

WALTER PEREIRA



AS  
RAZÕES  
DO  
OLHAR

I-

Para o filósofo Stuart Mill, “os objetos são as possibilidades permanentes da percepção”. Eles constituem, a rigor, todos os fenômenos que povoam a realidade exterior, com suas aparências, propriedades, formas e cores que a arte busca representar e singularizar.

A realidade é origem, fonte e matriz até das formas de representação abstratas ou decorativas. Estas, por maior que seja seu grau de racionalização, não escapam ao apelo dos fenômenos naturais, porque é neles que o olhar recolhe os dados essenciais da representação artística.

Essa condição faz da arte uma forma de conhecimento ao mesmo tempo subjetivo e naturalista, que se realiza no intercâmbio entre a razão e a percepção. E é no equilíbrio ou no predomínio de uma destas faculdades que se revela o sentido e a finalidade que uma determinada cultura atribui à sua arte.

Esse processo pressupõe obviamente uma tomada de consciência da realidade, uma consciência que não é neutra nem imparcial, porque é histórica. Ela é, portanto, mediada pelos

valores também históricos que estruturam uma cultura artística e instauram uma maneira de ver que podemos chamar de “ideologia do olhar”. É ela quem dita as formas de representação que dão identidade aos períodos históricos da arte, e nos permite perceber a índole e o papel que lhe é destinado no interior de uma cultura.

Esse sentido teleológico salta aos olhos quando comparamos, por exemplo, uma paisagem de um artista ocidental com uma paisagem oriental. A realidade-modelo das duas é idêntica, já que montanhas são montanhas, árvores são árvores e nuvens são nuvens em qualquer ponto do planeta. O modo de representá-la,



Sesshu Toyo. 1420 - 1506.

Paisagem



Constable. 1776 - 1837. Paisagem

entretanto, deriva de um olhar ideologizado, estruturado por duas consciências da realidade-modelo que apontam para rumos opostos, nos quais a intervenção da razão e do olhar tem pesos substancialmente diferentes. Ao contrastá-las, não se propõe um juízo de valor, mas tão somente uma reflexão sobre os fundamentos ideológicos de duas maneiras de olhar e representar a realidade, que não podem ser atribuídas, de forma simplista, a uma questão de estilo.

O termo *representar* já encerra, em sua polissemia, dois sentidos diversos que remetem a duas ações distintas: a de retratar (reproduzir, ser fiel às aparências), e a de *significar* (sugerir, dar a entender, conotar). São duas acepções úteis para se traçar a linha divisória que separa todo o pensamento artístico em duas grandes vertentes: a do Oriente e a do Ocidente. São visões opostas mas complementares, porque juntas compõem uma totalidade rica, unida num mesmo esforço de compreensão e representação da realidade.

*Significar* a realidade é o fundamento ontológico da arte do Extremo Oriente. É a expressão de um conhecimento sensível que preserva o equilíbrio entre o sujeito-artista e a realidade-modelo, entre o olhar e o intelecto, entre os sentidos e a razão, e se cristalizou numa ideologia estética que privilegia o olhar interior, subjetivo, que contempla mais do que investiga, e se realiza em obras que conotam mais do que denotam as aparências naturais.

O olhar oriental se empenha, sobretudo, em extrair o conteúdo poético da realidade, sem rivalizar com ela, fazendo jus à sentença de Heidegger: “a essência da arte é a Poesia”. E a rigor, não existe poesia realista. A arte asiática é produto de um “olho interior” apaziguado, moderadamente analítico, que busca preservar a inocência das primeiras sensações. Nela, a imaginação é um “continuum” da percepção, nasce e está contida no gesto, no próprio fluxo do fazer artístico. Não é um dado à parte, construído pela mente. As convenções da linguagem são acolhidas sem resistências, porque satisfazem finalidades simples que não exigem a constante criação de novas convenções. Sem a censura do “cogito”, o olhar contempla sem questionar, apenas divaga sobre o objeto da contemplação.

Como resultado, nos deparamos com obras que dispensam regras de interpretação, porque sua compreensão não é um ato de “leitura” ou de árdua decifração. É simplesmente um ato de comunhão.

É compreensível, portanto, que esse comportamento não satisfaça plenamente as expectativas do olhar ocidental, estruturado numa tradição de realismo infenso à magia das primeiras sensações.

Lévi - Strauss nos relata o procedimento emblemático de um mestre japonês do século XIX, Kawanabe Kiôsai, que se surpreendia com os métodos diretos de representação adotados por seus colegas ocidentais. Ele também observava seus

modelos atentamente, mas para anotar *depois* o que lhe parecia essencial, longe do objeto do olhar. Não copiava o real, apenas representava “as imagens que seu espírito armazenara”, numa fusão equilibrada das percepções sensoriais com os métodos racionais de representação. Seu comportamento estava enraizado numa tradição que rejeita o olhar objetivo, iluminista, e explica a indiferença oriental pelo gênero “retrato”, tão cultivado no Ocidente. Sua meta nunca foi retratar, mas simplesmente significar a realidade-modelo.

*Retratar* a realidade é representá-la com realismo, um realismo que tem variados matizes, embora esse termo tenha adquirido um sentido mais estrito no século XIX, designando uma tendência específica. No seu sentido amplo, o realismo é a medula conceitual da tradição artística do Ocidente.

Vista em seu conjunto, a arte ocidental é um imenso “museu imaginário” com ilustrações grandiosas dos mitos, do cotidiano, das crenças, das riquezas e misérias, das vitórias e derrotas, do ambiente natural, dos sonhos, alegrias e tristezas do homem ocidental. E por serem narrativos, seus conteúdos encontraram na estética realista seu meio ideal de expressão. A transcendência não é seu forte. A Capela Sixtina é um exemplo grandioso do olhar que converte a fé e o milagre num inexcitável exercício de representação realista do corpo humano, e faz dele uma redução antropomórfica dos deuses e dos mitos. A objetividade do olhar é a única possibilidade de realização de um projeto dessa

magnitude, e o seu êxito pressupõe uma apropriação analítica e racional da sua realidade-modelo, como pré-requisito que garante o bom desempenho do discurso formal (o *como* dizer) e torna convincente seu conteúdo narrativo (o *que* dizer).

Esta estética, obviamente, não é espontânea, pois atende às exigências de uma ideologia externa ao artista. Para cumpri-las, o artista ocidental se defronta (além dos problemas operacionais) com uma ética de compromissos com os princípios da “originalidade”, da “invenção” e da “renovação”, cuja premência aumentou consideravelmente após o Romantismo. São princípios responsáveis pelas mudanças e rupturas freqüentes nas formas de representação que, em si mesmas, não constituem a virtude de uma obra. A virtude não se encontra nos “estilos” ou nas “idéias” que se organizam como movimentos artísticos, pois estes traduzem tão somente o viés histórico da arte, a face efêmera e datada de uma ideologia estética momentânea. Felizmente, por trás dela está o sujeito-artista, já que não existe arte sem artista. E embora a sua visão particular seja afetada pelas idéias dominantes, só o valor intrínseco da sua obra poderá ultrapassá-las, situando-a no plano das obras invulgares e atemporais.

As formas de representação são contingentes, o talento não. O valor intrínseco da obra de arte é algo indeclinável, oculta-se no mistério de uma linguagem que, por sua natureza, é irredutível às palavras e às regras de apreciação. Esse valor se impõe na obra de um Giotto, de um Miguel Ângelo, de um Rembrandt, de um Monet

ou de um Braque, mas seu mistério paralisa o discurso verbal e o desvia para aspectos secundários e pontuais da obra de arte.

É sua qualidade imanente que faz Monet maior que a ideologia impressionista e faz Braque ultrapassar as convenções cerebrais que o detiveram nos limites do cubismo. Mas ela só se exterioriza quando o uso da linguagem e do fazer artístico atingem um nível superior de realização, conquistando aquela identidade inconfundível que independe dos padrões da ideologia estética adotada pelo artista. Essa independência é responsável pelo feitiço das obras primas, vitórias do talento sobre as contingências históricas, do subjetivo sobre o objetivo, do temperamento sobre as construções teóricas e as exigências de uma tradição.

Não se pode, entretanto, separar a dimensão subjetiva de uma obra de arte da sua exteriorização formal. É a forma quem define uma finalidade expressiva, lançando a obra no campo aberto da intersubjetividade e promovendo a sua inalienável integração histórica. Afinal, a essência precisa da aparência.

A forma é a via de comunicação e a face exposta de um ideário estético. Mas ela sempre enfrenta o risco de se engessar no rigor da objetividade, de se enfraquecer nos maneirismos, de se diluir nas abstrações ou esvaziar no experimentalismo extremado. Esses são troços bem familiares à arte ocidental, frutos do forte vínculo causal entre a razão e a ideologia do olhar.

Já no início da sua formação, o artista ocidental se entrega a uma pesquisa metódica, analítica e racional dos fenômenos

da natureza. A anatomia, a perspectiva e a geometria descritiva são disciplinas que adquiriram cidadania acadêmica e já eram cultivadas nos ateliês do século XV.

É sabido que Piero della Francesca e Alberto Dürer, por exemplo, elaboravam suas composições a partir de prévias construções geométricas e princípios matemáticos. Poussin, por sua vez, construía maquetes para garantir a exatidão da iluminação em suas composições.

Esse ainda incipiente viés científico viria a se sofisticar e se tornar sistêmico no séc. XX com a fundação da Bauhaus e as rígidas formulações teóricas de Paul Klee e Kandinsky, que até pretendeu instituir uma “ciência da arte”.

Trata-se, enfim, de um arsenal de recursos que visa dotar o artista de um conhecimento científico não para se aproximar, mas para se apropriar da realidade. Em face desses procedimentos, a naturalidade do olhar se rende aos rigores da razão.

A visão romântica que cerca o artista ocidental obscurece o papel predominante que a razão ocupa no seu processo de criação. É melhor acreditar nos mitos muito mais charmosos da “inspiração” e da “liberdade de criação”, embora Miguel Ângelo já atribuísse à inspiração uma participação de apenas dez por cento no seu processo de criação... Mas em que pese essa doce visão acrítica, a razão está sempre à espreita, pronta a assumir o papel de protagonista, numa cultura que lhe presta tributo desde Platão.

Na esteira do pensamento de Marx, os filósofos da Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Walter Benjamin, Marcuse, Habermas) reafirmam que a razão não é uma categoria autônoma da mente. Como os sentidos, ela sofre a ação das circunstâncias históricas, e atua como instrumento das ideologias. Por outro lado, defendem a continuidade histórica entre as diferentes formas da racionalidade. Dessa maneira, as rupturas e mudanças que ocorrem no curso da história são resultados e soluções para os conflitos da razão com formas anteriores de racionalidade, mas conservam seus vestígios, porque foram gerados por elas. Isso explica a resistência e a sobrevivência do realismo aos abalos da história, até o início do século XX, quando então a razão se instalou soberanamente nas múltiplas formas de representação do modernismo.

## II

O pensador húngaro Lukács afirmou que “toda grande arte é realista, desde Homero, porque “ela reflete a realidade, critério irrecusável de todo grande período histórico ainda que variem infinitamente seus meios de expressão”

Ao referir-se a Homero, Lukács localiza na Grécia a matriz da vocação realista do Ocidente. E a Grécia, como é sabido, foi também o berço do pensamento lógico e racional. Nesse contexto, a arte grega não poderia escapar à tutela do racionalismo.

O pensamento lógico tem a seu crédito a criação dos severos cânones de beleza e de proporções da arte grega, mas também a compreensão de que a arte pode ser realista sem ser necessariamente uma réplica literal e banal da realidade. Foi para evitar esse desvio que os seus artistas desenvolveram formas de representação altamente estilizadas e representativas de um conceito abstrato e racional de perfeição. A razão, já soberana na filosofia, instalou-se confortavelmente nas formas de representação da arte. E embora Platão condenasse o mimetismo da arte do seu tempo por considerá-lo uma manifestação do “conhecimento sensível”, tal conhecimento era efetivamente o efeito de uma causa - o racionalismo - que ele próprio ajudou a instaurar.

Infelizmente, não há registros de depoimentos dos artistas dessa época. Um dos mais antigos partiu de Masaccio (Século XV) e é relatado por Vasari: “Pintar não é senão retratar todas as coisas da natureza por meio do desenho e da cor, exatamente como a natureza os produz”.

Conceitualmente, o projeto realista de Masaccio é idêntico ao de Velásquez, e o que realmente os diferencia é o grau de ilusionismo alcançado pelos dois. Não se trata de uma questão de domínio técnico, mas do nível de aprofundamento racional dos recursos da retórica realista atingido dois séculos depois.

Indiferente às idealizações helenísticas da Renascença, o gênio de Velásquez conquistou um triunfo histórico da estética realista sem disfarces, mas ao mesmo tempo mostrou os limites do olhar objetivo e imparcial.

O exemplo de Velásquez, ao invés de esgotar, deu novo fôlego à estética realista, que ainda hoje se mantém como resposta às expectativas do olhar ocidental. Sua persistência histórica se comprova nestes depoimentos representativos de épocas diferentes.

Pascal (gênio do século XV) justificava seu interesse pela pintura pelo poder que ela tem de “chamar a atenção graças à semelhança com coisas cujos originais não são objeto de nenhuma admiração”.

Por sua vez, Diderot (um iluminista do século XVIII) se extasiava com a capacidade de Chardin “imitar fielmente” um vaso de porcelana algumas uvas e morangos....

O antropólogo Lévi Strauss (séc.XX), destacava que o “trompe l’oeil” (ilusionismo) “sempre exerceu, e continua a exercer, domínio sobre a pintura. Ele volta à tona, quando se pensa que esta se libertou definitivamente dele”.

Em última análise, estas confissões apenas confirmam a índole de uma cultura artística que Leonardo da Vinci tão bem condensou, não só em sua obra, mas também nesta afirmação: “a pintura mais digna de elogio é a que apresenta maior semelhança com a coisa que quer pintar, e digo isto para refutar os pintores que querem corrigir as coisas da natureza”. É desnecessário dizer que esses depoimentos nada têm em comum com a definição de arte de Hsieh-Ho, que os chineses consideram seu maior artista: “a arte é a expressão da vida do espírito...”

### III

Ao longo destes comentários, pisamos várias vezes no campo minado da filosofia, para avaliar o peso do pensamento lógico na consolidação de ideologias estéticas. É portanto oportuno mapear, mesmo que sumariamente, o debate histórico em torno do dualismo mente–corpo, razão–sentidos, considerando-se o lugar central que ocupam nesse processo.

Nesse sentido, partimos de uma velha sentença do empirismo: “nada chega ao intelecto sem antes passar pelos sentidos”.

Foi um princípio adotado, com algumas nuances, por Tomás de Aquino, Locke, Berkeley, Hume e outros pensadores. Mas Leibniz achou necessário acrescentar “exceto o próprio intelecto”. Com essa ressalva, situou o intelecto num foro privilegiado de instância autônoma e independente da experiência sensorial. Essa hierarquia já dominava o pensamento ocidental desde os eleatas, partindo de Parmênides (515 a.C.) a Platão (que comparava a razão ao “cocheiro que domina os cavalos” dos sentidos), e se tornou o eixo das fascinantes construções filosóficas de Descartes, Espinosa, Voltaire (e o ainda vivo iluminismo), William James, Kant, Hegel e outras visões idealistas que se sucederam até Marx.

Para o empirismo ortodoxo, a razão é incapaz de produzir conhecimentos a priori ou intuitivos, e a realidade só pode ser apreendida pela experiência direta. Kant discordou, atribuindo

à razão uma estrutura inata, subjetiva e autônoma que precede a experiência e organiza os dados da sensibilidade. Já Hegel rejeitou tanto o empirismo quanto a razão universal de Kant, descrevendo a razão como uma unidade histórica do mundo subjetivo com o real.

Como se pode notar, a polêmica oscilava entre dois pólos: o da prevalência da razão sobre as sensações ou vice-versa.

Coube a Karl Marx relativizar o papel da razão e negar a sua autonomia, denunciando a ilusão do pensamento livre e racional. A razão tem suas razões particulares, cunhadas pelo poder social de uma cultura num determinado momento histórico que nos leva a pensar, a agir (e a olhar) da forma como pensamos, agimos (e olhamos). Nesse sentido, o olhar também é histórico e pode, portanto, definir o comportamento artístico em função do seu momento.

Hume afirmava que “a razão é escrava das paixões”. Pode-se aduzir, depois de Marx, que ela é também escrava (e instrumento) das culturas e das visões de mundo, já que ela só se realiza a partir do engajamento com seus respectivos valores, quer sejam práticos, culturais, espirituais, éticos, jurídicos, estéticos, religiosos, ou de qualquer outra natureza.

De posse desses valores, a razão não só assume uma ideologia, como também se torna seu instrumento num projeto de dominação.

Dessa maneira, Marx deslocou o foco da velha polêmica filosófica. A soberania já não pertence à razão, mas à ideologia.

Nos “Cadernos do cárcere” o pensador italiano Antônio Gramsci assinalou que uma ideologia tanto pode ser um sistema de

crenças e valores conscientes, positivos e integradores (“historicamente orgânicos”), como pode ser uma construção acrítica simplificadora ou mesmo mistificadora, que se dissimula por trás de doutrinas, sentenças e “verdades” convenientes à sua preservação (“historicamente arbitrárias”). De uma forma ou de outra, a sua onipresença se faz sentir em toda atividade humana e no seu imaginário social. Ela se infiltra no nosso cotidiano sorrateiramente, modelando nossas percepções, atitudes, hábitos de pensamento e de ação. Sua tutela se afirma até nos níveis superiores de uma cultura, e afeta os dois grandes pólos do conhecimento: o científico, campo presumível da objetividade, e o artístico, espaço reservado ao mundo nebuloso das sensações e da subjetividade.

Mas é nos mecanismos da razão que as ideologias encontram seu mais eficiente e flexível instrumento de indução e de cooptação, capaz de produzir a unanimidade ou o consenso.

A expressão popular “cada cabeça é uma sentença” nos mostra uma razão plural, que admite a diversidade de idéias. Mas estas giram sempre em torno do referencial ideológico que as gerou e administra. Isso dá ao figurino ideológico o fôlego e a tolerância que lhe permite aceitar e até estimular as transgressões. Reluta em aprová-las, se representam uma ameaça. Mais adiante as assimila e manipula pragmaticamente.

A arte sempre foi o nervo mais sensível ao processo de cooptação ideológica. Ela pode mobilizar seus recursos tanto para denunciar como para aplaudir os valores instituídos de uma cultura.

Como canal de denúncia, é sempre mais humana e criativa. Como veículo de aprovação, torna-se uma caricatura publicitária.

O modernismo, por exemplo, sacudiu, durante cinquenta anos, os fundamentos de toda uma ideologia estética que há milênios condiciona a nossa maneira de olhar. Foi um corajoso gesto de contestação que lançou a arte nos labirintos do experimentalismo desenfreado (por vezes incoseqüente), na racionalização radical dos meios expressivos e na elitização da linguagem. Isso não impediu que fosse acolhido e festejado pelo sistema que agora o descarta, ao se esgotarem as possibilidades de uma estética de índole predominantemente racional.

Em contrapartida, o pós-modernismo ofereceu, logo em seguida, um vivo exemplo de acomodação acrítica à um imaginário coletivo confinado ao espaço do cotidiano e aos fetiches do consumo.

Dominado pela inquietação tendencial da racionalidade, o modernismo exasperou o inconformismo e desestabilizou as rotinas do olhar, tomando como meta a invenção formal. Ao mesmo tempo, promoveu uma reflexão vertical sobre os recursos da linguagem em busca da sua plena autonomia, ao ponto de finalmente esvaziá-la por superdimensionar o espaço de concretização do seu projeto revolucionário.

Como reação, o pós-modernismo despojou e horizontalizou a linguagem, dispensando os requintes de invenção fora do alcance de um imaginário social alimentado pela cultura de massas.

O modernismo foi fundador, antes de se tornar instituição. O pós-modernismo já nasceu instituição, espelhando uma modernidade consensual ideologicamente conservadora. Essa acomodação nos remete a uma sentença de Hegel: “na facilidade com que o espírito se satisfaz pode ser medida a extensão daquilo que ele está perdendo” ...

#### IV

Uma rápida resenha das principais etapas históricas da arte ocidental nos ajuda a acompanhar o itinerário de uma saga que teve seu ponto de partida na Grécia do século V a.C.

A arte não poderia ficar surda aos apelos de uma sociedade que lançou as bases do pensamento lógico e racional e punha sob suspeita as informações dos sentidos.

Há 25 séculos, o Hermes de Praxíteles perdura como um dos exemplos fulgurantes do intelecto a serviço da arte, num período histórico em que o fazer artístico atingiu o mais alto grau de competência e a inteligência mostrou até que ponto é capaz de produzir um tipo de beleza.

Mas demonstrou também que cedo a mente pode se tornar presa de idealizações onde a racionalidade ganha total precedência. E ao capitalizar o rigor do pensamento lógico, a arte grega perdeu a naturalidade das primeiras percepções, mas consolidou uma herança de racionalidade.

Na condição de herdeira mais próxima, a cultura romana lhe garantiu a primeira sobrevida até o advento do cristianismo.

Com sua doutrina apontada diretamente para o coração do homem, a chama intensa do cristianismo lançou sua luz sobre a arte medieval, sem entretanto conseguir despertar nela a inocência adormecida do olhar.

No plano religioso, o poder da razão foi contestado pela fé, mas o intelecto continuou guiando a mão do artista, e a representação da fé e do sentimento místico foi ajustada, contraditoriamente, a uma escala de valores e convenções realistas, “demasiado humanas”, diria Nietzsche. O conteúdo narrativo das obras foi afinado com os propósitos da nova cultura que pregava uma nova verdade, mas sua lógica formal conteve as percepções dentro dos limites da racionalidade, como convinha ao trabalho de catequese para o qual a arte foi convocada.

A prática do realismo amadureceu no século XIV com Simone Martíni, Viterbo e Buonaiuto, seguidos por Giotto. E em simetria com a arte, a lógica aristotélica acabou por se instalar também no pensamento escolástico, com a ajuda de Tomás de Aquino, que significativamente definia arte como “a reta razão que permite executar certas obras”.

Coube ao Renascimento colocar um ponto final nas ambivalências ideológicas da arte medieval e resgatar o modelo racional sem disfarces.

Foi o período glorioso do olhar que investiga mais do que contempla, deixando ao intelecto a tarefa de idealizar a realidade. Leonardo resume essa atitude com uma verdadeira profissão de fé racionalista: “pintura é coisa mental”. Dessa forma, situa a obra de arte como ponto de convergência entre a mente do artista e a do observador, num puro intercâmbio de intelectos.

O primado da razão, semeado pela cultura grega, triunfava novamente.

Até o Romantismo reconheceu sua filiação, e prestou seu tributo na famosa confissão de Shelley: “somos todos gregos. Nossa cultura e nossas artes têm suas raízes na Grécia”. Tanta devoção ao modelo racional de arte chegou a produzir, em pleno século XIX, um anacronismo genial chamado Ingres, que condenava a pincelada solta como “um abuso de execução típico dos falsos artistas”...

O impressionismo (especialmente o “olho” de Monet) foi uma rápida pausa nesse itinerário acidentado do olhar ocidental, sempre conformado aos humores do intelecto.

O espaço até então reduzido dos sentidos foi ocupado e ampliado vigorosamente e a razão se acomodou ao papel de coadjuvante do olhar que, enfim, se tornou protagonista.

Não foi por acaso que Monet colecionou gravuras orientais e Van Gogh as homenageou no fundo de um retrato do “Père Tanguy” ... Eles reconheceram a sintonia dos seus propósitos com

aquela arte estranha que oferecia uma tradução menos literal e mais perceptiva da realidade.

Mas, logo em seguida, a onda modernista retomou a vocação analítica da arte ocidental. E a razão inventou o cubismo, que sintomaticamente se autodenominou como “analítico” e “sintético”.

Foi um lance temerário da razão, e o início de um processo sem controle.

A condição da obra de arte é a interlocução franca com o observador. Há alguma coisa equivocada numa obra de arte quando ela precisa ser “explicada”. Há alguma distorção quando o observador não consegue ver sem as lentes de um discurso teórico que decifra suas intenções. Essa situação atira a obra de arte nos braços dos tradutores (os críticos e os teóricos), que assim se tornam, em certa medida, co-autores.

As tendências mais radicais do modernismo destruíram a via de comunicação do realismo: o conteúdo narrativo. Refugiaram-se nas pesquisas formais e elitizaram a linguagem, instituindo o monólogo, e a arte se afirmou como “coisa mental” em proporções que Leonardo não poderia imaginar. O modernismo rompeu audaciosamente as amarras que ainda mantinham o olhar impressionista seduzido pelo mundo natural. Os laços com a realidade-modelo se tornaram cada vez mais tênues e, em alguns casos, foram apagados. Serviu-se dela, no início, para decompor

“analiticamente” suas formas e suas cores. Mas afastou-se dela rapidamente, à medida em que acelerou radicalmente a depuração dos meios expressivos. O vínculo com a realidade mantido por algumas tendências foi mero pretexto para especulações formais ou para contestar conceitos consagrados de gosto e beleza, confrontando-os com as deformações e a “suprarrealidade”.

O modernismo apostou na plena autonomia da linguagem. A obra de arte já não *retrata* nem *significa* a realidade, porque ela própria constitui uma realidade independente. Criatividade e originalidade foram as suas palavras de ordem. Com isso, o movimento se atomizou numa caótica constelação de tendências, cada uma tentando impor sua verdade artística, porque afinal, toda vanguarda é ao mesmo tempo rebelde e repressora.

O culto da ruptura, a determinação de ultrapassar hoje as novidades de ontem, só poderia conduzir a um grande impasse, mais um dos impasses da razão que, invariavelmente, nunca deixa de resolvê-los.

Inegavelmente, o movimento modernista teve um grande mérito. Ele repensou vigorosamente o papel da arte num certo momento histórico, e se pecou, não foi por falta, foi por excesso. Obteve uma vitória tática contra as razões do olhar realista, mas foi finalmente derrotado pelo poder de recuperação de uma ideologia que, a essa altura, já convocava a arte para uma nova missão, por volta dos anos 70.

Nesse período, entra em circulação uma expressão introduzida pela primeira vez nos anos 30, pelo poeta Rubem Dario: “pós-modernismo”.

Frederic Jameson, um crítico olímpico e sereno, proclama o pós-modernismo como “primeiro estilo global especificamente norte-americano”. Isso o situa, de imediato, dentro de um projeto ideológico que não esconde sua vocação hegemônica e totalizadora.

Para desfazer o impasse criado pelo esgotamento das experiências formais do modernismo e superar seu congênito hermetismo, o pós-modernismo decidiu tematizar o universo da cultura de massas, impiedosamente classificada por Adorno como “um insulto ao espírito humano”.

Para recuperar a empatia com um público enclausurado no seu cotidiano, nada melhor do que reativar os velhos conteúdos narrativos, mesmo pagando o preço do seu nivelamento com os fetiches da “consciência cotidiana”. Nessa linha, a pop-art optou por uma versão em segunda mão dos ícones do cotidiano, já que a cultura de massas é a sua interpretação primeira.

Esse seria um conceito como outro qualquer, que em si não garante nem impede que um quadro ou uma escultura atinja o status de obra de arte. Os ícones do dia-a-dia sempre foram bons pretextos para obras de arte excepcionais. No caso da pop-art, entretanto, o fato artístico não correspondeu ao conceito.

Morandi, por exemplo, pintou garrafas em formatos modestos. Andy Wharol também o fez, representando refrigerantes em formatos monumentais. Mas não é difícil dizer qual dos dois ultrapassou a trivialidade do tema, convertendo-o num fato artístico importante.

O hiper-realismo, por sua vez, ressuscitou o velho “trompe l’oiel” fotográfico, traindo os vícios de origem da ilustração publicitária, na linha do que Ihab Hassan classificava como “pilhérias estéticas”. O fazer artístico, marca do sujeito e predicado da obra, é trocado por procedimentos que a tornam impessoal, destituída da expressividade e da dimensão sensível inerentes ao gesto, sem os quais a obra não passa de um artefato inexpressivo.

Essas tendências tiveram a vida efêmera de todas as vanguardas, mas deixaram uma herança de negligência com os valores intrínsecos do fazer artístico, sem dúvida desnecessários aos “happenings”, ao minimalismo, à “land-art”, à “body-art” e ao conceitualismo (tendências agora batizadas como “arte contemporânea”). Chegamos ao momento em que arte substitui o valor do fazer carregado de identidade pelo valor agregado da “idéia” e do “conceito”, que nada mais são que uma carta de intenções que acompanha a obra com a missão de iluminar sua “proposta estética”, já que a obra em si não é suficiente para fazê-lo. Esta é a mais surpreendente distorção da razão, e conduz

em linha reta à “teoria sem prática”, para usar uma expressão de Argan.

O velho conteúdo narrativo volta a ocupar o lugar de honra, mas com uma sutil inversão de termos, que troca a idéia narrativa pela narrativa da idéia...

No plano geral, a razão festeja o lema da diversidade, para possibilitar a convivência (nada pacífica) entre as tendências “avançadas” e as dezenas de tendências “superadas” que lutam para sobreviver, acuadas numa torre de babel. Há uma lógica, e não um paradoxo, quando o “pensamento único”, essencial à sobrevivência do sistema de capital, encoraja a pluralidade de tendências e afasta a arte de uma trajetória histórica coerente, voltada direta e ontologicamente para a realidade-modelo...

Este não será, entretanto, o “fim da história” da irrequieta arte ocidental.

No momento, ela cumpre satisfatoriamente o papel de intérprete das expectativas do mercado do espetáculo, que é a face alegre da sociedade de consumo. Como disse o ferino Adorno: “divertir-se ajuda a resignação” que, por seu turno, “significa estar de acordo”, consolidando o chamado estado de “falsa consciência”, característico de uma maneira de pensar que não permite reconhecer e reagir à sua própria condição de servidão aos slogans ideológicos.

Nesse cenário de anomia e alienação, as reações céticas, moralistas ou dogmáticas são, no mínimo, inócuas. A razão é precária, e as ideologias produzem distorções. Mas afinal, a razão

é a instância crítica da ideologia, e entre erros e triunfos, não deixa de enfrentar as suas dificuldades, que sempre geram um saldo positivo de conhecimentos. E se estes nunca são definitivos, são pelo menos instrumentos valiosos de transformação da realidade, onde a arte sempre encontra suas alternativas e enfrenta seu único limite: a imaginação humana.