

SUSAN SONTAG

Contra a interpretação

e outros ensaios

Tradução

Denise Bottmann



A imaginação da catástrofe
Flaming Creatures de Jack Smith
Muriel de Resnais
Uma nota sobre romances e filmes

V

Devoção sem conteúdo
Psicanálise e *Vida contra morte* de Norman O. Brown
Happenings: uma arte da justaposição radical
Notas sobre o *camp*
Uma cultura e a nova sensibilidade
Posfácio: Trinta anos depois...

Sobre a autora

Créditos

para Paul Thek

Uma nota e alguns agradecimentos

Os artigos e as resenhas aqui reunidos correspondem a uma boa parte da crítica literária que escrevi entre 1962 e 1965, período claramente definido em minha vida. No começo de 1962, terminei meu primeiro romance, *O benfeitor*. No final de 1965, comecei um segundo romance. A energia e a ansiedade que coloquei na crítica tiveram começo e fim. Aquele período de indagação, reflexão e descoberta já parecia um tanto remoto na época da publicação americana de *Contra a interpretação* e agora, um ano depois, no relançamento da coletânea em edição brochura, ele parece ainda mais distante.

Nestes ensaios, falo muito sobre determinadas obras de arte e, implicitamente, sobre as tarefas do crítico, mas tenho consciência de que, no material aqui reunido, é pouco o que conta como crítica propriamente dita. Deixando de lado alguns textos jornalísticos, a maior parte poderia ser talvez chamada de metacrítica — se o nome não for pomposo demais. Eu estava escrevendo de maneira ardorosamente parcial sobre *problemas* que me foram levantados por obras de arte, sobretudo contemporâneas, de diversos gêneros: eu queria expor e elucidar os pressupostos teóricos por trás de juízos e gostos específicos. Não me pus a elaborar uma “posição” sobre as artes ou sobre a modernidade; mas, mesmo assim, parecia se formar uma espécie de posição geral que se expressava com uma insistência cada vez maior, em qualquer obra específica que eu estivesse abordando.

Hoje em dia discordo de uma parte do que escrevi, mas não é o tipo de discordância que requeira revisões ou alterações parciais. Embora eu creia que superestimei ou subestimei o mérito de várias obras tratadas, minha atual discordância pouco deve à modificação de um ou outro juízo. De todo modo, o eventual valor que esses ensaios possam ter, e até onde não se resumam a meros estudos de caso de minha sensibilidade em transformação, funda-se não nas avaliações específicas que fiz, e sim no interesse dos problemas levantados. Pouco me importa, em última análise, dar notas às obras de arte (e é por isso que evitei ao máximo escrever sobre coisas que não admirava). Escrevi como entusiasta e partidária — e, como agora me parece, com uma certa ingenuidade. Não percebi o tremendo impacto que os escritos sobre atividades novas ou pouco conhecidas nas artes podem exercer na era da “comunicação” instantânea. Não sabia — mas tive de aprender, a duras penas — da rapidez com que um longo ensaio na *Partisan Review* se torna indicação de leitura na *Time*. Apesar de meu tom de exortação, não estava tentando levar ninguém à Terra Prometida, a não ser eu mesma.

Quanto a mim, os ensaios cumpriram sua função. Vejo o mundo de outra maneira, com olhar mais fresco; minha concepção sobre minhas tarefas como romancista mudou radicalmente. Poderia descrever o processo da seguinte maneira: antes de escrever os ensaios, não acreditava em várias das ideias neles adotadas; ao escrevê-los, acreditava no que escrevi; depois, deixei novamente de acreditar em algumas dessas mesmas ideias — mas de outra perspectiva, uma perspectiva que incorpora e se alimenta com o que há de verdade na argumentação dos ensaios. Escrever crítica se revelou um gesto não só de expressão intelectual pessoal, mas também de libertação de um peso intelectual. Minha impressão não é tanto a de ter resolvido para mim mesma um certo número de problemas incômodos e fascinantes,

e sim de tê-los esgotado. Mas decerto é uma ilusão. Os problemas continuam; continuam a existir coisas que serão ditas por outras pessoas curiosas e reflexivas, e talvez esta coletânea de algumas reflexões recentes sobre as artes tenha sua contribuição a dar.

“*Saint Genet* de Sartre”, “A morte da tragédia”, “Nathalie Sarraute e o romance”, “Ir ao teatro etc.”, “Notas sobre o *camp*”, “Marat/Sade/Artaud” e “Sobre o estilo” saíram originalmente na *Partisan Review*; “Simone Weil”, “Os *Cadernos* de Camus”, “A idade viril de Michel Leiris”, “O antropólogo como herói” e “Ionesco” apareceram em *The New York Review of Books*; “A crítica literária de Georg Lukács” e “Reflexões sobre *O vigário*”, em *Book Week*; “Contra a interpretação”, em *Evergreen Review*; “Devoção sem conteúdo”, “O artista como sofredor exemplar” e “Happenings: uma arte da justaposição radical”, em *The Second Coming*; “*Vivre sa vie* de Godard”, em *Moviegoer*; “Uma cultura e a nova sensibilidade” (em forma condensada), em *Mademoiselle*; “*Flaming Creatures* de Jack Smith”, em *The Nation*; “O estilo espiritual nos filmes de Robert Bresson”, em *The Seventh Art*; “Uma nota sobre romances e filmes” e “Psicanálise e *Vida contra morte* de Norman O. Brown”, em *The Supplement (Columbia Spectator)*; “A imaginação da catástrofe”, em *Commentary*. (Alguns artigos saíram com títulos diferentes.) Agradeço aos editores dessas revistas pela autorização para republicá-los.

É um prazer ter a oportunidade de agradecer a William Phillips pelo incentivo generoso, mesmo discordando com frequência daquilo que eu dizia; a Annette Michelson, que partilhou comigo seu gosto e erudição em muitas conversas nesses últimos sete anos; e a Richard Howard, que com grande solicitude leu a maioria dos ensaios e apontou vários erros fatuais e retóricos.

Por último, quero registrar meus agradecimentos à Fundação Rockefeller por uma bolsa no ano passado que me liberou, pela primeira vez na vida, para escrever em tempo integral — período em que escrevi, entre outras coisas, alguns dos ensaios aqui reunidos.

S. S.
1966

Contra a interpretação

O conteúdo é um lampejo de alguma coisa, um contato como um clarão. É minúsculo — minúsculo, o conteúdo.

Willem de Kooning, numa entrevista

Só quem é superficial não julga pelas aparências. O mistério do mundo é o visível, não o invisível.

Oscar Wilde, numa carta

1

A primeira experiência da arte deve ter sido de encantamento, magia; a arte era um instrumento ritual. (Vejam-se as pinturas rupestres de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega etc.) A primeira *teoria* da arte, a dos filósofos gregos, propunha que a arte era mimese, imitação da realidade.

Foi nesse ponto que surgiu a questão específica do valor da arte. Pois a teoria mimética, por seus próprios termos, exige que a arte se justifique.

Platão, que propôs a teoria, parece tê-la apresentado para estipular que o valor da arte é duvidoso. Como ele considerava as coisas materiais comuns como, em si mesmas, objetos já miméticos,

imitações de formas ou estruturas transcendentais, até a mais excelente pintura de uma cama seria apenas uma “imitação de uma imitação”. Para Platão, a arte não é especialmente útil (a pintura de uma cama não serve para dormirmos nela) nem verdadeira em sentido estrito. E os argumentos de Aristóteles em defesa da arte não chegam realmente a contestar a posição platônica de que toda arte é um elaborado trompe l’oeil e, portanto, uma mentira. Mas ele de fato questiona a ideia platônica de que a arte é inútil. Mentira ou não, a arte tem certo valor, segundo Aristóteles, porque é uma forma de terapia. A arte afinal é útil, contrapõe Aristóteles, medicinalmente útil na medida em que desperta e purifica emoções perigosas.

Em Platão e Aristóteles, a teoria mimética da arte segue a par do pressuposto de que a arte é sempre figurativa. Mas os defensores da teoria mimética não precisam fechar os olhos à arte decorativa e abstrata. A falácia de que a arte é necessariamente um “realismo” pode ser modificada ou eliminada sem que se abandone em momento algum o campo dos problemas delimitados pela teoria mimética.

O fato é que toda a consciência e a reflexão ocidental sobre a arte permanecem dentro dos limites estabelecidos pela teoria grega da arte como mimese ou representação. É por meio dessa teoria que a arte como tal — acima e além das obras de arte individuais — se torna problemática, precisando de defesa. E é a defesa da arte que dá origem à estranha concepção de que algo que aprendemos a chamar de “forma” está separado de algo que aprendemos a chamar de “conteúdo”, e ao gesto bem-intencionado de considerar o conteúdo como essencial e a forma como acessória.

Mesmo nos tempos modernos, quando inúmeros artistas e críticos já descartaram a teoria da arte como representação de uma realidade externa, em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, a principal característica da teoria mimética ainda persiste. Quer

pensemos a obra de arte aos moldes de uma imagem (a arte como imagem da realidade) ou aos moldes de uma afirmação (a arte como afirmação do artista), o conteúdo continua a vir em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, menos claramente realista. Mas ainda se supõe que uma obra de arte é seu conteúdo. Ou, como se costuma dizer hoje em dia, 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...”, e assim por diante.)

2

Ninguém jamais conseguirá reencontrar aquela inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava justificar a si mesma, quando não se perguntava o que uma obra de arte *dizia*, porque se sabia (ou se pensava saber) o que ela *fazia*. A partir de agora e enquanto existir a consciência, estamos presos à tarefa de defender a arte. Podemos apenas objetar contra tal ou tal meio de defesa. Na verdade, temos a obrigação de derrubar qualquer meio de defesa e justificação da arte que se torne especialmente obtuso, opressivo ou insensível às necessidades e práticas contemporâneas.

É o que acontece, hoje, com a própria ideia de conteúdo. Qualquer que fosse no passado, atualmente a ideia de conteúdo é, acima de tudo, um estorvo, um incômodo, um filistinismo sutil ou nem tão sutil.

Mesmo que possa parecer que os atuais processos de mudança em muitas artes estão nos afastando da ideia de que a obra de arte é, primariamente, seu conteúdo, essa ideia ainda exerce uma hegemonia extraordinária. A meu ver, isso se dá porque a ideia agora se perpetua sob a capa de um certo tipo de contato com as obras de arte que está

profundamente entranhado na maioria dos que levam alguma arte a sério. O que o excesso de ênfase na ideia de conteúdo acarreta é o perpétuo e sempre inconcluso projeto de *interpretação*. E é o hábito de abordar as obras de arte a fim de *interpretá-las* que, reciprocamente, sustenta a fantasia de que de fato exista algo que seja o conteúdo de uma obra de arte.

3

Claro que não me refiro à interpretação em seu sentido mais amplo, o sentido em que Nietzsche diz (corretamente): “Não existem fatos, apenas interpretações”. Aqui, por interpretação, refiro-me a um ato mental consciente que utiliza determinado código, determinadas “regras” de interpretação.

Aplicada à arte, a interpretação significa retirar um conjunto de elementos (X, Y, Z, e assim por diante) da obra como um todo. A tarefa de interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: Olhe, você não vê que X na realidade é — ou na realidade significa — A? Que Y na realidade é B? Que Z na realidade é C?

Que situação teria inspirado esse curioso projeto de transformar um texto? A história nos oferece os materiais para uma resposta. A interpretação aparece pela primeira vez na cultura do final da Antiguidade clássica, quando o poder e a credibilidade do mito tinham sido destruídos pela visão “realista” do mundo introduzida pelas luzes da ciência. Uma vez feita a pergunta que persegue a consciência pós-mítica — sobre a *propriedade* ou o *decoro* dos símbolos religiosos —, os textos antigos, em sua forma prístina, deixaram de ser aceitáveis. Então recorreu-se à interpretação, para

reconciliar os textos antigos com as exigências “modernas”. Assim, os estoicos, de acordo com sua ideia de que os deuses deviam ter moral, converteram em alegoria os traços grosseiros de Zeus e de seu clã turbulento nos épicos homéricos. Explicaram eles que o que Homero apontava com o adultério de Zeus com Leto era, na realidade, a união entre o poder e a sabedoria. Na mesma linha, Fílon de Alexandria interpretou as narrativas históricas literais da Bíblia hebraica como paradigmas espirituais. A história do êxodo do Egito, os quarenta anos vagando pelo deserto e a chegada à Terra Prometida, disse Fílon, era na realidade uma alegoria da emancipação, das tribulações e da libertação final da alma individual. Assim, a interpretação pressupõe uma discrepância entre o sentido claro do texto e as exigências dos leitores (posteriores). Ela procura solucionar essa discrepância. O caso é que, por alguma razão, um texto passa a ser inaceitável, mas não pode ser descartado. A interpretação é uma estratégia radical para conservar um texto antigo, considerado precioso demais para ser rejeitado, submetendo-o a uma reforma. O intérprete, sem apagá-lo ou reescrevê-lo de fato, altera o texto. Mas não pode admitir que é isso o que está fazendo. Ele alega que está apenas tornando o texto inteligível, ao revelar seu verdadeiro sentido. Por mais profundamente que alterem o texto (outro exemplo notório são as interpretações “espirituais” rabínicas e cristãs do Cântico dos Cânticos, claramente erótico), os intérpretes têm de alegar que estão lendo e desvendando um sentido que já está ali.

A interpretação em nossos tempos, porém, é ainda mais complexa. Pois o fervor contemporâneo pelo projeto de interpretação é, muitas vezes, despertado não pela devoção ao texto problemático (a qual pode ocultar uma agressão), mas por uma franca agressividade, um aberto desprezo pelas aparências. O velho estilo de interpretação era insistente, mas respeitoso; erigia outro sentido por sobre o sentido

literal. O estilo moderno de interpretação escava e, ao escavar, destrói; ele cava “por baixo” do texto para encontrar um subtexto que é o verdadeiro. As doutrinas modernas mais importantes e celebradas, as de Marx e Freud, consistem de fato em elaborados sistemas de hermenêutica, em ímpias e agressivas teorias da interpretação. Todos os fenômenos observáveis são agrupados, na expressão de Freud, como *conteúdo manifesto*. Esse conteúdo manifesto precisa ser sondado e removido para encontrar o sentido verdadeiro — o *conteúdo latente* — por debaixo ou por detrás dele. Para Marx, acontecimentos sociais como revoluções e guerras; para Freud, acontecimentos da vida individual (como sintomas neuróticos e lapsos de fala) e também dos textos (como sonhos ou obras de arte) — todos eles são tratados como ocasiões de interpretação. Segundo Marx e Freud, esses acontecimentos apenas *parecem* ser inteligíveis. Na verdade, não têm sentido sem a interpretação. Entender é interpretar. E interpretar é reformular o fenômeno; é, com efeito, encontrar um equivalente para ele.

Assim, a interpretação (ao contrário do que muitos supõem) não é um valor absoluto, um gesto mental situado num campo atemporal de competências. A própria interpretação precisa ser avaliada dentro de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato libertador. É um meio de rever, de transvalorar, de escapar ao passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, insolente, covarde, sufocante.

4

Vivemos numa época assim, em que o projeto de interpretação é em larga medida reacionário e sufocante. Como a emissão de fumaça

dos automóveis e da indústria pesada que polui a atmosfera urbana, hoje a proliferação de interpretações da arte envenena nossas sensibilidades. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensual, a interpretação é a vingança do intelecto contra a arte.

Mais do que isso. É a vingança do intelecto contra o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer um mundo paralelo de “sentidos”. É converter *o* mundo *neste* mundo. (“Este mundo”! Como se houvesse outro.)

O mundo, nosso mundo já está suficientemente esvaziado, empobrecido. Acabemos com todas as suas duplicatas, até voltarmos a vivenciar de maneira mais imediata o que temos.

5

Em muitos casos modernos, a interpretação consiste na recusa filistina de deixar a obra de arte em paz. A verdadeira arte tem a capacidade de nos enervar. Ao reduzir a obra de arte a seu conteúdo e então interpretá-*lo*, doma-se a obra de arte. A interpretação torna a arte dócil, submissa.

Esse filistinismo da interpretação é mais disseminado na literatura do que em qualquer outra arte. Faz décadas que os críticos creem que sua tarefa é traduzir os elementos do poema, da peça, do romance ou do conto em alguma outra coisa. Às vezes, um escritor fica tão desconfortável perante o poder puro e simples de sua arte, que instala dentro da própria obra — ainda que com certa timidez, com uma ponta de elegante ironia — a interpretação clara e explícita dela mesma. Um exemplo de autor tão cooperativo é Thomas Mann. No

caso de autores mais obstinados, o crítico fica felicíssimo em cumprir a tarefa.

A obra de Kafka, por exemplo, tem sido submetida a uma violação em massa por nada menos que três batalhões de intérpretes. Os que leem Kafka como alegoria social veem estudos de caso das frustrações e da insanidade da burocracia moderna, a qual acaba por desembocar no Estado totalitário. Os que leem Kafka como alegoria psicanalítica veem revelações desesperadas de Kafka sobre seu medo diante do pai, suas angústias de castração, seu sentimento de impotência pessoal, sua sujeição aos próprios sonhos. Os que leem Kafka como alegoria religiosa explicam que K. em *O castelo* procura ter acesso ao céu, que Joseph K. em *O processo* está sendo julgado pela inexorável e misteriosa justiça divina... Outra obra que atrai intérpretes como sanguessugas é a de Samuel Beckett. Seus delicados dramas da consciência retraída — reduzida a seus elementos essenciais, dissociada, muitas vezes aparecendo fisicamente imobilizada — são lidos como declarações sobre a alienação do homem moderno, afastado do sentido ou de Deus, ou como alegoria da psicopatologia.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... poderíamos citar uma infinidade de autores; é interminável a lista daqueles tomados por grossas camadas de incrustação interpretativa. Mas vale notar que a interpretação não é apenas o tributo que a mediocridade rende ao gênio. É, com efeito, a maneira moderna de entender alguma coisa e se aplica a todas as espécies de obras. Assim, as notas de Elia Kazan sobre sua direção de *Um bonde chamado desejo* deixam claro que, para filmar a peça, Kazan teve de descobrir que Stanley Kowalski representava a barbárie sensual e vingativa que vinha tomando conta de nossa cultura, ao passo que Blanche DuBois era a civilização ocidental, com sua poesia, roupas finas, luzes discretas, sentimentos refinados e tudo o mais, embora, claro, um pouco gasta pelo uso. O

vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams agora se fazia inteligível: era *sobre* alguma coisa, era sobre o declínio da civilização ocidental. Pelo visto, se continuasse a ser uma peça sobre um brucutu bonito chamado Stanley Kowalski e uma beldade ranheta e fanada chamada Blanche DuBois, seria impossível lidar com ela.

6

Pouco importa se o artista quer ou não quer que sua obra seja interpretada. Talvez Tennessee Williams ache que *Um bonde* é mesmo sobre aquilo que Kazan acha que é. Vai que Cocteau, em *O sangue de um poeta* e *Orfeu*, quisesse mesmo as elaboradas leituras dadas a esses filmes, em termos de simbolismo freudiano e crítica social. Mas o mérito dessas obras certamente está em outro lugar que não em seus “sentidos”. De fato, é na exata medida em que as peças de Williams e os filmes de Cocteau sugerem tais grandiosos sentidos que elas são falhas, falsas, forçadas, sem convicção.

Pelas entrevistas, vê-se que Resnais e Robbe-Grillet conceberam *O ano passado em Marienbad* com a intenção deliberada de que o filme abrigasse uma ampla variedade de interpretações igualmente plausíveis. Mas deveríamos resistir à tentação de interpretar *Marienbad*. O que importa em *Marienbad* é a imediaticidade pura, sensual, intraduzível de algumas imagens suas, bem com as soluções rigorosas, ainda que estreitas, de determinados problemas da forma cinematográfica.

Ingmar Bergman até podia pretender que o tanque que ronda ruidoso à noite pela rua vazia em *O silêncio* significasse um símbolo fálico. Mas, se pretendia mesmo, foi bobagem. (“Nunca confie no narrador, confie na narrativa”, dizia Lawrence.) Tomado como objeto

bruto, como equivalente sensorial imediato dos acontecimentos abruptos e misteriosos se passando dentro do hotel, essa sequência com o tanque é o momento mais impressionante do filme. Os que recorrem a uma interpretação freudiana do tanque apenas demonstram insensibilidade ao que está ali na tela.

O caso é que esse tipo de interpretação sempre indica uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de substituí-la por outra coisa.

A interpretação, baseada na teoria altamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, violenta a arte. Converte a arte num artigo de uso, passível de inclusão em um esquema mental de categorias.

7

Nem sempre, claro, a interpretação prevalece. Com efeito, pode-se entender boa parte da arte atual como uma tentativa de fugir à interpretação. Para evitar a interpretação, a arte pode se tornar paródia. Ou pode se tornar abstrata. Ou pode se tornar (“meramente”) decorativa. Ou pode se tornar não arte.

A fuga à interpretação parece ser uma característica, em especial, da pintura moderna. A pintura abstrata é a tentativa de não ter conteúdo, na acepção comum do termo; como não há conteúdo, não pode haver interpretação. A pop art usa os meios contrários para chegar ao mesmo resultado; ao apresentar um conteúdo tão evidente, tão “é isso”, ela também acaba sendo ininterpretável.

Boa parte da poesia moderna, a começar pelas grandes experiências da poesia francesa (inclusive o movimento enganosamente chamado de simbolismo) de introduzir o silêncio nos poemas e reinstaurar a

magia da palavra, também escapa às garras brutais da interpretação. A revolução mais recente no gosto contemporâneo em poesia — a revolução que depôs Eliot e alçou Pound — representa um afastamento do conteúdo na poesia na velha acepção, uma impaciência com aquilo que converteu a poesia moderna em presa da sanha dos intérpretes.

Falo sobretudo da situação nos Estados Unidos, claro. A interpretação aqui grassa desenfreadamente entre aquelas artes que não contam com uma vanguarda sólida e significativa: a literatura e o teatro. A maioria dos romancistas e dramaturgos americanos é formada, na verdade, por jornalistas ou por doutos sociólogos e psicólogos. Estão escrevendo o equivalente literário da música de acompanhamento. E a noção do que se pode fazer com a *forma* na literatura e no teatro é tão rudimentar, tão tacanha, tão apática que o conteúdo, mesmo quando não é mera notícia e informação, ainda se mantém especialmente visível, mais exposto, mais acessível. Na medida em que os romances e as peças (nos Estados Unidos), ao contrário da poesia, da pintura e da música, não refletem nenhum interesse instigante por mudanças na forma, essas artes continuam propícias aos ataques da interpretação.

Mas o vanguardismo programático — que consiste basicamente em experiências com a forma em detrimento do conteúdo — não é a única defesa contra a infestação interpretativa na arte. Pelo menos é o que eu espero. Pois, do contrário, seria condenar a arte a se manter em fuga constante. (E perpetuaria a própria distinção entre forma e conteúdo, que, em última análise, não passa de uma ilusão.) Em princípio, é possível escapar aos intérpretes de outra maneira, fazendo obras de arte de superfície tão límpida e unificada, de impulso tão rápido, de atitude tão direta que a obra pode ser... apenas o que é. Isso é possível hoje em dia? Acontece em filmes, creio eu. É por isso que o

cinema é, entre todas as formas de arte, a mais viva, a mais empolgante, a mais importante no presente. Talvez o critério para avaliar a vitalidade de determinada forma de arte seja o espaço que ela concede a erros, e mesmo assim continuar boa. Por exemplo, alguns filmes de Bergman — embora cheios de mensagens capengas sobre o espírito moderno, portanto convidando à interpretação — ainda assim triunfam sobre as intenções pretensiosas do diretor. Em *Luz de inverno* e *O silêncio*, a beleza e a sofisticação visual das imagens subvertem diante de nossos olhos a tosca pseudointelectualidade da trama e de alguns diálogos. (O exemplo mais notável desse tipo de discrepância é a obra de D. W. Griffith.) Nos bons filmes, sempre há um tom direto que nos liberta inteiramente da coceira interpretativa. Muitos filmes hollywoodianos antigos, como os de Cukor, Walsh, Hawks e inúmeros outros diretores, têm essa libertadora qualidade antissimbólica, tanto quanto os melhores trabalhos dos novos diretores europeus, como *Atirem no pianista* e *Jules e Jim*, de Truffaut; *Acossado* e *Viver a vida*, de Godard; *A aventura*, de Antonioni; e *Os noivos*, de Olmi.

Se os filmes não têm sido tomados de tropel pelos intérpretes, é, em parte, simplesmente porque o cinema como arte é algo novo. E para isso também contribui o feliz acaso de que os filmes foram por muito tempo apenas filmes; em outras palavras, eram vistos como parte da cultura de massa, em oposição à alta cultura, e a maioria dos intelectualizados não se importava com eles, deixando-os em paz. E, de mais a mais, para os que querem analisar, o cinema sempre tem, afora o conteúdo, alguma ponta por onde se pegar. Pois o cinema, ao contrário do romance, dispõe de todo um vocabulário formal — a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, edição e montagem que faz parte da realização de um filme.

Que tipo de crítica, de comentário sobre as artes, é desejável hoje em dia? Pois não estou dizendo que as obras de arte são inefáveis, que não podem ser descritas ou parafraseadas. Podem. A questão é como. Como seria a crítica que serve à obra de arte, sem usurpar seu lugar?

O necessário é, antes de tudo, dar mais atenção à forma na arte. Se a ênfase excessiva no *conteúdo* gera a arrogância interpretativa, as descrições mais extensas e completas da *forma* se calam. O necessário é um vocabulário — descritivo, não prescritivo — de formas.* A melhor espécie de crítica, e ela é rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma. Sobre o filme, o teatro e a pintura, respectivamente, penso no ensaio de Erwin Panofsky “Estilo e meio no filme”, no ensaio de Northrop Frye “A Conspectus of Dramatic Genres”, e no ensaio de Pierre Francastel “Destruição de um espaço plástico”. O livro *Sobre Racine* de Roland Barthes e seus dois ensaios sobre Robbe-Grillet são exemplos de análise formal aplicada à obra de um só autor. (Os melhores ensaios em *Mimesis*, de Erich Auerbach, como “A cicatriz de Ulisses”, também são desse tipo.) Um exemplo de análise formal aplicada simultaneamente ao gênero e ao autor é o ensaio de Walter Benjamin “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.

Também seriam igualmente valiosos os textos críticos que fornecessem uma descrição realmente precisa, arguta e amorosa sobre o surgimento de uma obra de arte. Isso parece ainda mais difícil de fazer do que uma análise formal. Entre os raros exemplos do que quero dizer, estão algumas críticas de filmes de Manny Farber, o ensaio “The Dickens World: A View from Todgers”, de Dorothy Van

Ghent, e o ensaio de Randall Jarrell sobre Walt Whitman. São ensaios que revelam a superfície sensual da arte sem se perder nela.

9

A transparência é o valor mais alto e mais libertador na arte — e na crítica — de hoje. Transparência significa sentir a luminosidade da coisa em si, das coisas sendo o que são. Tal é a grandeza, por exemplo, dos filmes de Bresson e Ozu e de *A regra do jogo*, de Renoir.

Em algum momento do passado (digamos, para Dante), devia ser um grande passo criativo e revolucionário conceber obras de arte que pudessem ser vivenciadas em vários níveis. Agora não é mais. Apenas reforça o princípio da redundância, que é a principal desgraça da vida moderna.

Em algum momento do passado (numa época em que a grande arte era escassa), devia ser um passo criativo e revolucionário interpretar obras de arte. Agora não é mais. Se há algo decididamente desnecessário hoje em dia, é incorporar a Arte ao Pensamento ou (pior ainda) a Arte à Cultura.

A interpretação dá por assente a experiência sensorial da obra de arte, e parte daí. Hoje ela não pode ser dada por assente. Pense-se na imensa quantidade de obras de arte disponíveis a cada um de nós, que se soma à imensa quantidade de gostos, cheiros e imagens conflitantes no ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. Nossa cultura se baseia no excesso, na superprodução; o resultado é uma perda constante no grau de agudeza de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna — sua abundância material, seu puro e simples abarrotamento — se somam para embotar nossas faculdades sensoriais. E é à luz da condição de nossos sentidos, de nossas

capacidades (e não da de outra época), que se deve avaliar a tarefa do crítico.

O importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais.

Nossa tarefa não é descobrir o máximo de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair da obra mais conteúdo do que já está ali. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa.

O objetivo de todos os comentários sobre a arte deve ser, hoje, o de tornar as obras de arte — e, por analogia, nossa própria experiência — mais, e não menos, reais para nós. A função da crítica deve ser a de mostrar *como ela é o que é*, e mesmo *é isso o que ela é*, e não *o que ela significa*.

10

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte.

(1964)

* Um dos problemas é que nossa ideia de forma é espacial (as metáforas gregas para a formação, todas elas, derivadas de noções de espaço). É por isso que temos um vocabulário de formas mais preparado para as artes espaciais do que para as artes temporais. A exceção entre as artes temporais é, claro, o teatro; talvez isso ocorra porque a peça de teatro é uma forma narrativa (i.e., temporal) que se desenrola visual e pictoricamente num palco ... O que ainda não temos é uma poética do romance, nenhuma noção clara das formas de narração. Talvez a crítica cinematográfica venha a permitir um avanço nesse aspecto, visto que os filmes são, primariamente, uma forma visual, embora também sejam uma subdivisão da literatura.

Sobre o estilo

Hoje em dia, seria difícil encontrar algum crítico literário respeitável que gostasse de ser flagrado defendendo como *ideia* a velha antítese entre estilo e conteúdo. Prevalece nessa questão um consenso virtuoso. Todo mundo se apressa em reconhecer que estilo e conteúdo são indissociáveis, que o estilo vigorosamente pessoal de cada escritor importante é parte orgânica de sua obra, e nunca algo meramente “decorativo”.

Na *prática* da crítica, porém, a velha antítese persiste, quase intocada. Os mesmos críticos que rejeitam de passagem a noção de que o estilo é um acessório do conteúdo mantêm a dualidade, em sua maioria, sempre que se dedicam a obras literárias específicas. Afinal, não é fácil se desvencilhar de uma distinção que, em termos práticos, sustenta a estrutura do discurso crítico e serve para perpetuar certos objetivos e interesses intelectuais que se mantêm incontestados, e aos quais seria difícil renunciar sem ter à mão um substituto operacional já pronto.

Com efeito, é extremamente difícil falar sobre o estilo de determinado romance ou poema como “estilo” sem dar a impressão, queira-se ou não, de que o estilo é meramente decorativo, acessório. Pelo simples fato de empregar o termo, a pessoa se vê quase obrigada a invocar, ainda que de maneira implícita, uma antítese entre estilo e alguma outra coisa. Muitos críticos parecem não entender isso. Julgam-se suficientemente protegidos pela rejeição teórica da vulgar

filtragem do conteúdo, retirando-lhe o estilo, enquanto suas avaliações continuam a reforçar precisamente aquilo que, na teoria, se empenham em negar.

Uma das maneiras como persiste a velha dualidade na prática da crítica, nas avaliações concretas, é a frequência com que obras de arte muito admiráveis são tidas como boas, ao mesmo tempo que aquilo que é erroneamente chamado de estilo delas é tido como tosco ou desleixado. Outra maneira é a frequência com que um estilo muito complexo é visto com uma ambivalência quase indisfarçada. Escritores e outros artistas contemporâneos com estilo intricado, hermético, difícil — para não dizer “belo” — ganham sua dose de elogios irrestritos. No entanto, é claro que, muitas vezes, se sente esse estilo como uma forma de insinceridade: prova de que o artista invadiu e se impôs a seus materiais, que deveriam poder se apresentar em sua pureza.

Whitman, no prefácio à edição de 1855 de *Folhas de relva*, declara sua rejeição ao “estilo”, o que, na maioria das artes desde o século passado, é um expediente usual para anunciar um novo vocabulário estilístico. “O maior poeta é o canal livre de si mesmo, mais do que possuidor de um estilo marcado”, declara aquele grande e afetadíssimo poeta. “Ele diz à sua arte: Não serei intrometido, não terei na escrita nenhuma elegância, efeito ou originalidade que seja uma cortina entre mim e o resto. Não colocarei nada de entremeio, nem a mais rica cortina. O que conto, conto exatamente como é.”

É claro, como todo mundo sabe ou diz saber, que não existe estilo neutro, totalmente transparente. Sartre, em sua excelente resenha de *O estrangeiro*, mostrou como a celebrada “escrita branca” do romance de Camus — impessoal, expositiva, clara, rasa — é, ela mesma, veículo

da imagem do mundo (feito de momentos absurdos, fortuitos) de Meursault. O que Roland Barthes chama de “grau zero da escritura”, precisamente por ser antimetafórico e desumanizado, é tão seletivo e artificial quanto qualquer estilo de escrita tradicional. Apesar disso, a ideia de uma arte transparente, sem estilo, é uma das fantasias mais persistentes da cultura moderna. Artistas e críticos fingem acreditar que eliminar o artifício da arte é tão impossível quanto uma pessoa perder sua personalidade. No entanto, a aspiração se mantém — numa discrepância permanente em relação à arte moderna, com sua rapidez vertiginosa nas mudanças de estilo.

Falar do estilo é uma maneira de falar sobre a totalidade de uma obra de arte. Como todos os discursos sobre totalidades, para falar do estilo é preciso se amparar em metáforas. E as metáforas enganam.

Tome-se, por exemplo, a metáfora concretíssima de Whitman. Ao comparar o estilo a uma cortina, ele certamente confundiu estilo com decoração e logo seria censurado por inúmeros críticos por causa disso. Conceber o estilo como um acréscimo decorativo por cima do assunto da obra sugere que se poderia abrir a cortina e o assunto se revelaria; ou, alterando levemente a metáfora, que a cortina poderia se tornar transparente. Mas essa não é a única implicação errônea da metáfora. O que a metáfora também sugere é que o estilo é uma questão de mais ou menos (quantidade), de espessura ou tenuidade (densidade). E isso é tão equivocado, embora de maneira menos óbvia, quanto a ilusão de que um artista dispõe de uma autêntica escolha entre ter e não ter um estilo. O estilo não é quantitativo, como tampouco é um acréscimo que vai se somando. Uma convenção estilística complexa — digamos, afastando ainda mais a prosa da

*image
not
available*

está presente numa obra de arte precisamente quando o artista faz a distinção, que não é de modo algum inevitável, entre matéria e maneira, tema e forma. Quando isso acontece, quando estilo e tema se revelam tão diferenciados, isto é, lançados um contra o outro, pode-se legitimamente falar em assuntos tratados (ou maltratados) em determinado estilo. O mau trato criativo é o mais frequente, pois, quando o material da arte é concebido como “tema”, também se supõe que é possível esgotá-lo. E como se imagina que os temas podem ir longe nesse processo para se esgotarem, tornam-se objeto de estilizações e mais estilizações.

Comparem-se, por exemplo, alguns filmes mudos de Sternberg (*Em busca da salvação*, *Paixão e sangue*, *As docas de Nova York*) aos seis filmes americanos que ele fez nos anos 1930 com Marlene Dietrich. Os melhores filmes iniciais de Sternberg têm traços estilísticos bem marcados, uma superfície estética muito sofisticada. Mas a narrativa do marinheiro e da prostituta em *As docas de Nova York* não nos desperta a mesma impressão que temos com as aventuras do personagem de Dietrich em *A vênus loura* ou em *A imperatriz galante*, qual seja, a de que é um exercício de estilo. O que molda esses filmes posteriores de Sternberg é uma atitude irônica diante do tema (o amor romântico, a *femme fatale*), um juízo de que o tema só é interessante na medida em que é transformado pelo exagero, em suma, é estilizado... A pintura cubista ou a escultura de Giacometti não seriam exemplos de “estilização” enquanto algo distinto do “estilo” em arte; por maiores que sejam as distorções do rosto e do corpo humano, elas não estão ali presentes com a finalidade de tornar o rosto e o corpo *interessantes*. Já as pinturas de Crivelli e de Georges de La Tour exemplificam o que quero dizer.

A “estilização” numa obra de arte, enquanto algo distinto do estilo, reflete uma ambivalência (a afeição desmentida pelo desprezo, a

obsessão desmentida pela ironia) diante do tema. Lida-se com essa ambivalência mantendo-se, por meio da camada retórica que é a estilização, uma distância toda própria em relação ao tema. Mas o resultado habitual é que ou a obra de arte fica excessivamente estreita e repetitiva, ou as diversas partes parecem soltas, dissociadas. (Um bom exemplo deste último caso é a relação entre o desfecho visualmente magnífico de *A dama de Xangai*, de Orson Welles, e o restante do filme.) Sem dúvida, numa cultura votada à utilidade (sobretudo à utilidade moral) da arte, curvada sob o peso da inútil necessidade de proteger a arte solene das artes de entretenimento, as excentricidades da arte estilizada oferecem uma satisfação válida e valiosa. Descrevi essas satisfações em outro ensaio, sob o nome de gosto *camp*. Em todo caso, é evidente que a arte estilizada, que é palpavelmente uma arte do excesso, faltando-lhe harmonia, nunca pode ser da mais alta espécie.

O que persegue todos os usos contemporâneos da noção de estilo é a suposta oposição entre forma e conteúdo. Como exorcizar a sensação de que o “estilo”, que opera como a noção de forma, subverte o conteúdo? Uma coisa parece certa. Nenhuma defesa da relação orgânica entre estilo e conteúdo será de fato convincente — nem levará os críticos que fazem tal defesa a remodelar seu discurso específico — enquanto não se colocar a noção de conteúdo no devido lugar.

Muitos críticos concordariam que uma obra de arte não “contém” um tanto de conteúdo (ou função — como no caso da arquitetura) embelezado pelo “estilo”. Mas poucos atentam para as consequências positivas daquilo com que parecem ter concordado. O que é o “conteúdo”? Ou, mais precisamente, o que sobra da noção de

conteúdo depois de superarmos a antítese entre estilo (ou forma) e conteúdo? Parte da resposta é que ter conteúdo já é uma convenção estilística bastante específica. A grande tarefa que permanece para a teoria crítica é examinar em detalhes a função formal do tema.

Enquanto essa função não for reconhecida e devidamente explorada, é inevitável que os críticos continuem a tratar as obras de arte como “declarações”. (Não tanto, claro, naquelas artes que são abstratas ou se tornaram em larga medida abstratas, como a música, a pintura e a dança. Nessas artes, os críticos não resolveram o problema: ele lhes foi retirado.) Sim, é claro que uma obra de arte *pode* ser considerada uma declaração, isto é, como resposta a uma pergunta. No nível mais elementar, o retrato do duque de Wellington feito por Goya pode ser examinado como resposta à pergunta: qual era a aparência física de Wellington? *Anna Kariênina* pode ser tratado como uma investigação dos problemas do amor, do casamento e do adultério. Embora a questão da adequação da representação artística à vida tenha sido em grande parte abandonada, por exemplo, na pintura, essa adequação ainda constitui um poderoso critério de julgamento em inúmeras avaliações de romances, peças e filmes sérios. Na teoria crítica, a noção é bem antiga. Pelo menos desde Diderot, a principal tradição da crítica em todas as artes, recorrendo a critérios tão visivelmente díspares quanto a verossimilhança e a integridade moral, de fato trata a obra de arte como *uma declaração feita sob a forma de uma obra de arte*.

Tratar as obras de arte dessa maneira não é de todo descabido. Mas, sem dúvida, é dar um uso à arte — para finalidades tais como examinar a história das ideias, diagnosticar a cultura contemporânea ou criar solidariedade social. Esse tratamento pouco tem a ver com o

que realmente acontece quando uma pessoa com certa formação e sensibilidade estética olha uma obra de arte de maneira apropriada. Uma obra de arte vista como obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem uma resposta a uma pergunta. Uma obra de arte é uma coisa *no* mundo, não apenas um texto ou comentário *sobre* o mundo.

Não estou dizendo que uma obra de arte cria um mundo que é inteiramente autorreferente. É claro que as obras de arte (com a importante exceção da música) se referem ao mundo real — ao nosso conhecimento, à nossa experiência, aos nossos valores. Apresentam informações e avaliações. Mas seu traço característico é que geram não um conhecimento conceitual (que é o traço característico do conhecimento discursivo ou científico — p. ex., filosofia, sociologia, psicologia, história), mas algo como um entusiasmo, um fenômeno de envolvimento, de julgamento num estado de sujeição ou fascínio. Isso significa que o conhecimento que obtemos por meio da arte é uma experiência da forma ou estilo de conhecer alguma coisa, e não um conhecimento de alguma coisa (como um fato ou um juízo moral) em si mesma.

Isso explica o predomínio do valor da expressividade nas obras de arte, e como o valor da expressividade — isto é, do estilo — ganha, corretamente, precedência sobre o conteúdo (quando o conteúdo é, falsamente, isolado do estilo). As satisfações de *Paraíso perdido* para nós não residem em suas ideias de Deus e do homem, mas nas espécies superiores de energia, vitalidade, expressividade que estão encarnadas no poema.

Disso decorre também a peculiar dependência de uma obra de arte, por expressiva que seja, da cooperação da pessoa que está tendo a experiência, pois pode ocorrer que ela veja o que é “dito”, mas não se sinta tocada, seja por distração ou obtusidade. A arte é sedução, não

estupro. Uma obra de arte propõe um tipo de experiência destinado a manifestar uma qualidade imperiosa. Mas a arte não pode seduzir sem a cumplicidade do sujeito da experiência.

Inevitavelmente, os críticos que consideram as obras de arte como declarações serão cautelosos com o “estilo”, mesmo quando louvam da boca para fora a “imaginação”. De todo modo, a única coisa que a imaginação realmente significa para eles é a transposição suprassensível da “realidade”. É nessa “realidade” capturada pela obra de arte que eles continuam a se concentrar, e não na capacidade da obra de arte de envolver a mente em certas transformações.

Mas, quando a metáfora da obra de arte como declaração perde sua autoridade, a ambivalência perante o “estilo” deveria desaparecer, pois essa ambivalência reflete a suposta tensão entre a declaração e a maneira como ela é declarada.

Mas, enfim, não é possível modificar as atitudes em relação ao estilo simplesmente apelando à maneira “apropriada” (em oposição à utilitária) de olhar as obras de arte. A ambivalência em relação ao estilo não se radica no simples erro — nesse caso, seria muito fácil erradicá-la —, e sim numa paixão, a paixão de toda uma cultura. Essa paixão consiste em proteger e defender valores tradicionalmente concebidos como “externos” à arte, ou seja, a verdade e a moralidade, mas que correm um risco constante de serem comprometidos por ela. Por trás da ambivalência em relação ao estilo está, em última instância, a histórica confusão ocidental sobre a relação entre a arte e a moral, entre a estética e a ética.

Pois o problema da arte versus moral é um pseudoproblema. A própria distinção em si é uma armadilha; sua prolongada plausibilidade se baseia no questionamento não da ética, mas da

*image
not
available*

imaginação... A moral é uma *forma* de agir, e não um repertório particular de escolhas.

Se assim se entende a moral — como uma das realizações da vontade humana, ditando a si mesma um modo de agir e de estar no mundo —, fica claro que não existe nenhum antagonismo genérico entre a forma de consciência voltada para a ação, que é a moral, e a alimentação da consciência, que é a experiência estética. Somente quando as obras de arte são reduzidas a declarações apresentando um conteúdo específico e quando a moral é identificada com uma moral particular (e toda moral particular tem sua escória, aqueles elementos que não passam de uma defesa de valores de classe e interesses sociais limitados) — somente então se pode fazer uma plena distinção entre estética e ética.

Mas, se entendemos a moral no singular, como uma decisão genérica da consciência, então, nesse caso, evidencia-se que nossa reação à arte é “moral” na medida em que, justamente, vivifica nossa sensibilidade e consciência. Pois é a sensibilidade que alimenta nossa capacidade de escolha moral e aciona nossa prontidão em agir — supondo-se que de fato fazemos escolhas, o que é um pré-requisito para se qualificar uma ação de moral, e não apenas obedecemos de maneira cega e irrefletida. A arte cumpre essa tarefa “moral” porque as qualidades que são intrínsecas à experiência estética (atitude desinteressada, contemplação, atenção, despertar dos sentimentos) e ao objeto estético (encanto, inteligência, expressividade, energia, sensualidade) também são constituintes fundamentais de uma reação moral à vida.

Na arte, o “conteúdo” é, por assim dizer, o pretexto, o objetivo, o chamariz que leva a consciência a se engajar em processos

essencialmente *formais* de transformação.

É assim que podemos apreciar de boa-fé obras de arte que, consideradas em termos de “conteúdo”, nos parecem moralmente censuráveis. (Há uma dificuldade da mesma ordem na apreciação de obras de arte como *A divina comédia*, cujas premissas são intelectualmente alheias a nós.) Qualificar *O triunfo da vontade* e *As Olimpíadas* de Leni Riefenstahl como obras-primas não é maquiagem a propaganda nazista com uma leniência estética. A propaganda nazista está ali. Mas também há ali algo mais que, se rejeitarmos, será em detrimento nosso. Por projetarem os movimentos complexos da inteligência, do encanto e da sensualidade, esses dois filmes de Riefenstahl (únicos entre as obras de artistas nazistas) transcendem as categorias da propaganda ou mesmo da reportagem. Encontramo-nos — com certo desconforto, claro — vendo “Hitler” e não Hitler, as “Olimpíadas de 1936” e não as Olimpíadas de 1936. Pelo gênio de Riefenstahl como cineasta, o “conteúdo” veio — suponhamos que até à revelia de suas intenções — a desempenhar um papel puramente formal.

Uma obra de arte, na medida em que é obra de arte, não pode — quaisquer que sejam as intenções pessoais do artista — defender coisa alguma. Os maiores artistas atingem uma neutralidade sublime. Pense-se em Homero e Shakespeare, que gerações e gerações de estudiosos e críticos têm escavado em vão para deles extrair “visões” sobre a natureza humana, a moral e a sociedade.

Tome-se, uma vez mais, o caso de Genet — embora aqui haja uma prova adicional em favor do que estou tentando dizer, pois as intenções do artista são conhecidas. Pode parecer que Genet, em seus textos, nos pede que aproveamos a crueldade, a traição, a licenciosidade e o assassinato. Mas, na medida em que está fazendo uma obra de arte, Genet não está defendendo absolutamente nada.

Está registrando, digerindo, transfigurando sua experiência. Nos livros de Genet, aliás, o tema explícito é esse próprio processo em si; seus livros são não só obras de arte, mas também obras sobre a arte. Mas, mesmo quando (como em geral é o caso) esse processo não ocupa o primeiro plano na demonstração do artista, ainda é a ele, a esse processamento da experiência, que devemos nossa atenção. É secundário que os personagens de Genet possam nos despertar repulsa na vida real. O mesmo se dá com muitos dos personagens de *Rei Lear*. O interesse de Genet reside na maneira como seu “tema” é aniquilado pela serenidade e inteligência de sua imaginação.

A aprovação ou desaprovação moral do que “diz” uma obra de arte é algo tão extrínseco quanto a excitação sexual com uma obra de arte. (Ambas, claro, são muito habituais.) E as razões levantadas contra a adequação e pertinência de uma se aplicam igualmente à outra. De fato, essa noção de aniquilação do tema fornece, talvez, o único critério sério para distinguir livros, filmes ou quadros eróticos que são arte daqueles que temos de chamar (por falta de termo melhor) de pornografia. A pornografia tem um “conteúdo” e seu objetivo é nos conectar (com repugnância, com desejo) a esse conteúdo. É um sucedâneo da vida. Mas a arte não excita; ou, se excita, a excitação é aplacada, dentro dos termos da experiência estética. Toda grande arte leva à contemplação, a uma contemplação dinâmica. Por mais que o leitor, ouvinte ou espectador se excite com uma identificação provisória entre o que há na obra de arte e a vida real, sua reação última — desde que esteja reagindo à obra como obra de arte — será distanciada, serena, contemplativa, emocionalmente livre, para além da indignação e da aprovação. É interessante que Genet tenha exposto recentemente sua ideia atual de que, se seus livros despertam desejo sexual nos leitores, “estão mal escritos, porque a emoção poética deve

ser tão forte que nenhum leitor se excite sexualmente. Não repudio meus livros se são pornográficos. Digo apenas que me faltou encanto”.

Uma obra de arte pode conter as mais variadas informações e instruir sobre atitudes novas (e às vezes louváveis). Podemos aprender coisas sobre a teologia medieval e a história florentina com Dante; podemos ter nossa primeira experiência de ardente melancolia com Chopin; podemos nos convencer da barbárie da guerra com Goya e da desumanidade da pena capital com *Uma tragédia americana*. Mas, se lidamos com essas obras como obras de arte, o prazer que proporcionam é de outra ordem. É uma experiência das qualidades ou formas da consciência humana.

A objeção de que essa abordagem reduz a arte a mero “formalismo” não se sustenta. (Essa palavra deveria ficar reservada para aquelas obras de arte que perpetuam mecanicamente fórmulas estéticas esgotadas ou ultrapassadas.) Uma abordagem que considera as obras de arte modelos vivos e autônomos da consciência só despertará objeções enquanto nos recusarmos a abrir mão da distinção superficial entre forma e conteúdo. Pois uma obra de arte não tem conteúdo no mesmo sentido em que o mundo não tem conteúdo. Ambos existem. Não precisam de nenhuma justificativa nem poderiam tê-la.

A hipertrofia do estilo, por exemplo, na pintura maneirista e no art nouveau, é uma forma enfática de ter uma experiência do mundo como fenômeno estético. Mas é uma forma enfática muito específica, que surge em reação a um estilo opressivamente dogmático de realismo. Todo estilo — isto é, toda arte — proclama isso. E o mundo, em última análise, é um fenômeno estético.

*image
not
available*

ou, como prefiro, estilo da obra. É claro que, quando empregamos historicamente a noção de estilo, para agrupar as obras de arte em escolas e períodos, tendemos a apagar a individualidade dos estilos. Mas não é essa a nossa experiência quando nosso contato com uma obra de arte se dá de um ponto de vista estético (em oposição a conceitual). Se a obra é bem realizada e ainda tem o poder de se comunicar conosco, sentimos então apenas a individualidade e a contingência do estilo.

É o mesmo que acontece com nossa vida. Se a olhamos de fora, como um número cada vez maior de pessoas tem sido levado a fazer por influência e pela popularização das ciências sociais e da psiquiatria, vemo-nos como casos particulares de generalidades e, com isso, ficamos profunda e dolorosamente dissociados de nossa experiência própria e de nossa humanidade.

Como William Earle observou em data recente, se *Hamlet* é “sobre” alguma coisa, é sobre Hamlet, em sua situação particular, e não sobre a condição humana. Uma obra de arte é uma maneira de mostrar, registrar ou testemunhar que dá forma tangível à consciência; seu objetivo é tornar explícito algo singular. Se é verdade que não podemos julgar (moralmente, conceitualmente) a não ser por meio de generalizações, então também é verdade que a experiência da obra de arte e do que está representado na obra de arte ultrapassa o julgamento — ainda que a obra em si possa ser julgada arte. Não é exatamente isso o que reconhecemos como característica da mais alta arte, como a *Iliada*, os romances de Tolstói e as peças de Shakespeare? Que essa arte transcende nossos juízos triviais, nossa facilidade em rotular pessoas e ações como boas ou más? E é ótimo que seja assim. (Há aí até um ganho para a causa da moral.)

Pois a moral, ao contrário da arte, é justificada em última instância por sua utilidade: ela torna ou deveria tornar a vida mais humana,