo de excitante não-arte conhecida como *camp*. A xícara de chá forrada de pêlo, o retrato executado com tampinhas de Pepsi-Cola, o vaso de toalete ambulante, são tentativas de criar objetos dotados de um tipo de espírito irônico que o sofisticado espectador, os olhos abertos pelo *camp*, pode trazer para a apreciação dos filmes de Cecil B. De Mille, das histórias em quadrinhos e dos abajures *art nouveau*. O requisito mais importante desse espírito é que os objetos não sejam de grande valor artístico ou de bom gosto no sentido comumente apreciado; quanto mais desprezados os materiais ou quanto mais banais os sentimentos expressos, melhor.

Mas o princípio surrealista pode se prestar a outros propósitos além do espírito, seja o espírito desinteressado da sofisticação ou o espírito polêmico da sátira. Pode ser concebido de modo mais sério como uma terapia — com o fim de reeducar os sentidos (na arte) ou o personagem (na psicanálise). E, finalmente, pode prestar-se aos objetivos do terror. Se o significado da arte moderna é sua descoberta do alógico dos sonhos, sob a lógica da vida cotidiana, poderemos esperar que a arte que tem a liberdade de sonhar também tenha seu âmbito emocional. Há sonhos espirituosos, sonhos solenes e há pesadelos.

Os exemplos do terror no emprego do princípio surrealista são mais facilmente ilustrados nas artes que possuem uma tradição figurativa predominante, como a literatura e o cinema, do que na música (Varèse, Scheffer, Stockhausen, Cage) ou na pintura (de Kooning, Bacon). Na literatura, pensamos em *Maldoror* de Lautréamont e nos contos e romances de Kafka e nos poemas do necrotério de Gottfried Benn. No cinema, os exemplos são dois filmes

de Bunuel e Dalí, *O Cão Andaluz* e *Idade do Ouro*, *O Sangue das Feras*, de Franju, e, mais recentemente, dois curtas metragens, o polonês *Life Is Beautiful* (A Vida é Bonita) e *A Movie* (Um Filme) do americano Bruce Conner, e certos momentos dos filmes de Alfred Hitchcock, H. G. Clouzot e Kon Ichikawa. Mas a melhor percepção do princípio surrealista utilizado para aterrorizar é encontrada nas obras de Antonin Artaud, um francês que teve quatro importantes carreiras típicas: poeta, louco, ator cinematográfico e teórico do teatro. Em sua coletânea de ensaios, *O Teatro e Seu Duplo*, Artaud analisa nada menos que um repúdio completo do moderno teatro ocidental, com seu culto pelas obras-primas, sua ênfase primária no texto escrito (a palavra), seu domesticado alcance emocional. Escreve Artaud: "O teatro precisa se igualar à vida — não à vida individual, aquele aspecto individual da vida no qual os personagens triunfam, mas vida liberada que elimina a individualidade humana". Esta transcendência da idéia e das limitações da individualidade pessoal - também um tema auspicioso em D. H. Lawrence e Jung - é executada pelo recurso dos conteúdos predominantemente coletivos do sonho. Somente nos sonhos, à noite, combatemos sob o nível superficial do que Artaud chama, com desprezo, "o homem psicológico e social". Mas sonhar não significa para Artaud simplesmente poesia, fantasia; significa violência, loucura, pesadelo. A relação com o sonho gerará necessariamente o que Artaud denomina um "*teatro da crueldade*", título de dois dos seus manifestos. O teatro deve proporcionar ao "espectador os verdadeiros precipitados dos sonhos, nos quais seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu senso utópico da vida e da matéria, até mesmo seu canibalismo, manam num nível não falsificado e ilusório, mas interior... O teatro, como os sonhos, deve ser sangrento e desumano".

As prescrições de Artaud em *O Teatro e Seu Duplo* descrevem melhor do que qualquer outra coisa o que são os Happenings. Artaud mostra a relação entre três características típicas do Happening; primeiro o tratamento supra pessoal ou impessoal das pessoas; segundo a ênfase no espetáculo e no som e o desprezo pela palavra; e terceiro, o objetivo declarado de agredir o público:

O apetite da violência na arte não é um fenômeno novo. Como Ruskin observava em 1880, num ataque ao "romance moderno (seus exemplos são *Guy Mannering* e *Bleak House!*), o gosto pelo fantástico, pelo outré, pelo rejeitado, e a vontade de ser chocado são talvez as características mais notáveis dos públicos modernos. Inevitavelmente, isto leva o artista a realizar tentativas cada vez mais amplas e intensas de suscitar uma reação de seu público. A questão é apenas saber se será preciso provocar sempre uma reação pelo terror. Parece ser consenso implícito dos realizadores de Happenings que outros tipos de excitação (por exemplo, a excitação sexual) são de fato menos eficientes e que o último baluarte da vida emocional é o medo.

No entanto, é também interessante observar que esta forma artística que pretende sacudir o público moderno de sua confortável anestesia emocional trabalha com imagens de pessoas anestesiadas, funcionando como uma espécie de disjunção recíproca em câmara lenta e nos dá uma imagem da ação marcada acima de tudo pelo caráter cerimonial e pela inutilidade. A esta altura, as artes surrealistas do terror se ligam ao sentido mais profundo da comédia: a afirmação da invulnerabilidade. Na essência da comédia, há a anestesia emocional. O que nos permite rir de acontecimentos dolorosos e grotescos é a constatação de que as pessoas a quem estes eventos acontecem na realidade não as afetam em tão alto grau. Não importa que gritem ou esperneiem ou vociferem contra os céus ou lamentem sua desgraça, o público sabe que na realidade não estão sofrendo, tanto. Os protagonistas da grande comédia possuem algo do autômato ou do robô. É este o segredo de exemplos de comédia tão diferentes como *As Nuvens*, de Aristófanes, *As Viagens de Gulliver*, os cartuns de Tex Avery,

Cândido, *Kind Hearts and Coronets*, os filmes de Buster Keaton, *Ubu Roi* e o *Goon Show*.^{*} O segredo da comédia é a impassibilidade — ou a reação exagerada ou inadequada parodiando uma reação autêntica. A comédia, como a tragédia, funciona, por uma certa estilização da resposta emocional. Na tragédia, por uma intensificação da norma do sentimento; na comédia por uma reação menor e uma reação inadequada de acordo com as normas do sentimento.

O surrealismo é talvez a extensão mais ampla da idéia da comédia, abrangendo toda a gama do humor até o terror. É o "cômico" e não o "trágico", porque o surrealismo (em todos os seus exemplos, que incluem o *Happening*) enfatiza os extremos da dissociação - que constituiu predominantemente o tema, da comédia, assim como a associação" é o tema e a fonte da tragédia. Eu e outros espectadores freqüentemente rimos durante o *Happenings*. Não acho que isto ocorra simplesmente porque ficamos embaraçados ou nervosos diante de ações violentas e absurdas. Acho que rimos porque o que acontece nos *Happenings* é engraçado, no sentido mais profundo. O que não os torna menos terríficas. Há algo que nos levaria a rir, se nossa piedade social e nosso sentido altamente convencional do sério nos permitissem isto, da mais terrível das catástrofes e atrocidades modernas. Há algo cômico na experiência moderna enquanto tal, uma comédia diabólica, não divina, exatamente na medida em que a experiência moderna se caracteriza por situações de dissociações mecânicas e sem sentido.

A comédia, não é menos cômica *por* ser punitiva. Como na tragédia, toda comédia precisa de um bode expiatório, alguém que seja punido e expulso da ordem social representada mimeticamente no espetáculo. O que ocorre no *Happening* obedece apenas à prescrição de espetáculo de Artaud que eliminará o palco, ou seja, a distância entre espectadores e atores, e "envolverá fisicamente o espectador". No *Happening*, este bode expiatório é o público.

(1962)

Notas sobre Camp

Muitas coisas nesse mundo não têm nome; e muitas coisas, mesmo que tenham nome, nunca foram definidas. Uma delas é a sensibilidade — inequivocadamente, moderna, uma forma de satisfação, mas não idêntica a satisfação – conhecida pela expressão esotérica *Camp*.

Falar de uma sensibilidade (distinta de idéia) é uma das coisas mais difíceis; entretanto, existem razões especiais para o *Camp*, em particular, jamais ter sido analisado. Não se trata de uma forma natural de sensibilidade, se é que isto existe. Na realidade, a essência do *Camp* é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. *Camp* é esotérico — uma espécie de código pessoal, até mesmo um signo de identificação entre

as igrejinhas urbanas. Além de um preguiçoso esboço de duas páginas no romance de Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (O Mundo ao Entardecer, 1954), nunca chegou a ser divulgado. Portanto, falar de *Camp* equivale a uma traição. Se a traição é justificável, é pela edificação que proporciona ou pela dignidade do conflito que resolve. No meu caso, argumento com o objetivo da auto-edificação e do estímulo de um agudo conflito em minha própria sensibilidade. Sinto-me, fortemente atraída pela *Camp* e quase tão fortemente agredida. É por isso que quero falar a seu respeito e por isso posso fazê-lo. Pois ninguém que compartilhe sinceramente de uma determinada sensibilidade pode analisá-la; só

* Programa radiofônico transmitido na Inglaterra. (N. da T.)

pode, seja qual for a sua intenção, mostrá-la. Para designar uma sensibilidade, traçar seus contornos e contar sua história exige-se uma profunda afinidade modificada pela repulsa.

Embora esteja falando apenas de sensibilidade — e de uma sensibilidade *que*, entre outras coisas, transforma o sério em frívolo — o assunto é sério. A maioria das pessoas considera a sensibilidade ou o gosto o âmbito de preferências totalmente subjetiva, aquelas misteriosas atrações, em grande parte sensuais, que não foram sujeitadas pela soberania da razão. Elas *permitem* que considerações de gosto influam em suas reações a pessoas e a obras de arte. Mas esta atitude é ingênua. Ou pior. Defender a faculdade do gosto equivale a defender a si mesmo. Pois o gosto rege toda reação humana livre — contraposta à reação mecânica. Nada é mais decisivo. Existe gosto nas pessoas, gosto visual, gosto na emoção — e há gosto nos atos, gosto na moralidade.

A inteligência também, em realidade, é uma espécie de gosto: gosto pelas idéias. (Um fato que é preciso reconhecer é que o gosto tende a ser desenvolver de maneira muito desigual. É raro que a mesma pessoa tenha bom gosto visual e também bom gosto em termos de pessoas e em termos de idéias.)

O gosto não possui um sistema e não possui provas. Mas existe uma espécie de lógica do gosto: a coerente sensibilidade que fundamenta e dá origem a um novo gosto. Uma sensibilidade é quase, não totalmente, inexprimível. Qualquer sensibilidade que possa se enquadrar no molde de um sistema, ou ser manuseada com os toscos instrumentos da prova, não é mais uma sensibilidade. Ela se solidificou numa idéia...

Para captar uma sensibilidade por meio de palavras, principalmente uma sensibilidade viva e vigorosa*, é preciso ser cuidadoso e ágil. A forma de apontamentos, mais que de um ensaio (que pretende ter uma argumentação linear, consecutiva), pareceu-me a mais adequada para escrever a respeito dessa sensibilidade peculiar e fugidia. Seria embaraçoso assumir o tom solene de tratado para falar de Camp. Haveria o risco de produzir um Camp de qualidade bastante inferior.

Essas notas são dedicadas a Oscar Wilde.

“Deveríamos ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte.”

Phrases & Philosophies for The Use of the Young

1. Para começar de maneira bastante geral: Camp é um certo tipo de esteticismo. *É uma* maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.

2. Enfatizar o estilo é menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude neutra em relação ao conteúdo. Não é preciso dizer que a sensibilidade Camp é descompromissada e despolitizada — pelo menos apolítica.

3. Não só existe uma visão Camp, uma maneira Camp de olhar as coisas. Camp é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios *campy*... Essa

* A sensibilidade de uma época não é apenas seu aspecto mais decisivo mas também o mais perecível. É possível captar as idéias (história intelectual) e o comportamento (história social) de uma época mesmo sem jamais tocar na sensibilidade ou no gosto que informou essas idéias, esse comportamento. São raros os estudos históricos — como o de Huizinga sobre o fim da Idade Média, de Febvre sobre a França do século XVI — que nos falam um pouco da sensibilidade do período.

distinção é importante. É verdade que o gosto Camp tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como Camp. Nem tudo está nos olhos de quem vê.

4. Exemplos aleatórios de elementos que se enquadram nos princípios do Camp:

Zuleika Dobson

Lâmpadas Tiffany

Filmes em cinema scopetone

O restaurante Brown Derby no Sunset Boulevard, em Los Angeles

The Enquirer, manchetes e artigos

Desenhos de Aubrey Beardsley

O Lago dos Cisnes

Óperas de Bellini

A direção de Visconti em *Salomé* e *'Tis Pity She's a Whore*

Certos cartões postais da virada do século

King Kong, de Schoedsack

A cantora pop cubana La Lupe

O romance em xilogravuras *Gods Man*, de Lynn Ward

Os velhos quadrinhos de Flash Gordon

Vestuário feminino da década de 20 (boas de plumas, vestidos com franjas e missangas, etc.)

Os romances de Ronald Firbank e Ivy Compton-Burnett

Assistir a filmes pornográficos sem se excitar

5. O gosto Camp tem afinidade com certas artes mais que com outras. Vestuário, mobília, todos os elementos de decoração visual, por exemplo, constituem grande parte do Camp. Pois a arte Camp frequentemente é uma arte decorativa que enfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo. A música de concerto, entretanto, por não ter conteúdo, raramente é Camp. Ela não oferece a oportunidade, digamos, de um contraste entre um conteúdo tolo ou extravagante e uma forma rica... às vezes, formas artísticas como um todo se tornam saturadas de Camp. O bale clássico, a ópera, o cinema durante muito tempo pareceram Camp. Nos últimos dois anos, a música popular (*pós-rock-'n'-roll*, o que os franceses chamam *y é-y ê*) passou a ser incluído também. E a crítica cinematográfica (como as listas dos "Dez Piores Filmes") hoje é provavelmente a maior divulgadora do gosto Camp, porque a maioria das pessoas ainda vai ao cinema numa atitude jovial e despreziosa.

6. Num certo sentido é correto dizer: "É bom demais para ser Camp". Ou "muito importante", não bastante marginal. (Falarei sobre isso mais tarde.) Portanto, a personalidade e muitas das obras de Jean Cocteau são Camp, mas não a de André Gide; as óperas de Richard Strauss, mas não as de Wagner; misturas de Tin Pan Alley e Liverpool, mas não jazz. Muitos exemplos de Camp são coisas que, de um ponto de vista "sério", são arte ruim ou *kitsch*. Nem todos, porém. Não só o Camp não é necessariamente arte ruim, como certa arte que pode ser encarada como Camp (exemplo: os importantes filmes de Louis Feuillade) merece a admiração e o estudo mais profundo.

“Quanto mais estudamos Arte, menos nos interessamos pela natureza”.

The Decay of Lying

7. Todos os objetos e pessoas Camp contêm um grande componente de artifício. Na natureza nada pode ser *campy*... O Camp rural ainda é feito pelo homem e a maioria dos objetos *campy* é urbana. (No entanto, freqüentemente possuem uma serenidade — ou uma ingenuidade — equivalente ao pastoral. Grande parte do Camp sugere a expressão de Emerson, "pastoral urbano".)

8. Camp é uma visão do mundo em termos de estilo — mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está "fora", por coisas que são o que não são. O melhor exemplo está na Art Nouveau, o estilo Camp mais típico e mais plenamente desenvolvido. Os objetos Art Nouveau tipicamente transformam uma coisa em outra coisa: elementos para iluminação na forma de plantas fluorescentes, a sala de estar que em realidade é uma gruta. Um exemplo a ser destacado: as entradas do metrô de Paris projetadas por Hector Guimard, no fim da década de 1890, com ramos de orquídeas em ferro fundido.

9. Como gosto pessoal, o Camp responde em particular ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado. O andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade Camp. Exemplos: as figuras lânguidas, esguias, sinuosas da pintura e da poesia pré-rafaelita; os corpos delgados, fluidos, assexuados das estampas e dos cartazes Art Nouveau, apresentados em relevo em lâmpadas e cinzeiros; o vazio andrógino que paira na beleza perfeita de Greta Garbo. Nesse caso, o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... Aliado ao gosto Camp pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. Por razões óbvias, os melhores exemplos que podemos citar são as estrelas de cinema. A melosa e resplandecente feminilidade de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russel, Virgínia Mayo; a exagerada masculinidade de SteveReeves, Victor Mature. As grandes estilistas do temperamento e do maneirismo, como Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère.

10. O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma "lâmpada", não uma mulher, mas uma "mulher". Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro.

11. Camp é o triunfo do estilo epiceno. (A conversibilidade de "homem" e "mulher", de "pessoa" e "coisa".) Mas todo estilo, ou seja, todo artifício, é, em última análise, epiceno. A vida não tem estilo. Nem a natureza.

12. A questão não é "Por que a paródia, a representação, a teatralidade?" Mas, "Quando a paródia, a representação, a teatralidade adquirem o gosto especial do Camp?" Por que a atmosfera das comédias de Shakespeare (*As You Like It*, etc.) não é epicena, enquanto a de *Der Rosenkavalier* é?

13. A linha divisória passa aparentemente pelo século XVIII; ali se encontram as origens do gosto do Camp (os romances góticos, a *chinoiserie*, a caricatura, as ruínas artificiais, e assim por diante). Entretanto, a relação com a natureza era então bastante diferente. No século XVIII, as pessoas de gosto tutelavam a natureza (Strawberry Hill) ou

tentavam reconstituí-la em algo artificial (Versailles). E tutelavam também, incansavelmente, o passado. O gosto Camp hoje apaga a natureza, ou mesmo a nega totalmente. E a relação do gosto Camp com o passado é extremamente sentimental.

14. Uma pequena história do Camp poderia, é claro, começar muito antes — com artistas maneiristas como Pontormo, Rosso e Caravaggio, ou a pintura extraordinariamente teatral de Georges de La Tour, ou o eufuísmo (Lyly, etc.) na literatura. No entanto, o ponto de partida mais correto é, ao que tudo indica, o final do século XVII e o início do XVIII, por causa da extraordinária sensibilidade daquela época ao artifício, à aparência, à simetria; seu gosto pelo pitoresco e pelo excitante, suas elegantes convenções na representação do sentimento momentâneo e na presença total do personagem — o epigrama e o dístico rimado (nas palavras), o ornamento (no gesto e na música). O final do século XVII e início do XVIII constitui o grande período Camp: Pope, Congreve, Walpole, etc., mas não Swift; *lês précieux* na França; as igrejas rococó de Munique; Pergolesi. Um pouco mais tarde: grande parte de Mozart. Mas no século XIX, o que se havia difundido por toda a cultura mais erudita torna-se um gosto especial; adquire sugestões do agudo, do esotérico, do perverso. Limitando a história apenas à Inglaterra, vemos o Camp continuar languidamente no esteticismo do século XIX (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson), desabrochar completamente com o movimento da Art Nouveau nas artes visuais e decorativas e encontrar ideólogos conscientes em "espíritos" irônicos como Wilde e Firbank.

15. Evidentemente, afirmar que todas estas coisas são Camp não significa afirmar que são simplesmente isso. Uma análise completa da Art Nouveau, por exemplo, não equipararia esse estilo ao Camp. No entanto, tal análise não pode ignorar aquilo que na Art Nouveau permite que ela seja experimentada como Camp. A Art Nouveau está repleta de "conteúdo", até mesmo um conteúdo político-moral; ela constitui um movimento revolucionário nas artes, estimulado por uma visão utópica (algo entre William Morris e o grupo Bauhaus) de uma política e um gosto orgânicos. No entanto, há também uma característica nos objetos da Art Nouveau que sugere uma visão "de esteta" não engajada, não solene. Isto nos refere algo importante a respeito da Art Nouveau — e a respeito daquilo que é a objetiva do Camp, que encobre o conteúdo.

16. Portanto, a sensibilidade Camp é uma sensibilidade interessada no duplo sentido no qual é possível entender algumas coisas. Mas não se trata da construção familiar que distingue um sentido literal, de um lado, e um sentido simbólico, do outro. E, ao contrário, a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício.

17. Isto aparece claramente no uso vulgar do termo Camp como verbo, *to camp*, algo que as pessoas fazem. *To camp* é uma forma de sedução — uma forma que emprega maneirismos extravagantes sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espirituoso para entendidos e outro, mais impessoal, para leigos. Do mesmo modo e por extensão, quando a expressão se torna substantivo, quando uma pessoa ou uma coisa é "um Camp", implica uma duplicidade. Por trás do sentido geral "direto" no qual podemos entender alguma coisa, encontramos uma experiência pessoal absurda com esta coisa.

"Ser natural é uma postura muito difícil."

An ideal Husband

18. Devemos distinguir entre o Camp ingênuo e o deliberado. O Camp puro é sempre ingênuo. O Camp que se reconhece como Camp (*Camping*) em geral é menos prazeroso.

19. Os exemplos puros de Camp não são intencionais; são absolutamente sérios. O artesão da Art Nouveau que faz uma lâmpada com uma cobra enrolada ao seu redor não está

brincando, nem está tentando ser agradável. Ele está dizendo, com toda a seriedade: *Voilà!* Oriente! o Camp autêntico — por exemplo, os números criados para os musicais da Warner Brothers no início da década de 30 (*42nd Street; The Golddigger* — Os Garimpeiros - de 1933... de 1935... de 1937; etc.) de Busby Berkeley — não *pretende* ser engraçado. *Camping* — digamos, as peças de Noel Coward — sim. É improvável que grande parte do repertório operístico tradicional fosse um Camp tão apreciado se os absurdos melodramáticos da maioria dos enredos das óperas não fossem levados a sério por seus compositores. Não precisamos conhecer as intenções pessoais do artista. A obra diz tudo. (Compare-se uma ópera típica do século XIX, a *Vanessa*, de Samuel Barber, um exemplo de um Camp fabricado, calculado; a diferença é evidente.)

20. Provavelmente, pretender *ser campy* é sempre perigoso. A perfeição de *Trouble in Paradise* (Ladrão de Alcova) e *The Maltese Falcon* (O Falcão Maltês), entre os melhores filmes Camp jamais realizados, decorre da maneira fácil, desembaraçada, em que o tom é mantido. O que não é o caso dos famosos filmes Camp da década de 50 como *Ali About Eve* (A Malvada) e *Beat the Devil* (O Diabo Riu por Último). Esses filmes mais recentes têm seus momentos bonitos, mas o primeiro é tão escorregadio e o segundo tão histérico; eles querem tanto *ser campy* que perdem continuamente o passo... Contudo, talvez não se trate tanto de contrapor um efeito indesejado a uma intenção consciente, quanto da delicada relação entre paródia e autoparódia no Camp. Os filmes de Hitchcock são um exemplo desse problema. Quando a autoparódia não possui efervescência e em lugar disso revela (mesmo esporadicamente) um desprezo pelos nossos temas e materiais — como em *To Catch a Thief* (Ladrão de Casaca), *Rear Window* (Janela Indiscreta), *North by Northwest* (Intriga Internacional) — os resultados são forçados e pesados, raramente Camp. O Camp bem-sucedido — um filme como *Drôle de Drame* (Família Exótica) de Carne; as interpretações cinematográficas de Mae West e Edward Everett Horton; partes do *Goon Show* — mesmo quando revela a autoparódia recendem a vaidade.

21. Além disso, o Camp baseia-se na inocência. Isto significa que o Camp revela inocência, mas também, quando pode, a corrompe. Os objetos, sendo objetos, não mudam quando destacados pela visão Camp. As pessoas, entretanto, reagem ao seu público. As pessoas começam a *camping*: Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Tallulah Bankhead em *Lifeboat* (Um Barco e Nove Destinos), Bette Davis em *A Malvada*. As pessoas podem até mesmo ser induzidas a *camp* sem saber. Lembremos como Fellini fez Anita Ekberg parodiar a si mesma em *La Dolce Vita* (A Doce Vida).

22. Considerado de um ponto de vista pouco menos rigoroso, o Camp é ou completamente ingênuo ou totalmente consciente (quando fazemos de conta que somos Camp). Um exemplo desse último: os próprios epigramas de Wilde.

"É absurdo dividir as pessoas em boas e más. As pessoas são encantadoras ou enfadonhas."

Lady Windemere s Fan

23. No Camp ingênuo ou puro, o elemento essencial é a seriedade, uma seriedade que falha. Evidentemente, nem toda seriedade que falha pode ser resgatada como Camp. Somente aquela que possui a mistura adequada de exagerado, de fantástico, de apaixonado e de ingênuo.

24. Quando algo é apenas ruim (e não Camp), freqüentemente é ruim porque sua ambição é demasiado medíocre. O artista não tentou fazer nada realmente exótico. ("É demais", "é fantástico demais", "Não dá para acreditar", são frases típicas do entusiasmo Camp.)

25. A marca do Camp é o espírito da extravagância. Camp é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhões de penas. Camp são as pinturas de Cario Crivelli, com suas jóias verdadeiras, insetos e rachaduras *trompe l'oeil* no reboco. Camp é o esteticismo extravagante dos seis filmes americanos de Sternberg com Dietrich, todos os seis, mas principalmente o último, *The Devil Is a Woman* (Mulher Satânica)... No Camp há freqüentemente algo *démesuré* na qualidade da ambição, não apenas no estilo da obra em si. Os sinistros e maravilhosos edifícios de Gaudí em Barcelona são Camp não apenas por causa do estilo mas porque revelam — mais significativamente na catedral da Sagrada Família — a ambição de um homem de fazer o que leva uma geração, toda uma cultura para realizar.

26. Camp é a arte que se propõe seriamente, mas não pode ser levada totalmente a sério porque é "demais". *Titus Andronicus* e *Estranho Interlúdio* quase são Camp, ou poderiam ser representados como Camp. O comportamento público e a retórica de Gaudí, freqüentemente, são Camp puro.

27. Uma obra pode se aproximar do Camp, mas não chegar a ser Camp porque é bem-sucedida. Os filmes de Eisenstein raramente são Camp porque, apesar de todo o exagero, são bem-sucedidos (do ponto de vista dramático) sem excesso. Se fossem um pouco mais "fora", seriam grande Camp — particularmente *Ivã, o Terrível I e II*. O mesmo vale para os desenhos e pinturas de Blake, tão fantásticas e maneiristas. Não são Camp; embora a Art Nouveau, influenciada por Blake, o seja.

O que é extravagante de uma maneira inconsistente ou distante não é Camp. Tampouco algo será Camp se não parecer brotar de uma sensibilidade irrefreável, praticamente incontrolada. Sem paixão, temos um pseudo-Camp — o que é meramente decorativo, seguro, numa palavra, chique. Na estéril fronteira do Camp encontra-se uma quantidade de coisas atraentes: as maneiras fantasias de Dalí, a preciosidade da alta costura de *La Fulle aux Yeux dor* de Albicocco. Mas as duas coisas — Camp e preciosismo — não podem ser confundidas.

28. Além disso, Camp é a tentativa de fazer algo extraordinário. Mas extraordinário, no sentido, freqüentemente, de especial, deslumbrante. (A linha curva, o gesto extravagante.) Não extraordinário simplesmente no sentido de esforço. Os itens do "Acredite se quiser", de Ripley, raramente são Camp. Esses itens, ou curiosidades naturais (o galo com duas cabeças, a beringela em formato de cruz) ou realizações que são resultado de um esforço imenso (o homem que foi daqui até a China caminhando sobre as mãos, a mulher que gravou o Novo Testamento sobre a cabeça de um alfinete), não possuem a gratificação visual — o encanto, a teatralidade — que imprime em certas extravagâncias a marca Camp.

29. A razão pela qual um filme como *On the Beach* (Na Praia), livros como *Winesburg, Ohio* e *For Whom the Bell Tolls*

(Por Quem os Sinos Dobram) são ruins a ponto de ser risíveis, mas não ruins a ponto de serem divertidos, é que são demasiado obstinados e pretensiosos. Não têm imaginação. Há Camp em filmes ruins como *The Prodigal* (O Pródigo) e *Sansão e Dalila*, a série italiana em cores com o super-herói Maciste, numerosos filmes de ficção científica japoneses (*Rodan*, *The Mysterians*, *O Homem-H*) porque, em sua relativa falta de pretensão e vulgaridade, são mais exagerados e irresponsáveis em sua imaginação — e, portanto, tocantes e agradáveis.

30. Evidentemente, os preceitos Camp podem mudar. O tempo tem muito a ver com isso. O tempo pode intensificar aquilo que agora parece simplesmente obstinado ou sem fantasia porque estamos demasiado próximos dele, porque se parece demasiado com nossas próprias fantasias cotidianas, cuja natureza fantástica não percebemos. Podemos apreciar melhor uma fantasia enquanto fantasia quando não é a nossa.

31. É por isso que tantos objetos apreciados pelo gosto Camp são antiquados, ultrapassados, *démodé*. Não é a predileção por aquilo que é antigo enquanto tal. É simplesmente por que o processo de envelhecimento ou deterioração consente o distanciamento necessário — ou desperta uma simpatia necessária. Quando o tema é importante e contemporâneo, o fracasso de uma obra de arte pode nos deixar indignados. O tempo pode mudar isso. O tempo libera a obra de arte da relevância moral, entregando-a à sensibilidade Camp... Outro efeito: o tempo reduz a esfera da banalidade. (A banalidade, no sentido estrito, é sempre uma categoria do contemporâneo.) O que era banal, com a passagem do tempo pode se tornar fantástico. Muitas pessoas que ouvem delicias do estilo de Rudy Vallee revivido pelo grupo pop inglês The Temperance Seven, teriam enlouquecido por Rudy Vallee na época do seu apogeu.

Portanto, as coisas são *campy* não quando envelhecem — mas quando passamos a nos envolver menos com elas e podemos apreciar, em vez de nos sentirmos frustrados por isso, o fracasso da tentativa. Mas a ação do tempo é imprevisível. Talvez a interpretação pelo "método" (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) possa parecer Camp algum dia, assim como Ruby Keeler, agora — ou como Sarah Bernhardt, nos filmes que ela fez no final de sua carreira. E talvez não.

32. Camp é a glorificação do "personagem". A afirmação não tem nenhuma importância — salvo, evidentemente, para a pessoa (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. De Mille, Crivelli, de Gaulle, etc.) que a faz. O que o gosto Camp aprecia é a unidade, a força da pessoa. Em cada movimento, a idosa Martha Graham é Martha Graham, etc., etc... Isto é claro no caso do grande ídolo sério do gosto Camp, Greta Garbo. A incompetência de Garbo (pelo menos a falta de profundidade) como *atriz* realça sua beleza. Ela é sempre a mesma.

33. O gosto Camp reage ao "personagem instantâneo" (isto é, evidentemente, muito século XVIII); e, por outro lado, não é estimulado pela sensação de evolução do personagem. O personagem é entendido como um estado de contínua incandescência — uma pessoa como uma coisa única, muito intensa. Esta atitude para com o personagem é um elemento fundamental da teatralização da experiência incorporada na sensibilidade Camp. E contribui para justificar que a ópera e o balé sejam experimentados como ricos tesouros Camp, pois nenhuma dessas duas formas pode fazer justiça à complexidade da natureza humana. Sempre que há evolução do personagem, o Camp se reduz. Entre as óperas, por exemplo, *La Traviata* (que mostra alguma evolução do personagem) é menos *campy* do que *Il Trovatore* (que não mostra nenhuma evolução).

"A vida é uma coisa demasiado importante para falarmos seriamente a seu respeito."

Vera, or the Nihilists

34. O gosto Camp dá as costas ao eixo bom-ruim do julgamento estético comum. O Camp não inverte as coisas. Não argumenta que o bom é ruim, ou que o ruim é bom. Ele apenas apresenta como arte (e vida) um conjunto de padrões diferente, suplementar.

35. Comumente, valorizamos uma obra de arte por causa da seriedade e dignidade daquilo que realiza. Nós a valorizamos porque consegue ser o que é e, supostamente, realizar a intenção que está por trás dela. Pressupomos uma relação adequada, ou seja, uma relação direta entre intenção e execução. De acordo com estes padrões, valorizamos *A Ilíada*, as peças de Aristófanis, *A Arte da Fuga*, *Middlemarch*, as pinturas de Rembrandt, Chartres, a poesia de Donne, *A Divina Comédia*, os quartetos de Beethoven e pessoas como Sócrates, Jesus, São Francisco, Napoleão, Savonarola. Em suma, o panteão da cultura erudita: verdade, beleza e seriedade.

36. Mas existem outras sensibilidades criadoras além da seriedade (trágica e cômica ao mesmo tempo) da cultura erudita e do estilo erudito na avaliação das pessoas. E trapaceamos

conosco mesmos, enquanto seres humanos, se respeitamos apenas o estilo da cultura erudita, o que quer que, secretamente, possamos fazer e sentir.

Por exemplo, existe o tipo de seriedade cuja marca registrada é a angústia, a crueldade, a loucura. Nesse caso, aceitamos uma disparidade entre intenção e resultado. Estou falando, obviamente, de um estilo de existência pessoal e também de um estilo artístico; mas os melhores exemplos se encontram na arte. Pensemos em Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud, pensemos na maioria das importantes obras de arte do século XX, ou seja, da arte cujo objetivo não é criar harmonias, mas forçar ao máximo o veículo e introduzir temas cada vez mais violentos e insolúveis. Esta sensibilidade também insiste no princípio de que uma *oeuvre* no velho sentido (sempre na arte, mas também na vida) não é possível. Somente "fragmentos" são possíveis... Evidentemente, nesse caso, aplicam-se padrões diferentes aos da cultura erudita tradicional. Algo é bom não porque está realizado, mas porque revela outra espécie de verdade sobre a condição humana, outra experiência daquilo que é ser humano — em suma, outra sensibilidade válida.

E em terceiro lugar entre as grandes sensibilidades criadoras está o Camp: a sensibilidade da seriedade fracassada, da teatralização da experiência. O Camp rejeita tanto as harmonias da seriedade tradicional quanto os riscos da identificação total com estados extremos de sentimento.

37. A primeira sensibilidade, a da cultura erudita, é básica mente moralista. A segunda sensibilidade, a dos estados extremos do sentimento, representada em muitas artes de "vanguarda" contemporâneas, ganha vigor por uma tensão entre a moral e a paixão estética. A terceira, o Camp, é totalmente estética.

38. Camp é a experiência do mundo consistentemente estética. Ela representa a vitória do "estilo" sobre o "conteúdo", da "estética" sobre a "moralidade", da ironia sobre a tragédia.

39. Camp e tragédia são antíteses. Existe seriedade no Camp (seriedade no grau do envolvimento do artista) e, freqüentemente, *pathos*. O doloroso também é uma das tonalidades do Camp; a qualidade da dor em muitas obras de Henry James (por exemplo, *The Europeans*, *The Awkward Age*, *The Wings of the Dove*) é responsável pela ampla característica Camp de seus escritos. Entretanto, nunca há tragédia, nunca.

40. O estilo é tudo. As idéias de Genet, por exemplo, são muito Camp. A afirmação de Genet de que "o único critério de um ato é sua elegância"* praticamente equivale, enquanto afirmação, à de Wilde: "Em questões de grande importância, o elemento vital não é a sinceridade, mas o estilo". Contudo, o que conta, finalmente, é o estilo no qual as idéias são afirmadas. As idéias sobre moralidade e política em, por exemplo, *Lady Windemere's Fan* e em *Major Barbara* são Camp, mas não apenas por causa da natureza das idéias em si. São essas idéias, afirmadas de uma maneira jocosa, especial. As idéias Camp de *Nossa Senhora das Flores* são afirmadas de uma maneira demasiado austera, e a obra em si consegue ser extremamente elevada e séria para que os livros de Genet sejam Camp.

41. A questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o "sério". Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério.

42. Sentimo-nos atraídos pelo Camp quando percebemos que a "sinceridade" não é suficiente. A sinceridade pode ser simples vulgaridade, estreiteza intelectual.

43. Os recursos tradicionais que permitem ultrapassar a seriedade convencional — ironia, sátira — parecem fracos hoje, inadequados ao veículo culturalmente supersaturado no

* Sartre comenta a respeito disso em *Saint Genet*: "A elegância é a propriedade da conduta que transforma a maior parte do ser em aparecer".

qual a sensibilidade contemporânea é educada. O Camp introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade.

44. O Camp propõe uma visão cômica do mundo. Mas não uma comédia amarga ou polêmica. Se a tragédia é uma experiência de hiper-envolvimento, a comédia é uma experiência de subenvolvimento, de distanciamento.

"Eu adoro os prazeres simples, são o último refúgio do complexo."

Woman o f No Importance

45. O distanciamento é a prerrogativa de uma elite; e como o dândi é o substituto do aristocrata em questões culturais, no século XIX, o Camp é o moderno dandismo. Camp é a resposta ao problema de como ser um dândi na era da cultura de massa.

46. O dândi era excessivamente cultivado. Sua postura era o desdém, ou o *ennui*. Ele buscava sensações raras, não corrompidas pela apreciação popular. (Modelos: Dês Esseintes em *A Rebours*, *Marius the Epicurean*, de Huysmans, *Monsieur Teste*, de Valéry.) Dedicava-se ao "bom gosto".

O conhecedor do Camp encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. O simples uso não corrompe os objetos de seu prazer, desde que ele aprenda a possuí-los de uma maneira rara. O Camp — o dandismo na idade da cultura de massa — não faz distinção entre o objeto singular e o objeto produzido em massa. O gosto do Camp transcende a náusea da réplica.

47. O próprio Wilde é uma figura de transição. O homem que, ao chegar a Londres, envergava uma boina de veludo, camisas de renda, calções de veludo até o joelho e meias de seda negra, jamais poderia abandonar totalmente os prazeres do dândi ao velho estilo; este conservadorismo reflete-se em *The Picture o f Dorian Gray* (O Retrato de Dorian Gray). Mas muitas das suas atitudes sugerem algo mais moderno. Foi Wilde quem formulou um elemento importante da sensibilidade Camp — e a equivalência de todos os objetos — ao anunciar a intenção de "viver" em concordância com seu aparelho de jantar de porcelana azul e branca, ou declarar que uma maçaneta poderia ser tão admirável quanto uma pintura. Quando proclamou a importância da gravata, da flor na lapela, da cadeira, Wilde estava antecipando o *esprit* democrático do Camp.

48. O dândi no estilo antigo odiava a vulgaridade. O dândi novo estilo, o amante do Camp, aprecia a vulgaridade. Onde o dândi se sentiria continuamente ofendido ou aborrecido, o conhecedor do Camp sente-se continuamente divertido, deleitado. O dândi levava um lenço perfumado às narinas e costumava desmaiar; o conhecedor do Camp aspira o mau cheiro e se orgulha de ter nervos fortes.

49. É uma façanha e tanto, é claro. Uma façanha estimulada, em última análise, pela ameaça do tédio. Não podemos superestimar a relação entre o tédio e o gosto Camp. O gosto Camp, por sua própria natureza só é possível nas sociedades afluentes, nas sociedades ou nos ambientes capazes de experimentar a psicopatologia da afluência.

"O que é anormal na Vida tem uma relação com a Arte. É a única coisa na Vida que tem uma relação anormal com a Arte."

A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated

50. Aristocracia é uma posição em relação à cultura (bem como ao poder) e a história do gosto Camp faz parte da história do gosto esnobe. Mas como hoje não existem autênticos aristocratas no velho sentido, para patrocinar gostos especiais, quem cultiva esse gosto? Resposta: uma classe improvisada, auto-eleita, principalmente homossexuais, que se constituem em aris-

tocratas do gosto.

51. É preciso explicar a relação peculiar entre gosto Camp e a homossexualidade. Embora não seja verdade que o gosto Camp é o gosto homossexual, existe indubitavelmente uma afinidade e uma imbricação peculiar. Nem todos os liberais são judeus, mas os judeus têm demonstrado uma peculiar afinidade às causas liberais e reformistas. Portanto, nem todos os homossexuais têm gosto Camp. Mas os homossexuais, em grande parte, constituem a vanguarda e o público mais articulado do Camp. (A analogia não é escolhida de modo frívolo, judeus e homossexuais são as proeminentes minorias criativas da cultura urbana contemporânea. Criativas, ou seja, no sentido mais autêntico: eles são criadores de sensibilidades. As duas forças pioneiras da moderna sensibilidade são a seriedade moral judia e o esteticismo e a ironia homossexual.)

52. A razão do florescimento da postura aristocrática entre os homossexuais também parece equivaler-se ao caso judeu. Pois cada sensibilidade atende ao grupo que a promove. O liberalismo judeu é um gesto de auto-legitimação. Também o gosto Camp, que definitivamente possui algo propagandístico. Não é preciso dizer que a propaganda funciona na direção exatamente oposta. Os judeus depositavam suas esperanças de integração numa sociedade moderna na promoção do senso-moral. Os homossexuais atribuem sua integração à sociedade à promoção do senso estético. O Camp é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade.

53. Não obstante, muito embora os homossexuais tenham sido sua vanguarda, o gosto Camp é muito mais do que gosto homossexual. Obviamente, sua metáfora da vida como teatro é particularmente adequada como justificativa e projeção de um certo aspecto da situação dos homossexuais. (A insistência Camp em não ser "sério", em brincar, também se relaciona ao desejo do homossexual de parecer jovem.) No entanto, percebe-se que se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o Camp, outros teriam. Pois a postura aristocrática em relação à cultura não pode morrer, embora só possa persistir de formas cada vez mais arbitrárias e engenhosas. O Camp é (repetindo) a relação com o estilo numa época em que a adoção de um estilo — enquanto tal — se tornou totalmente questionável. (Na era moderna, cada novo estilo, a não ser aquele francamente anacrônico, entrou em cena como um anti-estilo.)

"É preciso ter um coração de pedra para ler sobre a morte de Little Nell sem rir."

In Conversation

54. As experiências do Camp baseiam-se na grande descoberta de que a sensibilidade da cultura erudita não possui o monopólio do refinamento. O Camp afirma que o bom gosto não é simplesmente bom gosto; que existe, em realidade, um bom gosto do mau gosto. (Genet fala disso em *Nossa Senhora das Flores*.) A descoberta do bom gosto do mau gosto pode ser bastante liberadora. O homem que insiste nos prazeres elevados e sérios está se privando do prazer; está sempre limitando aquilo que poderia gozar; no constante exercício do seu bom gosto acaba, por assim dizer, atribuindo-se um valor que o exclui do mercado. Nesse caso, o gosto Camp sucede ao bom gosto como um hedonismo audacioso e espirituoso. Torna jovial o homem de bom gosto, quando antes ele corria o risco de se frustrar cronicamente. É bom para a digestão.

55. O gosto Camp é, acima de tudo, uma forma de prazer, de apreciação — não de julgamento. O Camp é generoso. Quer divertir. Só aparentemente é maldoso, cínico. (Ou, se é cínico, não é um cinismo impiedoso mas doce.) O gosto Camp não propõe que é de mau gosto ser sério; não zomba de quem consegue ser seriamente dramático. Ele descobre o sucesso em certos intensos fracassos.

56. O gosto Camp é uma espécie de amor, amor pela natureza humana. Ele se deleita com os pequenos triunfos e as embaraçosas intensidades do "personagem", não os julga... O gosto Camp se identifica com aquilo que dá prazer. As pessoas que compartilham essa

sensibilidade não riem da coisa que rotulam "um camp", elas a apreciam. Camp é um sentimento *terno*.

(Nesse caso, pode-se comparar o Camp a grande parte da Arte Pop, que — quando não é apenas Camp — representa uma atitude afim, contudo muito diferente. A Arte Pop é mais horizontal e mais seca, mais séria, mais distante, em última análise, niilista.)

57. O gosto Camp se alimenta do amor que penetrou certos objetos e estilos pessoais. A ausência desse amor é a razão pela qual coisas *kitsch* como *Peyton Place* (o livro) e o Edifício Tishman não são Camp.

58. A afirmação Camp definitiva: é bom *porque é horrível*... Evidentemente, nem sempre é possível dizer isso. Apenas em certos casos, os que tentei esboçar nessas notas.

(1964)

Uma cultura e a nova sensibilidade

Nos últimos anos, tem havido um intenso debate em torno de uma suposta ruptura que, há cerca de dois séculos, com o advento da Revolução Industrial, se teria produzido entre "duas culturas", a artístico-literária e a científica. Segundo este diagnóstico, qualquer indivíduo inteligente e lúcido hoje vive uma cultura com exclusão da outra. Ele se interessa por documentos diferentes, técnicas diferentes, problemas diferentes; fala uma linguagem diferente. O que é mais importante, o esforço exigido para o domínio de cada uma das culturas será totalmente diferente. Pois a cultura artístico-literária é entendida como uma cultura geral. Ela se destina ao homem enquanto homem; é cultura ou, antes, ela promove cultura, no sentido de cultura definido por Ortega y Gasset: aquela que um homem possui quando esquece tudo o que leu. A cultura científica, ao contrário, é uma cultura para especialistas; ela se baseia na lembrança e se constitui em formas que exigem uma completa dedicação ao esforço da apreensão. Embora a cultura artístico-literária vise a interiorização, a ingestão — em outras palavras, o cultivo —, a cultura científica visa o acúmulo e a exteriorização em instrumentos complexos para a solução de problemas e técnicas específicas de domínio.

Embora T. S. Eliot faça remontar a ruptura entre as duas culturas a um período mais remoto da história moderna, falando num famoso ensaio de uma "dissociação de sensibilidade" ocorrida no século XVII, a relação do problema com a Revolução Industrial parece válida. Muitos intelectuais e artistas têm uma antipatia histórica pelas mudanças que caracterizam a sociedade moderna — acima de tudo, a industrialização e os efeitos desta que cada um já experimentou, como a proliferação de enormes cidades impessoais e o predomínio do estilo anônimo da vida urbana. Pouco importa se a industrialização, fruto da "ciência" moderna, é representada, segundo o modelo do século XIX ou do início do século XX, por barulhentos e fumegantes processos artificiais que corrompem a natureza e padronizam a cultura, ou segundo o modelo mais novo, pela tecnologia automatizada, limpa, que surge na segunda metade do século XX. O juízo é em grande parte o mesmo. Os intelectuais, sentindo que a própria condição da humanidade estava sendo ameaçada pela nova ciência e pela nova tecnologia, detestaram e deploraram a mudança. Mas os intelectuais, quer pensemos em Emerson ou Thoreau e Ruskin no século XIX, quer nos intelectuais do século XX que falam da sociedade moderna como algo, de alguma nova maneira, incompreensível, "alienado", ficam inevitavelmente na defensiva. Eles sabem que a cultura científica, o advento da máquina, não podem ser detidos, tidos.

A resposta comum ao problema das "duas culturas" — e a questão antecipa de muitas décadas a crua e grosseira enunciação do problema por C. P. Snow numa conferência, anos atrás — tem sido uma defesa superficial da função das artes (em termos de uma ideologia do

"humanismo" ainda mais vaga) ou uma rendição prematura da função das artes à ciência. No que concerne à segunda resposta, não estou me referindo à vulgaridade dos cientistas (e dos artistas e filósofos da mesma espécie) que desprezam as artes considerando-as inexatas, inautênticas, na melhor das hipóteses meros brinquedos. Estou falando das sérias dúvidas que surgiram entre os que estão intensamente envolvidos com as artes. O papel do artista na produção de objetos únicos com a finalidade de proporcionar prazer e educar a consciência e a sensibilidade foi repetidamente questionado. Alguns escritores e artistas chegaram a profetizar a morte da atividade artística do homem. Numa sociedade científica automatizada, a arte seria não-funcional, inútil.

Mas esta conclusão, eu diria, é claramente injustificada. De fato, todo o problema me parece grosseiramente colocado. Pois a questão das "duas culturas" parte do pressuposto de que ciência e tecnologia estão mudando, estão em movimento, enquanto as artes são estáticas, desempenhando uma função humana genérica e eterna (conforto? edificação? diversão?). Somente a partir desse falso pressuposto seria possível raciocinar que as artes correm o risco de se tornar obsoletas.

A arte não progride no sentido da ciência e da tecnologia. Entretanto, as artes se desenvolvem e mudam. Por exemplo, no nosso tempo, a arte esta se tornando gradativamente um campo para especialistas. A arte mais interessante e criativa do nosso tempo *não* está aberta aos que têm uma cultura geral; ela exige um esforço especial; fala uma linguagem especializada. A música de Milton Babbitt e Morton Feldman, a pintura de Mark Rothko e Frank Stella, a dança de Mercê Cunningham e James Waring exigem uma educação da sensibilidade em que as dificuldades e a duração do aprendizado são pelo menos comparáveis às dificuldades inerentes ao domínio da física ou da engenharia. (Somente o romance, entre as artes, pelo menos na América, não oferece exemplos semelhantes.) O paralelo entre o caráter abstruso da arte contemporânea e o da ciência moderna é demasiado óbvio para não ser percebido. Outra semelhança com a cultura científica é a preocupação com a história da arte contemporânea. As obras mais interessantes da arte contemporânea estão repletas de referências à história de cada veículo; na medida em que elas refletem sobre a arte do passado, exigem um conhecimento pelo menos do passado recente. Como salientou Harold Rosenberg, as pinturas contemporâneas são em si atos de crítica e ao mesmo tempo de criação. Poderíamos observar o mesmo a respeito das recentes obras no campo da cinematografia, música, dança, poesia e (na Europa) da literatura. Além disso, pode-se perceber uma semelhança com o estilo da ciência — dessa vez, com o aspecto cumulativo da ciência.

O conflito entre "as duas culturas" é, na realidade, uma ilusão, um fenômeno temporário surgido em um período de profundas e desconcertantes mudanças históricas. O que testemunhamos não é tanto um conflito de culturas quanto a criação de um novo tipo de sensibilidade (potencialmente unitário).

Essa nova sensibilidade está arraigada, e tem de estar, em *nossa* experiência, experiências que são novas na história da humanidade — na extrema mobilidade social e física; no abarrotamento do cenário humano (pessoas e mercadorias materiais multiplicando-se a uma velocidade atordoante); na disponibilidade de novas sensações como a velocidade (velocidade física, como uma viagem de avião; velocidade das imagens, como no cinema); e na perspectiva pancultural das artes, possível pela reprodução em massa dos objetos de arte.

O que temos não é a morte da arte, mas uma transformação da função da arte. A arte, que surgiu na sociedade humana como uma atividade mágico-religiosa e se transformou em uma técnica para retratar e comentar a realidade secular, arrogou-se em nosso próprio tempo uma nova função — nem religiosa, nem desempenhando uma função religiosa secularizada, nem meramente secular ou profana (conceito que desaparece quando seu oposto, o "religioso"

ou o "sagrado", se torna obsoleto). A arte hoje é um novo tipo de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade. E os recursos para a prática da arte foram radicalmente ampliados. Na realidade, respondendo a esta nova função (mais sentida do que claramente expressa), os artistas tiveram de se tornar estetas conscientes: desafiando continuamente seus recursos, seus materiais, seus métodos. Frequentemente, a conquista e exploração de novos materiais e métodos inferidas do mundo da "não-arte" — por exemplo, da tecnologia industrial, dos processos e das imagens comerciais, de fantasias e sonhos puramente pessoais e subjetivos — parece constituir o principal esforço de muitos artistas. Os pintores já não se sentem limitados à tela e à tinta, mas utilizam cabelos, fotografias, cera, areia, pneus de bicicleta, suas próprias escovas de dentes e meias. Os músicos foram além dos sons dos instrumentos tradicionais e usam instrumentos modificados, sons sintetizados e ruídos industriais (em geral gravados).

Todas as fronteiras convencionalmente aceitas foram assim contestadas: não apenas aquela entre as culturas "científica" e a "artístico-literária", ou aquela entre "arte" e "não-arte"; mas também muitas distinções estabelecidas no próprio universo da cultura — entre forma e conteúdo, entre o frívolo e o sério e (distinção favorita dos intelectuais) entre cultura "erudita" e "não-erudita".

A distinção entre cultura "erudita" e "não-erudita" (ou "de massa" ou "popular") baseia-se em parte numa avaliação da diferença entre objetos únicos e objetos produzidos em massa. Na era da reprodução tecnológica em massa, a obra do artista tinha um valor especial simplesmente porque era única, porque trazia sua assinatura pessoal, individual. As obras da cultura popular (o próprio cinema foi por muito tempo incluído nessa categoria) eram consideradas obras de pouco valor por serem objetos manufaturados, que não traziam uma marca individual — feitos por um grupo para um público não-diferenciado. Mas à luz da prática contemporânea das artes, esta distinção parece extremamente superficial. Muitas obras de arte das últimas décadas possuem um caráter decididamente impessoal. A obra de arte está reafirmando sua existência como "objeto" (mesmo como objeto fabricado ou produzido em massa, inspirado nas artes populares) e não como uma "expressão pessoal individual".

A exploração do impessoal (e do transpessoal) na arte contemporânea representa o novo-classicismo; pelo menos, uma reação contra o que se entende por espírito romântico domina atualmente a maior parte da arte interessante. A arte de hoje, com sua insistência na frieza, seu repúdio do que considera sentimentalismo, seu espírito de exatidão, seu senso da "pesquisa" e dos "problemas", está mais próxima do espírito da ciência do que da arte no sentido antiquado. Frequentemente, a obra do artista é apenas sua idéia, seu conceito. Essa é uma prática comum na arquitetura, é claro. E lembramos que os pintores da Renascença frequentemente deixavam partes de suas telas para serem concluídas por discípulos, e que, no período do florescimento do concerto, a *cadenza* no final do primeiro movimento era deixada à criatividade e à iniciativa do solista. Mas práticas semelhantes possuem um significado diferente, mais polêmico, hoje, na era pós-romântica da arte. Quando pintores como Joseph Albers, Ellsworth Kelly e Andy Warhol entregam partes da obra, digamos, a colocação das cores, a um amigo ou ao jardineiro local; quando músicos como Stockhausen, John Cage e Luigi Nono solicitam a colaboração de instrumentistas permitindo a possibilidade de efeitos aleatórios, a mudança da ordem da partitura, improvisações — estão alterando as regras fundamentais que a maioria emprega para reconhecer uma obra de arte. Eles estão dizendo o que a arte não precisa ser. Pelo menos, não necessariamente.

A característica fundamental dessa nova sensibilidade é que seu produto típico não é a obra literária, acima de tudo, o romance. Existe hoje uma nova cultura não-literária, cuja existência, sem falar na importância, a maioria dos intelectuais desconhece totalmente. Este

novo *establishment* inclui certos pintores, escultores, arquitetos, planejadores sociais, cineastas, técnicos de TV, neurologistas, músicos, engenheiros eletrônicos, bailarinos, filósofos e sociólogos. (Poderíamos incluir alguns poetas e prosadores.) Alguns textos básicos desse novo alinhamento cultural podem ser encontrados nas obras de Nietzsche, Wittgenstein, Antonin Artaud, C. S. Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Siegfried Gidieon, Norman O. Brown e Gyorgy Kepes.

Os que se preocupam com a ruptura entre as "duas culturas", e isto significa praticamente todos os intelectuais no campo da literatura na Inglaterra e na América, pressupõem um conceito de cultura que decididamente precisa ser reexaminado. Esse conceito é talvez melhor formulado por Matthew Arnold (segundo o qual o ato cultural fundamental é a criação literária, compreendida como crítica da cultura). Ignorando simplesmente os avanços vitais e fascinantes (a chamada "vanguarda") das outras artes, e obcecados por seu investimento pessoal na perpetuação do conceito mais antigo de cultura, eles continuam a se agarrar à literatura como modelo da afirmação criadora. O que confere à literatura sua proeminência é sua pesada carga de "conteúdo", ao mesmo tempo reportagem e julgamento moral. (Isto torna possível à maioria dos críticos literários ingleses e americanos utilizar obras literárias principalmente como textos, ou mesmo pretextos, para um diagnóstico social e cultural — em vez de se concentrarem nas propriedades de um dado romance ou de uma peça, como obra de arte.) Mas as artes típicas do nosso tempo são, em realidade, aquelas que possuem um conteúdo muito menor e um tipo de julgamento moral muito mais frio — como a música, o cinema, a dança, a arquitetura, a pintura, a escultura. A prática dessas artes — todas elas inspiradas abundantemente, naturalmente e sem constrangimento, na ciência e na tecnologia — é o fulcro da nova sensibilidade.

O problema das "duas culturas", em suma, repousa numa percepção não-educada, não-contemporânea de nossa atual situação cultural. É fruto da ignorância dos intelectuais (e dos cientistas que possuem um conhecimento superficial das artes, como o romancista-cientista C. P. Snow) de uma nova cultura e sua emergente sensibilidade. Na realidade, não pode haver divórcio entre ciência e tecnologia, de um lado, e arte, do outro, assim como não pode haver divórcio entre a arte e as formas da vida social. As obras de arte, as formas psicológicas e as formas sociais se refletem mutuamente, e se alteram mutuamente. Mas, é claro, a maioria das pessoas aceita lentamente tais mudanças — em especial hoje, quando as mudanças se dão com uma rapidez nunca vista. Marshall McLuhan definiu a história humana como uma sucessão de atos de extensão tecnológica da capacidade humana, cada qual operando uma mudança radical em nosso ambiente e em nossa maneira de pensar, sentir e avaliar. A tendência, observa, é promover o antigo ambiente a uma forma artística (assim, a Natureza se tornou um receptáculo de valores estéticos e espirituais no novo ambiente industrial), "embora as novas condições sejam consideradas corruptas e degradantes". Tipicamente, apenas certos artistas em dada época "possuem os recursos e a temeridade de viver em contato imediato com o ambiente de sua época... É por isso que eles podem parecer 'a frente de seu tempo'... Pessoas mais tímidas preferem aceitar os ... valores do ambiente anterior como a realidade incessante de seu tempo. Nossa tendência natural é aceitar os novos truques (a automação, por exemplo) como algo que pode ser acomodado à velha ordem ética." É somente nos termos do que McLuhan denomina a velha ordem ética que o problema das "duas culturas" parece constituir um verdadeiro problema. Não é um problema para a maioria dos artistas criativos do nosso tempo (entre os quais incluiríamos pouquíssimos romancistas) porque muitos desses artistas romperam, conscientemente ou não, com o conceito de cultura de Matthew Arnold, achando-o histórica e humanamente obsoleto.

O conceito de cultura de Matthew Arnold define a arte como a crítica da vida — sendo esta entendida como a proposição de idéias morais, sociais e políticas. A nova sensibilidade entende a

arte como extensão da vida — sendo esta entendida como a representação de (novos) modos de caso, não se trata de um repúdio necessário da função da avaliação moral, trata-se apenas de uma mudança de escala; ela se tornou menos exagerada e o que sacrifica em termos de explicitação discursiva ganha em precisão e força subliminar. Pois nós somos o que somos capazes de ver (ouvir, tocar, cheirar, sentir) inclusive mais forte e mais profundamente do que somos o conjunto das idéias que armazenamos em nossa cabeça. É claro que os que propõem a crise das "duas culturas" continuam a observar um desesperado contraste entre uma ciência e uma tecnologia ininteligíveis, moralmente neutras, de um lado, e uma arte em escala humana e moralmente comprometida, do outro. Mas as questões não são e jamais foram tão simples. Uma grande obra de arte nunca é simplesmente (ou mesmo principalmente) um veículo de idéias ou de sentimentos morais. É, antes de mais nada, um objeto que modifica nossa consciência e sensibilidade, alterando, ainda que ligeiramente, a composição do húmus que nutre todas as idéias e sentimentos específicos. Humanistas ultrajados, por favor, observem. Não há necessidade de alarme. Uma obra de arte não deixa de ser um momento na consciência da humanidade no qual a consciência moral é compreendida como apenas uma das funções da consciência.

Sensações, sentimentos, formas e estilos abstratos de sensibilidade são importantes. É a estes que a arte contemporânea se dirige. A unidade básica da arte contemporânea não é a idéia, mas a análise e a ampliação das sensações. (Ou se é uma idéia", será sobre a forma da sensibilidade.) Rilke descreveu o artista como alguém que trabalha "para uma ampliação das regiões de cada sentido"; McLuhan chama os artistas "especialistas em consciência sensorial". E as obras mais interessantes da arte contemporânea (pelo menos a partir da poesia simbolista francesa) são aventuras da sensação, novas "misturas sensoriais". Esta arte é, em princípio, experimental — não por um desprezo elitista por aquilo que é acessível à maioria, mas precisamente no sentido de que a ciência é experimental.

Tal arte é também notadamente apolítica e não didática, ou, antes, infra-didática.

Quando Ortega y Gasset escreveu seu famoso ensaio *A Desumanização da Arte*, no início da década de 20, atribuiu as características da arte moderna (impessoalidade, o banimento do *pathos*, a hostilidade ao passado, a jocosidade, a estilização intencional, a ausência de engajamento ético e político) ao espírito da juventude que ele acreditava dominar nossa época.* Retrospectivamente, parece que esta "desumanização" não significou a recuperação da inocência infantil, mas foi uma resposta muito adulta, consciente. Que outra resposta além da angústia, seguida pela anestesia e depois pela ironia e a elevação da inteligência acima do sentimento, seria possível dar à desordem social e às atrocidades em massa do nosso tempo, e — igualmente importante para nossas sensibilidades, embora pouco notado — à mudança inusitada daquilo que governa nosso ambiente do inteligível e visível para aquilo que só com dificuldade é inteligível? A arte, que caracterizei como um instrumento de modificação e educação da sensibilidade e da consciência, atua agora num ambiente que não pode ser captado pelos sentidos.

Buckminster Fuller escreveu:

"Na Primeira Guerra Mundial, a indústria repentinamente passou do visível para o invisível, do trilho para o sem trilho, do fio para o sem fio, da estruturação visível para a estruturação invisível das ligas. A grande façanha da Primeira Guerra Mundial foi o fato de *o homem abandonar para sempre o espectro sensorial* como critério básico de reconhecimento das inovações... Todos os principais avanços a partir da Primeira Guerra Mundial deram-se nas frequências *infra e ultra-sensoriais* do espectro eletromagnético. Todas as importantes realizações técnicas dos homens hoje são invisíveis... Os antigos mestres, que eram serisorialistas, abriram

* Ortega observa nesse ensaio: "Se a arte redimisse o homem, só poderia fazê-lo salvando-o da seriedade da vida e devolvendo-o a uma inesperada infantilidade".

uma caixa de Pandora de fenômenos incontroláveis pelos sentidos que haviam evitado reconhecer até aquele momento... Repentinamente, perderam sua verdadeira supremacia, porque a partir de então deixaram de compreender o que estava ocorrendo. Se você não entende, não pode dominar... A partir da Primeira Guerra Mundial, os antigos mestres foram extintos..."

Entretanto, é claro, a arte continua permanentemente vinculada aos sentidos. Assim como não podemos fazer flutuar as cores no espaço (um pintor precisa de algum tipo de superfície, como uma tela, por mais neutra e sem textura que seja), não pode haver uma obra de arte que não influencie o aparelho sensorial, mas é importante perceber que a consciência sensorial do homem não possui apenas uma biologia mas uma história específica, sendo que cada cultura valoriza certos sentidos e inibe outros. (O mesmo é válido para a gama das emoções humanas primárias.) É aqui que entra a arte (entre outras coisas), e é por isso que a arte do nosso tempo tem um tal sentimento de angústia e de crise, por mais jocosa e abstrata e supostamente neutra do ponto de vista moral que possa parecer. Pode-se dizer que o homem ocidental foi submetido a uma maciça anestesia sensorial (simultânea ao processo que Max Weber chama de "racionalização burocrática") pelo menos a partir da Revolução Industrial, e que a arte moderna funciona como uma espécie de terapia de choque que confunde e ao mesmo tempo libera nossos sentidos.

Já sugerimos uma importante consequência da nova sensibilidade (que abandonou o conceito de cultura de Matthew Arnold) — ou seja, a distinção entre cultura "erudita" e "não-erudita" parece ser cada vez menos importante. Pois esta distinção — inseparável do sistema de Matthew Arnold — simplesmente não faz sentido para uma comunidade criativa de artistas e cientistas empenhados em programar sensações, não interessados na arte como uma espécie de jornalismo moral. A arte sempre foi mais do que isso, em todo caso.

Outra maneira de caracterizar a atual situação cultural, em seus aspectos mais criativos, seria falar de uma nova atitude para com o prazer. Em certo aspecto, a nova arte e a nova sensibilidade têm uma visão bastante sombria do prazer. (Há doze anos, o grande compositor contemporâneo francês, Pierre Boulez, intitulou um importante ensaio de sua autoria "Contra o Hedonismo na Música".) A seriedade da arte moderna preclui o prazer no sentido comum — o prazer de uma melodia que podemos cantarolar de boca fechada depois de deixar a sala de concertos, de personagens de um romance ou de uma peça nos quais podemos nos reconhecer, nos identificar, e que podemos dissecar no que se refere aos seus motivos psicológicos realistas, de uma bela paisagem ou de um momento dramático representado numa tela. Se hedonismo significa manter as antigas formas nas quais encontrávamos prazer na arte (as antigas modalidades sensoriais e psíquicas), então a nova arte é anti-hedonista. Nosso aparelho sensorial é ferido quando desafiado ou tensionado. A nova música séria fere nossos ouvidos, a nova pintura não gratifica graciosamente nossos olhos, os novos filmes e as poucas obras em prosa interessantes e mais recentes não descem com facilidade. A crítica mais comum aos filmes de Antonioni ou à narrativa de Beckett ou Burroughs é que são difíceis de se apreciar ou de ler, "maçantes". Mas essa acusação é em realidade hipócrita. Num certo sentido, o tédio não existe. O tédio é apenas outra designação de certa espécie de frustração. E as novas linguagens faladas pela arte interessante do nosso tempo são frustrantes para as sensibilidades da maioria das pessoas instruídas.

Mas o objetivo da arte é sempre, em última análise, proporcionar prazer — embora nossa sensibilidade possa demorar para alcançar as formas de prazer que a arte oferece em dado momento. E, podemos dizer também, comparando o aparente anti-hedonismo da arte contemporânea, que a moderna sensibilidade está mais interessada do que nunca no prazer no sentido comum. Como a nova sensibilidade exige menos "conteúdo" na arte, e está mais aberta aos prazeres da "forma" e do estilo, é também menos esnobe, menos moralista - no sentido de que não exige que o prazer na arte esteja necessariamente associado à edificação.

Se a arte é entendida como uma forma de disciplina dos sentimentos e uma programação das sensações, o sentimento (ou a sensação) suscitado por um quadro de Rauschenberg poderá se igualar àquele suscitado por uma canção das Supremes. O brio e elegância de *The Rise and Fali of Legs Diamond*, de Budd Boetticher, ou o estilo de canto de Dionne Warwick podem ser apreciados como um acontecimento complexo e agradável. São experimentados sem condescendência.

Parece-me válido sublinhar este último ponto. Pois é importante compreender que a inclinação que muitos jovens artistas e intelectuais sentem pelas artes populares não é uma nova vulgaridade (como tão freqüentemente se critica) ou uma espécie de antiintelectualismo ou algum tipo de abdicação da cultura. O fato de muitos dos mais importantes pintores americanos, por exemplo, serem também admiradores do "novo som" na música popular não é resultado da busca de uma mera diversão ou descontração; não é, por exemplo, como se Schoenberg também jogasse tênis. Reflete uma maneira nova, mais aberta de olhar para o mundo e as coisas do mundo, nosso mundo. Não significa a renúncia a todos os padrões: há uma infinidade de músicas populares idiotas, bem como de pinturas, filmes ou música de "vanguarda" inferiores e pretensiosos. A questão é que nesse caso *existem* novos modelos, novos padrões de beleza, estilo e gosto. A nova sensibilidade é provocadoramente pluralista; voltada ao mesmo tempo para uma torturante seriedade e para o divertimento, a ironia e a nostalgia. E também extremamente consciente do ponto de vista da história; e a voracidade de seus entusiasmos (e da substituição desses entusiasmos) é tremendamente rápida e excitante. Do ponto de vista dessa nova sensibilidade, a beleza de uma máquina ou da solução de um problema matemático, de quadro de Jasper Johns, de um filme de Jean-Luc Godard e das personalidades e da música dos Beatles é igualmente acessível.

(1965)