

JUÍZO DE VALOR ESTÉTICO E ÉTICA DA DISTINÇÃO: HISTÓRIA COMUM

Pedro Dolabela Chagas *

Resumo: O ensaio procura delinear as origens e características do cânone valorativo que vem dominando a reflexão ocidental sobre a arte desde o final do século XVIII. Sem embarcar em disputas de valor, procura-se pensar a arte como um *factum* objetual-conceitual que molda comunidades mediante o reforço de padrões judicativos que determinam padrões de comportamento relativamente definidos. Analisam-se, daí, as consequências práticas dos padrões de juízo estimulados pelos conceitos que definiram a arte na Modernidade, originando, em seu processo de institucionalização, um *ethos* particular. Entre conceitos, práticas e hábitos, quer-se localizar as razões pelas quais a “Grande Arte” se colocou, nos últimos dois séculos, à margem das trocas sociais rotineiras.

Palavras-chave: Juízo. Crítica literária. Estética clássica.

Que de saída fique bem claro que, ao tentarmos delinear, ao longo destas páginas, as origens e características do cânone valorativo que vem dominando a reflexão ocidental sobre a arte desde o final do século XVIII, nosso objetivo não é afirmar que “Jorge Ben é tão bom quanto Beethoven”. Ainda que algo do gênero possa ser dito, tudo que *não* queremos é embarcar em disputas de valor – que costumam girar ao redor de oposições, dicotomias, “abismos insanáveis” que se repetem tautologicamente...

Queremos, na verdade, pensar a arte como construtora de realidades, como *factum* objetual-conceitual que molda comunidades e é moldada comunitariamente mediante o reforço de padrões judicativos que, por sua vez, alimentam e são alimentados por padrões de comportamento relativamente definidos. Mais especificamente, abordaremos a arte a partir das consequências práticas dos padrões de juízo estimulados pelos conceitos

* Professor Adjunto do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Email: dolabelachagas@gmail.com

que a definiram na Modernidade e que originaram, em seu processo de institucionalização, um *ethos* particular. Entre conceitos, práticas e hábitos, este texto quer localizar as razões pelas quais a “Grande Arte” se colocou, nos últimos dois séculos, à margem das trocas sociais rotineiras. Ajuda explicitar as nossas perguntas de fundo: a “Grande Arte” é majoritariamente *querida*?; Se não, por quê?; E se não, a indiferença da maioria não deveria ser considerada *ruim*?; E se ela *não* é ruim, o que legitima que ela *não* o seja? Tais perguntas querem colocar em cena o jogo de descrições que vem definindo, há muito tempo, a etologia do campo artístico.

Juízos de valor

Juízos de valor não podem ser comprovados. Juízos de valor têm histórias. Eles são compartilhados comunitariamente, eles incluem ou segregam. Juízos de valor não retratam a realidade, eles a constituem na medida mesma em que a descrevem: eles são cofundadores de “jogos da linguagem”. O que determina a constância, o que permite que juízos se transformem em engrenagens quase automáticas de *atribuição de lugares às coisas*? Wittgenstein responderia: o hábito, o costume, o ritual (as práticas construtoras de regras), assim como a *diferenciação* do hábito, do costume, do ritual (a transformação dinâmica das regras). A linguagem é produto e produtora de “formas de vida”, onde as concordâncias dentro de um “jogo” não são nem artificiais-arbitrárias nem naturais-necessárias: elas são a massa de tautologia *permanentemente cambiante* que possibilita a comunicação imediata, a troca não-consciente de si. Neste bojo, a *crença* é um elemento forte na construção social da realidade: ao legitimar hábitos e juízos, ela lhes confere um sentido que não existiria fora do seu resguardo: crenças propagam a fidelidade àquilo que ajudam a criar. Analisar tais vínculos entre valores e ações – entre padrões de julgamento e os modos de vida que eles fomentam – é constatar que, na condição de fatos comunitários, juízos produzem consequências concretas: “A transformação de verdades normativamente válidas em opiniões de validade convencional [...] serve de base a todas as estruturas intelectuais” (WEBER, 2004, 122). Quando tais “estruturas” se tornam habituais, elas se tornam invisíveis: para Weber, a invisibilidade das regras (a transformação do “postulado” em “convenção”) nos torna delas prisioneiros. É claro que da normalização nascem realizações positivas, com a inauguração de possibilidades legitimadas por aparatos conceituais a que apenas uma dada comunidade poderia ter conferido existência, adquirindo aí a sua singularidade dentro do panorama geral da

cultura. Mas também é fato que o juízo circunscreve o pensamento a um certo regime de normalidade...

Mesmo carente de exatidão, a “linguagem” do valor funda comunidades (ao estabelecer termos de referência comuns) ao mesmo tempo em que é fundada por comunidades (pois dependem de consensos prévios). Comunidades conferem persistência aos seus padrões de normalidade; sua permanência está relacionada à “dureza” do quadro conceitual-valorativo que legitima os seus padrões de ação – ainda que, para permanecer viva, ela precise renovar, sob linhas de continuidade, a sua linguagem “normal”. Na interseção entre padrões judicativos e padrões de ação, os conceitos modernos de arte – girando ao redor da noção de “Grande Arte” – ajudaram a construir, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, o lugar social esotérico que hoje a “alta cultura” parece ocupar. Em linhas gerais, a revolução epistemológica de “1800” (entre 1780 e 1830, ou entre a *Crítica da Razão Pura* e o *Prefácio ao Cromwell*) inaugurou um entrelaçamento entre arte e política cujas consequências de “longa duração” levaram justamente a este estado de coisas, decorrente de padrões de ajuizamento, expectativa e conduta legitimados pela sua nova fundamentação conceitual e pelo aparato institucional que ela fomentou. Para apreciá-lo, faremos uma síntese tipológica dos conceitos-chave que determinaram, a partir de então, a valência política do conceito moderno de arte e literatura. É bem provável que a nossa tipologia pareça familiar, ou mesmo óbvia – mas consideraremos nosso esforço bem-sucedido se ela parecer estranhamente óbvia, ou se ela trazer um óbvio, afinal, desnaturalizado.

Na construção desta tipologia, nosso trabalho será semelhante ao de Weber em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*: tal como ele, derivaremos de quadros conceituais estáveis os instrumentos de legitimação de certos padrões de comportamento e expectativa, tomando, para tanto, o “tipo ideal” como ferramenta analítica. Assim como Weber apontou uma constante comum à gênese, ao desenvolvimento e ao pleno estabelecimento da ascese individual que caracteriza o *ethos* capitalista, identificamos na cisão entre grupamentos sociais uma constante que se tornaria tão decisiva para a etologia do campo artístico quanto a ascese protestante o fora para o *habitus* profissional no capitalismo. Com relação ao caso, assim como Weber centrou seu foco numa série limitada de textos e documentos – tomados como metonímia de um fenômeno mais amplo – nós faremos o mesmo, e autores como Schiller e Hegel serão, para nós, aquilo que um Benjamin Franklin foi para a *Ética*. Com relação à duração do fenômeno, tal como Weber nos vemos aqui diante de um fenômeno de “longa duração”, sendo

preciso identificar a sua origem e as condições que possibilitaram a sua permanência no tempo. Com relação à amplitude, assim como Weber apresentou seus *topoi* como “mínimos” a perpassar as inúmeras diferentes manifestações que os abrigaram, nós caracterizaremos nossos “tipos” como “mínimos” a perpassar as filosofias e poéticas que lhes absorveram.

Na condição de ferramenta metodológica, o “tipo ideal” é “um ‘quadro mental’ que o cientista elabora para orientar sua pesquisa. [Ele é] obtido menos traçando a média ou fixando o estado ótimo de que acentuando, diminuindo e variando os diferentes aspectos de uma multidão de fenômenos [...] até estabilizá-los num quadro mental homogêneo” (DOMINGUES, 2004, 61-2). Assumido o seu caráter de construção, ele pode revelar constantes na diversidade empírica, sem que para isso precise “identificar-se com a realidade. [...] Ao contrário, ele nos afasta dela por sua própria irrealidade, para melhor dominá-la intelectual e cientificamente.” (FREUND, 1975, 54) Na nossa hipótese, a pregnância da “boa comunidade”, do “lugar-doxa”, do “poético” e da “função-gênio” vem do seu não-pertencimento a uma obra ou lugar histórico preciso: apenas a sua virtualidade nos permite reencontrá-los em locais e épocas diferentes. Os “tipos” têm uma permanência relativamente estável em sua “longa duração”, em que pese as suas várias formatações específicas; em sua “longa duração”, eles se tornam paradoxalmente específicos: historicamente condicionados, eles não se mantêm conceitualmente “puros”, a sua especificidade histórica pressupondo a sua variabilidade.

Os “tipos” que passaremos a delinear existem num estado de interconexão plena: um não existe sem o outro, a sua separação é meramente analítica. Enquanto esta interconexão foi determinante para a autoprodução do sistema da arte, esta grade tipológica moldou uma época particular da episteme artística – que ainda parece nos incluir...

A “boa comunidade”

Em finais do século XVIII a arte e a política passaram a constituir uma problemática comum. Tal como na política representativa, a arte se torna um fato *lançado ao público*. Isso não fora evidente em épocas anteriores, em que padrões retóricos comuns haviam prevalecido em meio às “altas” comunidades estéticas. Mas eis que o público se torna imprevisível – não mais uma “plateia”, ele se torna, de fato, “público”. Quando as flutuações do *lançamento* – o risco e a incerteza – obrigam a que se reelabore o lugar social da arte diante da massa disforme de indivíduos cujas respostas não mais se

poderia prever, a arte se politiza. De saída, há que se conhecer a “massa” com que ela se depara: como ela será definida?

Em finais do século XVIII – malgrado a variedade das proposições – passa-se a tipificar o público em função da sua defasagem quanto a certos ideais postulados. A defasagem se referirá, nalguns momentos, à má qualidade da sua relação com o fenómeno estético, seja por ingenuidade, hedonismo ou filisteísmo; noutros, ela remeterá à sua predisposição para a trivialidade e o engano; noutros, ainda, ela decretará a inaptidão ou incapacidade da maioria em pertencer à “boa comunidade” estética. Pouco inteligente, fútil, politicamente conservador, frívolo, apegado a modismos; “manipulado”, oprimido por “grandes estruturas de controle”, politicamente alienado, esteticamente rude; esteticamente incapaz por “disposição natural” – seja qual for a representação oferecida, divide-se a sociedade em dois grandes campos: os grupamentos-tipo do “filisteu” e da “massa”. O primeiro inclui os indivíduos pertencentes a estratos sociais imediatamente contíguos aos da “boa comunidade”, mas que dela se diferenciam em pontos cruciais; o segundo abriga grupos socialmente heterogêneos à “boa comunidade”, e por isso esteticamente ineptos. Ao projetar o seu futuro em meio à insegurança em que havia sido jogada, a “Grande Arte” procurará se distinguir das manifestações usuais destes estratos; é *contra* os seus estados “normais” – as suas condições “usuais” de vida, os seus comportamentos “típicos”, as suas expectativas e valores “comuns” – que ela passará a se destacar. Diferentes modos de relação com a arte distinguirão o pertencimento ou não à “boa comunidade”, assim como alterações nessas relações poderão reger a passagem à condição de “incluído”.

Esta “boa comunidade” é, simultaneamente, corolário e pressuposto da *Bildung*: corolário, porquanto a *Bildung* fomentaria a constituição de “boas comunidades”; pressuposto, pois, na condição de *processo*, a “formação” demanda a relação com a sociabilidade prévia (mesmo que individual e não-tutorada, a *Bildung* não floresce no isolamento). Sujeito “universal”, “autônomo”, distingue o homem “formado” a qualidade do seu juízo, caracterizado como uma espécie de “tato”: o juízo é uma modalidade de conhecimento que opera distinções agudas de forma imediata, sem a mediação da reflexão. Faculdade “infra-racional”, seu lampejo antecede o seu próprio atrelamento à *enunciação*, e por isso Kant o situou não como uma das mais “altas”, mas sim como uma das mais “baixas” faculdades mentais (GADAMER, 2004, 27).

Estendendo-se da arte à moral e à política – ele seria um suplemento necessário à boa condução da vida – o juízo logo passará, porém, a solidificar comunidades formadas “em negativo” contra o contínuo social.

Em que pese a impressão de que esta teoria do juízo levaria à sua subjetivação radical (e o Iluminismo debateu com vigor a diversidade empírica do gosto), nada impediu a tendência do “longo século XIX” a delimitar um “bom gosto” (singular e universal) encarnado nas “boas comunidades” que o praticavam. Podemos acompanhar esta formação “em negativo” da “boa comunidade” através das vicissitudes das relações entre sociedade e crítica literária na Alemanha de finais do século XVIII. Se, de início, o Iluminismo ainda pensava a crítica como um instrumento de formação política da opinião pública, um impasse é colocado pelo crescimento do público leitor, que não levou a um aumento notável do público leitor da “Grande Literatura”. A leitura era buscada principalmente como entretenimento – tal era o público cortejado pelo mercado literário. Isso abre um abismo entre o gosto letrado e o gosto comum; mesmo assim, o Iluminismo ainda manteve a utopia de que os hábitos medianos poderiam ser “elevados” pela crítica literária (com o seu estímulo ao debate), ideia que, apesar de contradita pela realidade, permaneceu como ideal normativo – até que o mercado editorial colocasse o iluminismo em contradição consigo mesmo. Pois se a leitura “real” não poderia encaminhar o projeto de formação do público, instaura-se o paradoxo do “excesso de democratização” – pelo qual a democratização do acesso à cultura, para ser politicamente positiva, deveria ser governada, aristocraticamente, por diretrizes que bem a encaminhassem.

Quando esmorece o projeto pedagógico, a insuficiência do público leva à *defesa* da literatura *contra* o gosto comum. Aí se consagra o imanentismo característico de parte substancial da crítica posterior: alienada da recepção empírica, assume-se que o valor de uma obra lhe é imanente; se alguém não o “alcança”, isso revela a sua inaptidão pessoal, nada dizendo sobre a obra “em si” – cujo grau de excelência é determinado pelo crítico, detentor dos bons parâmetros de apreciação. Tão autônoma quanto o gênio, a crítica defende a “Grande Arte” contra a recepção mediana, numa autonomia que traria o custo de implodir a utopia da educação pela arte: definindo a si mesma como um “contrapúblico”, como poderia a crítica *se comunicar* com o público a ponto de educá-lo?

Daí que as utopias de melhoramento social através da educação pela arte fossem abandonadas num momento subsequente: o romantismo consolidaria a arte e a crítica como formas de diferenciação da sociedade através da sua *rejeição* – para não se corromperem pela *práxis* social, os românticos dela se retiram. A arte é desconectada da vida prática, segregando-se de uma sociedade criticada política e esteticamente. Os românticos constroem um espaço social paralelo, elevando a demanda aos

seus integrantes pelo comprometimento pessoal com a arte. Muito mais do que um entre tantos outros elementos componentes da vida, a arte se torna o seu elemento central – porém, ela salva da corrupção apenas quando é *vivenciada* de um modo que esteja à altura da salvação que proporciona. Apenas nesta intensidade poder-se-ia fazer da comunicação *através* da arte e *sobre* a arte – a “conversa sobre a poesia” de Schlegel – uma prática libertadora. Mas esta intensidade é socialmente seletiva: no círculo de Jena a “boa comunidade” se concretiza, pela primeira vez, num pequeno grupo como aqueles que se tornariam comuns no Alto Modernismo, grupo que aglutina a arte e a crítica. Ao prover-lhe de sentido e legitimação social, a crítica completa a arte enquanto sistema.

O “lugar-doxa”

Lembremos da partição da arena social que Schiller, em *A educação estética do homem*, postula ao decretar que a insuficiência da atualidade vinha da falta de alternativas àquelas oferecidas pelas “classes mais baixas e numerosas [onde] são-nos expostos impulsos grosseiros e sem lei [e pelas] classes civilizadas [que] dão-nos a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais repugnante porque sua fonte é a própria cultura.” (SCHILLER, 1995, 36) Pior do que a grosseria do populacho é a afetação da “elite”; nenhuma delas estaria à altura de deslocar o presente histórico para o devir ideal, devendo ceder passagem a um povo “em devir”, esteticamente educado.

A utopia schilleriana nos interessa menos do que a sua descrição da “insuficiência” do público. Ele fundará o *métro*n descritivo pelo qual a crítica da cultura, até os dias atuais, interpreta a sociedade atacando as suas rotinas medianas: “Satisfeitos de escaparem, eles mesmos, ao penoso esforço do pensar, [a maioria] concede de bom grado aos outros a tutela sobre os seus conceitos, e [...] agarra-se com fé ávida às fórmulas [do] Estado e clero.” (SCHILLER, 1995, 50) Banalidade estética e mediocridade intelectual e política não mais se dissociarão, num *motto* que deixará um legado extenso: tem-se aí a associação entre a qualidade da aptidão *estética* dos indivíduos e grupamentos sociais e as suas predisposições *políticas*.

Em Schiller, o *politicum* positivo da “Grande Arte” vinha do pressuposto pelo qual o “estado estético” subtrai o indivíduo das suas determinações ordinárias (impostas pelo trabalho especializado e pela coação política), entregando-o a um “jogo livre das faculdades” que fomentaria um “retorno” diferenciado ao mundo-da-vida: após o tempo curto da experiência estética, o indivíduo traria alterada a sua percepção e

interpretação da realidade. Apostar numa educação *estética* do “Homem” era pressupor, então, que o contato reiterado com a arte agiria na contramão da corrupção propulsãoada pelo estado atual da cultura.

Morta a utopia, a influência posterior de Schiller permanecerá na cisão da sociedade em estratos possuidores de capacidades estéticas diferentes, que por si revelariam a propensão a condutas políticas diferentes: num tom de constatação, a insuficiência do público ora é radicada em atributos individuais, ora em atributos coletivos. Quando Schelling afirma que “Quem ainda não se elevou ao ponto em que o absolutamente ideal existe imediatamente para ele e, por isso mesmo, também o absolutamente real, não é capaz nem de senso filosófico, nem de senso poético” (SCHELLING, 2001, 54), ele fixa no indivíduo a alienação causada pela submersão na cegueira da rotina, que, platonicamente, assassina não apenas o “senso poético”, mas também a “realidade” – que não pode ser confundida com o seu simulacro oferecido pelo cotidiano. Também aí se delinham comportamentos socialmente macroscópicos, pois Schelling associa a insuficiência da experiência estética banal – ou “meramente sensorial” – à afetação dos padrões correntes de gosto e consumo: “é grosseiro [...] tomar por efeitos da arte como tal as emoções meramente sensíveis, os afetos e a satisfação sensível que as obras de arte suscitam. [...] Quem não se eleva à Ideia do *todo* é totalmente incapaz de julgar uma obra.” (SCHELLING, 2001, 22) Em sua crítica à “afetação”, Schelling repete a hermenêutica de Schiller: ainda pior do que os “totalmente insensíveis” são os “falsamente sensíveis”, que confundem a “superfície” com o acesso real à Ideia.

Daí se entende que, quando Hegel der à insuficiência da “mera sensação” o seu estatuto historicamente decisivo (conforme veremos adiante), o sucesso do seu modelo terá vindo na esteira de uma “crítica da cultura” já predisposta a distinguir de forma cortante os segmentos sociais e os seus padrões estéticos, decretando a mediocridade do público empírico. Já antes de Hegel, Friedrich Schlegel girara a sua metralhadora giratória 1) contra o padrão médio de gosto: “Todo povo quer ver no palco apenas o padrão mediano de sua própria superficialidade; seria preciso, portanto, entretê-lo com heróis, música ou loucos” (SCHLEGEL, 1997, 21); 2) contra o “filisteu”: “Aquilo que se chama de boa sociedade é no mais das vezes apenas um mosaico de caricaturas polidas” (SCHLEGEL, 1997, 47); 3) contra o *one-dimensional man*: “Para poder ser unilateral é preciso ao menos ter um lado. Este de modo algum é o caso de homens que [...] só têm sentido para uma coisa, não porque esta lhes seja tudo, mas porque lhes é única, e estão sempre a cantá-la. [...] Todo o seu ser é como um ponto”

(SCHLEGEL, 1997, 105); 4) contra o cotidiano que suprime da vida a sua dimensão poética, mas que serve bem a pessoas de nenhuma disposição poética: “Rotina, economia, são o suplemento necessário de todas as naturezas que não são pura e simplesmente universais.” (SCHLEGEL, 1997, 129) Já em Schlegel o público comum e o “Homem” contemporâneo não se distinguiam, formando uma única figura em suas diversas manifestações de banalidade nesta vida prosaica normalizada que, mesmo antes de Hegel, era tratada como não-consciente-de-si. Desse modo, quando Hegel provir o *ethos* da distinção de um modelo explicativo coerente, ele se acoplará perfeitamente à visão pejorativa do cotidiano pela qual, em Novalis, o *one-dimensional man* é apresentado como um fantoche controlado por um poder que o submete, mas do qual ele não se apercebe:

Filisteus vivem apenas uma vida cotidiana. O meio capital lhes parece ser seu único fim. [...] Poesia entremesclam eles apenas por *necessidade*, uma vez que agora estão acostumados a uma certa interrupção de seu curso diário. [...] Suas *parties de plaisir* têm de ser convencionais, conformes à moda – mas até seu divertimento eles elaboram, laboriosa e formalmente. A sensação presente é a mais vivida. [...] Acima desta, ele não conhece nada superior – Não é nenhum prodígio que o entendimento amestrado *par force* pelas relações externas seja apenas o ardiloso escravo de tal embotado senhor e só atente e cuide por seus prazeres. (NOVALIS, 2001, 79-81)

Menosprezam-se os modos de vida reificados, isto é, a vida cotidiana institucionalizada sob a égide do Estado e da economia de mercado, com os seus dias reservados ao trabalho e ao descanso, com as suas atividades de recreação e a cultura como *consumo*: nada é pior para Novalis do que a satisfação do burguês com a sua própria condição. É preciso que tenhamos clara a novidade deste sistema de atribuições. Ele não estava presente, por exemplo, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde Kant não legisla politicamente sobre a relação entre a qualidade da experiência estética e a tipificação política do público da arte. Ainda que Kant aponte formas “melhores” e “piores” de experiência, elas não são, em si, suficientes para definir estratos sociais diferentes – no máximo elas apontam, dentro da sociabilidade reinante, os momentos ou contextos em que preferencialmente florescem os melhores modos de experiência. Não vai aí embutida uma condenação horizontal a agrupamentos empiricamente delineados: uma distância grande separa a epistemologia kantiana da experiência estética de uma crítica da cultura de pretensões empíricas – e apenas com isso em mente poderemos

compreender o lugar que Kant, afinal, *de fato* ocupou na história da partição hierárquica dos diferentes graus de aptidão estética do público. Vale a pena nos determos aqui.

Se, para Kant, a pretensão à universalidade do juízo não passa de um pressuposto heurístico – não possuindo conteúdo de verdade apesar da sua aparência de necessidade – isso não o impede de afirmar que há formas superiores e inferiores de experiência: acima de tudo o “interesse” bloqueia a *pureza* imprescindível para a experiência adequada do belo. Ademais, Kant afirma que “O gosto é ainda bárbaro sempre que ele precisa da mistura de *atrativos* e *comoções* para a complacência, ao ponto até de tornar estes os padrões de medida de sua aprovação” (KANT, 1995, 69), antecipando o veredicto de Schelling. Mas o gosto “bárbaro” não é associado a indivíduos empiricamente determinados (e um gosto é sempre “ainda” bárbaro, isto é, passível de aperfeiçoamento). Daí que estas distinções não instaurem uma crítica da cultura ao não remeterem ao funcionamento das engrenagens sociais e às suas consequências para a vida prática. Não se pode sequer transpô-las à associação, de caráter macroscópico, entre “obra ruim” e “público ruim”, pois não existe, em Kant, a figura tipificada do receptor médio: que haja uma diferença entre modos de experiência estética e que eles apontem para diferentes predisposições à moralidade (como logo fica claro), isso revela tão-somente distinções entre indivíduos.

Se Kant cumpriu seu papel na história da atribuição de capacidades estéticas relativas a diferentes tipos de receptor e de público, isso se deveu a postulados tais como o da associação entre a disposição para o belo e a disposição para a moralidade: haveria algo de essencialmente *bom* na relação com a obra de arte em que o belo atrai exclusivamente por si mesmo. Em tais condições, dar-se-ia um encontro entre o objeto em sua imanência plena e o sujeito em sua imanência plena, interessando a este a mera existência do objeto: tal é o índice da *boa* experiência, mais caracteristicamente associável ao belo natural. Aí Kant dá um passo decisivo ao afirmar a *raridade* da experiência que estimula a disposição para o bem. Bem poucos são aqueles que efetivamente percorrem o liame entre a apreciação desinteressada do belo e a percepção desse “fim último”; o belo a desperta apenas no observador que por si mesmo já tende ao “moralmente bom” (GADAMER, 2004, 44). Em germe, esta atribuição de *raridade* ao trânsito entre o belo e o bom predispõe a estética kantiana à apropriação que, mais tarde, dela faria Schiller ao decretar a incapacidade da quase-totalidade do público em efetivá-lo: nasce, em Schiller, o “deserto” de Nietzsche e Heidegger.

Mas a terceira *Crítica* não empreende programaticamente nada que se assemelhe à imbricação entre crítica de arte e crítica da cultura que logo iria

surgir. Quando Kant revela o *status* restrito a que sua filosofia consigna os padrões de gosto estabelecidos, ele não o faz com escárnio: se o “bom gosto” contrasta com a *boa* experiência estética, é porque ele é um *métron* comparativo da conduta social que, aplicável a situações empíricas, não possui qualquer validade fora daqueles contextos. Não há nisso qualquer menosprezo aos hábitos estabelecidos – o que, é claro, não o impede de contrastar o padrão de comunicação estabelecido pelo “bom gosto” com a comunicabilidade encetada pela arte bela... Onde se nota outro estímulo de Kant ao estabelecimento posterior da crítica da cultura: é rara também a obra cuja experiência é, no jogo das faculdades, perpassada pela reflexão. Não se limitando ao meramente sensorial, agregando à sua experiência algo que extrapola a mera *aísthesis*, a bela obra não é *comum*: em Kant se insinua a demanda pelo encontro, na obra, de uma “profundidade” que escapa ao olhar “superficial” – mas poucos olhares serão “profundos” e muitas obras serão “superficiais”... A partir desse germe, o modelo hegeliano exerceria o seu impacto.

Talvez a razão do triunfo histórico da filosofia de Hegel, em sua disseminação pela historiografia e pelas teorias da arte do século XIX, esteja na simplicidade do seu modelo descritivo-explicativo, que foi transportado com facilidade para outros campos do saber. Enquanto Kant situava a especificidade da arte e a da experiência estética em meio à sociabilidade comum e às demais formas de experiência, os “Cursos de Estética” ofereciam instrumentos para uma analítica das obras, a sua vocação instrumental originando séries sucessivas de *vulgatas* (o que é um sinal de vitalidade). No caso particular do delineamento de regimes de atribuições estético-políticas entre indivíduos e segmentos sociais diferentes, a partir de um solo filosófico previamente consolidado, Hegel estabeleceu os termos gerais com que a questão seria encarada pelo “longo século” a seguir, consolidando o modelo descritivo canônico das relações entre o “senso comum” e a obra de arte – e que foi construído ao redor de uma afirmação notavelmente simples: “a obra de arte, enquanto objeto sensível, não é apenas para a apreensão *sensível*, mas [...] ela, enquanto sensível, é ao mesmo tempo essencial para o *espírito*. Este deve ser afetado por ela e nela encontrar alguma satisfação” (HEGEL, 1999, 56 [Grifos do autor]). Hegel sintetiza a voz de um século ao afirmar que a experiência estética não basta a si mesma enquanto não superar os limites do dado imediato: apenas ao levar a experiência “para além” do dado ela se torna merecedora de um valor elevado.

Os corolários serão inúmeros. Quando Hegel reafirma que “A pior apreensão, a maneira menos adequada para o espírito, é a apreensão

meramente sensível” (HEGEL, 1999, 57), ele condena o “desejo” que, na condição de motivador da busca da satisfação na mera sensação dos objetos-enquanto-objetos (enquanto “coisas”), limita tanto o objeto quanto o sujeito à falta de autonomia e liberdade. O “impulso” do desejo

o impele a suprimir [*aufheben*] [a] autonomia e liberdade das coisas externas, e a mostrar que elas estão aí apenas para serem destruídas e utilizadas. Ao mesmo tempo [...] o sujeito, ao ser presa de interesses particulares limitados e negativos, também não é em si mesmo livre, pois não é determinado pela universalidade e racionalidade essenciais da sua vontade. Ele também não é livre em relação ao mundo exterior, pois o desejo permanece essencialmente determinado pelas coisas e a elas referido. (HEGEL, 1999, 57)

Hegel não apenas reafirma a necessidade de ultrapassar a “coisidade” dos objetos para a efetivação da experiência plena. Ele diz também que o “Homem” tem a sua plenitude podada ao se relacionar com eles sob a pauta do “desejo”: não é a sua “vontade” que aí se expressa, mas sim uma “vontade” histórico-social que lhe é superior e que, em germe, prenuncia as noções futuras de “alienação” e de “fetiche” – sob o olhar do filósofo que pretende compreender os “invólucros” que envolvem os indivíduos melhor do que eles mesmos seriam capazes de compreendê-los. Eles sequer se apercebem da “jaula” em que vivem, que apenas o filósofo enxerga: Hegel, como Platão, denuncia a “castração” daqueles que apenas à superfície se atêm.

A insuficiência da capacidade estética do público é dicotomizada pela atribuição à arte do poder de “salvar” o “Homem” que, “sufocado na finitude [...] procura [...] a região de uma verdade mais alta, mais substancial, na qual todas as contraposições e contradições de finitude podem encontrar sua última solução e a liberdade sua completa satisfação” (HEGEL, 1999, 114). Se a “consciência comum [...] não consegue sair dessa contraposição e se desespera na contradição ou a deixa de lado e busca se ajudar de outra maneira” (HEGEL, 1999, 114), tal como no abismo que em *Fenomenologia do Espírito* separava a “certeza sensível” da “consciência-de-si”, há grandes diferenças nas capacidades dos diferentes indivíduos em se elevar da cegueira à emancipação. A emancipação demanda a “submissão da subjetividade”, rompendo-se o invólucro a que a sua vivência prévia a restringira; em sua remissão ao absoluto a partir do reconhecimento da sua própria finitude, a arte elevaria o “espírito” para além dos seus pequenos limites. Mas quantos “espíritos” estariam à altura disso?

Esta não é uma pergunta a que Hegel se coloca. Ela será vista mais claramente em Schiller e Schlegel, com a resposta que já conhecemos: poucos, pouquíssimos se subtraem à banalidade cotidiana. Mas é Hegel quem nos oferece uma analítica das obras que preservam o *status quo*: enquanto os seus contemporâneos se concentraram na “Grande Arte”, ele antecipou a crítica do *kitsch* e da arte “de massa”, onde se tem

a abstração de todo o Conteúdo artístico autenticamente verdadeiro do passado e do presente. [...] ao público é apenas apresentada sua própria subjetividade casual, tal como ela é, em seu fazer e agir cotidianos e presentes. Esta subjetividade não é então nada mais a não ser o modo peculiar da consciência cotidiana na vida prosaica. Nesta consciência sem dúvida todo mundo está em casa, só não consegue sentir-se familiar nela aquele que se dirige a uma tal obra de arte com exigências artísticas. (HEGEL, 1999, 270)

Toda a psicologia do “filisteu” está reunida aqui, na moldura analítica que lhe seria aplicada a partir de então: devotado ao já-sabido, ele quer se reencontrar fielmente naquilo com que se depara; destarte ele privilegia a arte afirmativa, reiterativa; sua experiência é a da superfície, em que os objetos são apenas aquilo que exibem; por tudo isso, ele é o oposto do “real apreciador” das artes. Para a superação deste estado, o sujeito deve “renunciar à falsa exigência de querer ter a si mesmo diante de si com suas particularidades e peculiaridades meramente subjetivas.” (HEGEL, 1999, 280) Que quase ninguém o faça, isso selará o julgamento do público mediano perpetuado desde então.

Neste regime de atribuições estético-políticas, o *ethos* intelectual se dissocia do “filisteu” e da “massa”, campos que denominaremos pelo nome comum de “lugar-doxa”, irmanados que estão em oposição à “boa comunidade”. A escolha do nome “lugar-doxa” chama atenção para o caráter quase “espacial” das secções que dividem a sociedade em “estamentos” estéticos distintos, opostos à voz que os identifica. A sua circunscrição a uma condição de insuficiência dará à arte o seu estatuto de “diferença”: elemento discreto em meio ao contínuo das trocas sociais normalizadas, externa às expectativas comuns, por isso mesmo ela conduziria a crítica social, podendo inclusive (sob condições ideais) *modificar* aqueles estratos.

É na contraposição ao “lugar-doxa” que a arte se politiza; que o “filisteu” e a “massa” recebam atenções diferentes, isso nos interessa menos do que o regime de distinções em si. Tal polarização surgiu no refluxo da democratização do campo das artes, que ficara restrito, do renascimento à

Revolução, aos salões da nobreza e da alta burguesia. A Revolução provoca uma diminuição drástica dos gradientes de poder entre os estamentos sociais, ou pelo menos mitiga a *naturalidade* da distinção aristocrática. O sujeito estético deixa de pertencer a grupos específicos para diluir-se numa sociedade bem menos claramente organizada – mas muito rapidamente a “boa comunidade” resgatará o seu poder de arbítrio. O momento histórico em que a arte se vê lançada ao domínio *público* é o mesmo que formula estratégias finas de distinção das capacidades estéticas relativas, distinção cuja prática corresponde ao próprio estabelecimento da “boa comunidade” e do “lugar-doxa” como pressupostos conceituais.

O “poético”

A poesia ocupava naquele momento uma posição central no sistema das artes. Mais do que qualquer outra arte, ela estaria “livre” da matéria que lhe confere existência – em contraste, por exemplo, com a arquitetura e as artes plásticas, tão entranhadas na própria materialidade – sendo-lhe próprio substancializar seu efeito “para além” das palavras grafadas no papel. Com isso, seu efeito se daria mais imediatamente *na* subjetividade:

Entre todas as artes a *poesia* [...] ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão linguística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a ideias. (KANT, 1995, 171)

A “posição mais alta” da poesia adviria, portanto, da sua maior possibilidade de fomentar a emergência de “pensamentos” desatrelados da representação que os despertara. O próprio da poesia seria conectar a apresentação (de um “conceito dado”) a uma multiplicidade de pensamentos que a escrita não tende normalmente a suscitar. O seu efeito extrapolaria as possibilidades do fato linguístico, proporcionando a “elevação a ideias” e evidenciando o quanto a poesia “joga com a aparência que ela produz à vontade, declara[ndo] a sua própria ocupação como simples jogo, que, no entanto, pode ser utilizado conformemente a fins pelo entendimento.” (KANT, 1995, 171) O “jogo livre” pode ser “utilizado” pelo entendimento por ser autônomo ao entendimento, revelando o dado de um modo que excede as suas capacidades de autoapresentação.

Este efeito é de ordem mental: ao contrário do apelo à audição e à visão da música e da pintura, a poesia acionaria “diretamente” as nossas faculdades mentais, colocando-as para trabalhar de maneira singular. Segundo Kant, do “jogo” que ela instaura não se sabe que resultado virá; sabe-se apenas que, se cada efeito é único, o seu impacto sobre a subjetividade não pode ser definido aprioristicamente. Sabemos que tal abertura para a recepção (com a conseqüente quebra do imanentismo) não terá vida longa: desde cedo a estética associará certos tipos de obra a certos tipos de receptor e de recepção, propugnando sua normatividade política. Mas não é na *Crítica da Faculdade do Juízo* que a plena politização do efeito poético será formulada.

“Para além” da materialidade, chamaremos este efeito simplesmente de “poético” – ainda que ele, na condição de efeito, não se restrinja à poesia. Sempre que assumir conotações políticas, o seu poder máximo estará em destacar o leitor da pragmática cotidiana, desde que, é claro, o leitor *consiga* experienciá-lo. Schiller foi quem primeiro sistematizou o vínculo entre, de um lado, o poder da arte bela em simultaneamente subtrair e remeter o receptor à pragmática cotidiana e, de outro, a raridade do indivíduo preparado para experienciar o belo de maneira plena. Ele jamais supôs que o “poético” – nome que conferimos indistintamente tanto à imaterialidade da experiência estética (o seu caráter puramente mental) quanto à imaterialidade daquilo que, na arte, provoca um efeito – fosse de alcance fácil em sua plenitude. Fato raro da experiência, o “poético” pertence a uns poucos “destinatários”, o que faz dele um instrumento de distinção.

Em seu rol de mediações, pressupõe-se que o “poético” promova efeitos não apenas momentâneos, mas também permanentes. Gadamer aponta que as críticas de Schiller e Hegel à banalização da rotina sob a ação do Estado, da economia e do privilégio do saber positivo anteciparam a noção pela qual a experiência estética produz efeitos individuais permanentes, que se consolidaria apenas com a popularização do termo *Erlebnis* (“vivência”) na filosofia alemã na década de 1870 (GADAMER, 2004, 53). Trata-se de pensar que, se a experiência estética é vivenciada rápida ou fugazmente, ela pode, ao longo de uma vida, fundar uma permanência que extrapola a sua transitoriedade inicial. A ideia de que a *Erlebnis* se destaca de um contínuo da vida em que *nada é experienciado, contrapondo-se* à rotina, revelando uma “plenitude da vida” que vive soterrada pelo cotidiano, orientará o *politicum* presente em inúmeros conceitos de arte pós-românticos, pelos quais a arte atuará como o termo que revela, em negativo, a mediocridade do contínuo.

Na Alemanha da virada do século XVIII para o XIX há toda uma horizontalidade do “poético”. Em Schiller, “A beleza liga os estados opostos de sensação e pensamento” (SCHILLER, 1995, 95), fazendo-o apenas na condição de “ente” imaterial; Schlegel fala de uma “poesia sem forma e consciência que se faz sentir nas plantas, [...] sem a qual não haveria nenhuma poesia das palavras” (SCHLEGEL, 1994, 30) – e se existe uma “poeticidade” da natureza é porque ela, em si mesma, não coincide com a natureza (ela *está na* natureza, emanando *a partir* de si algo que não é a natureza ela-mesma); Schelling, por fim, nega a arte como a “mera imagem” cujo ser é “sem significação”, pois quer “que aquilo que deve ser objeto da exposição artística absoluta seja tão concreto, somente igual a si mesmo, quanto a imagem e, no entanto, tão universal e pleno de sentido, quanto o conceito” (SCHELLING, 2001, 74): rigorosamente auto-imanente, a arte remete, simultaneamente, a um sentido não-objetivado em sua própria representação. Por meio do “poético”, à arte é conferido um *status* político singular: o “poético” lhe confere *excepcionalidade* enquanto fato social. Ele substancializa na arte um sentido puro em relação às codificações da rotina, transformando-a numa fonte privilegiada de acesso à *verdade*. Por ele é reforçado o sistema de atribuições políticas às diferentes obras e tipos de experiência estética e à qualidade e à capacidade estética dos receptores, na condenação de hábitos e padrões de comportamento; por ele, o fomento da *Bildung* dará à poesia a sua função social máxima: “a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as potências da vida espiritual. [...] ela foi desde sempre aquela que mais universal e amplamente ensinou o gênero humano e ainda o é.” (HEGEL, 2004, 23-4) Assim subjetivada, em Hegel a poesia remete já à educação do indivíduo, e não da “população”: em seu retraimento da mediania, em sua rejeição da vida normal, “A arte, em todas as relações, deve nos colocar em outro terreno que aquele que ocupamos em nossa vida costumeira.” (HEGEL, 2004, 55)

A “função-gênio”

Esta politização da arte se apoia sobre dois agentes. De um lado estará o “gênio”, em sua relação especial com a natureza e o tempo; ao lado dele, há aquele que estabiliza, na ambiência “intramundana”, a direção da diferenciação que o “poético” pode assumir: é o *crítico*, o duplo do gênio que, ao *interpretar* o “poético”, conduz a arte em presença social efetiva, intermediando o trânsito entre a arte e a sociedade.

A crítica aparece no horizonte da cultura com a deslegitimação das poéticas normativas. Cabe agora apreender cada obra em sua singularidade;

como afirmava Schlegel, o bom crítico deve possuir um faro analítico pautado por uma sensibilidade poética, aliando, numa combinação rara, o *insight* poético ao olhar científico. Se a coerência da obra vem de um ato de criação, a sua captação demanda a intuição: “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte [...] não tem [...] direito de cidadania no reino da arte.” (SCHLEGEL, 1994, 91) O *insight* crítico demanda uma capacidade estética isonômica à do artista genial – mas o que caracteriza a obra do gênio? Na obra como “fragmento”, a poesia “romântica” é sujeito, história e forma:

Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros da poesia e estabelecer um contato com a filosofia e a retórica. Ela também quer fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espiritualidade, [...] animando-as com as vibrações do humor. Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte [...] até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela. (SCHLEGEL, 1994, p. 99)

A poesia está em todos os lugares e realiza todas as possibilidades do sistema literário. Por seu caráter totalizador, somente ela “pode se tornar [...] um espelho do inteiro mundo circundante [e] pairar equidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potencial continuamente essa reflexão.” (SCHLEGEL, 1994, 99) Fragmento fechado em sua imanência, a obra *é* a totalidade histórica enquanto refletida pelo artista-gênio, ao mesmo tempo em que escapa às suas limitações, colocando-se dentro e fora da História e autonomizando-se numa “objetividade” que a desvincula do seu instante de origem, tornando-a plena em si mesma – tal como a natureza. Ela está ainda em permanente devir, pois responde a um mundo em transformação contínua: “Nenhuma teoria [a] esgota, e [ela] reconhece, como sua lei primeira, que o arbítrio do poeta não estará sujeito a nenhuma lei” (SCHLEGEL, 1994, 101). O gênio coloca na realidade um objeto que *pertence à* realidade: tal é o paradoxo do fragmento.

O gênio não se deixa contaminar por nenhuma determinação social, *tanto estética quanto politicamente*. Com a reificação sistêmica do cronótopo do “tempo histórico” o futuro passa a determinar a percepção coletiva do tempo, reduzindo o presente ao instante provisório em direção a um devir moldado pela ação humana: os universais da Arte, do Homem, da História são imediatamente politizados. A Revolução confere o seu cronótopo e o seu *politicum* a práticas não previstas por uma acepção estreita de “política”: a

Arte é contemporânea da Liberdade, da Justiça, do Progresso, do Homem, a sua conotação político-revolucionária incluindo a identificação, no campo artístico, de um agente dotado de atributos diretivos: o artista-gênio. Em Schiller ele assume a ponta, enquanto o “gosto”, como *sensus communis*, é depreciado, gosto e gênio invertendo as posições que haviam mantido na filosofia kantiana: o gênio se presta melhor ao papel de “princípio estético universal”, pois, ao contrário do gosto, é “imutável ao longo do tempo” (GADAMER, 2004, 51). Alternativa *política* às insuficiências do tempo habilitaria o gênio a ocupar na História uma posição central a sua não contaminação pelas engrenagens sociais que “simplifica[m] a multiplicidade dos homens pela classificação” (SCHILLER, 1995, 42): se a arte preserva uma Humanidade pura, intocada “pelas convenções dos homens [e] de uma absoluta imunidade em face do arbítrio humano” (SCHILLER, 1995, 53), é porque o artista está livre desse jugo, à diferença dos seus concidadãos. Sua *autonomia* confere à sua atuação uma especificidade política que, ao ser compartilhada socialmente, mostrar-se-ia uma forma de benesse, pois para Schiller a sociedade, ao educar-se esteticamente, deixar-se-ia guiar politicamente por ele – é o que previa o seu exórdio ao “jovem artista”:

Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus companheiros, mas naquilo de que carecem, mas não no que louvam. [...] Pensa-os como deveriam ser quando tens de influir sobre eles, mas pensa-os como são quando és tentado a agir por eles. Procura seu aplauso através de sua dignidade [...] e tua própria nobreza despertará então a deles, ao passo que sua indignidade não aniquilará teus fins. (SCHILLER, 1995, 55-6)

Aqui, uma série de *topoi* estético-políticos de forte impacto sistêmico já se mostram amadurecidos. Vê-se aí o ideal da “pureza” em relação a qualquer forma de “contágio” pelos dispositivos sociais, em especial pela política e pela economia; a pureza como parâmetro negativo de definição do valor elevado da arte, em sua diferença radical quanto ao contínuo social; a definição deste contínuo como instaurador de rotinas, de meios e modos de vida que se autorreproduzem mediante o abafamento da sensibilidade e da criticidade; a pressuposição de que o mundo seria incapaz de se transformar a partir das suas disposições inerentes, devendo ser dirigido por algo que lhe seja externo (i.e., pela *arte*); para esta função diretiva, o atrelamento da autonomia e da pureza à negatividade estética, com a rejeição das expectativas usuais. Como somatória, tem-se já formado em Schiller um *topos* decisivo para a história subsequente do pensamento estético-político: a atribuição de um valor elevado à arte que *rejeita* o mundo.

Com o tempo, este *topos* predominará nos discursos em que à arte é associada alguma expectativa de pragmatização política – normalmente atrelada ao seu poder de intervir, momentânea ou permanentemente, na relação do público com a realidade social. De especial importância para o lugar futuro da arte será a noção pela qual o gênio e a sua arte são autônomos a ponto de poderem prescindir do público atual: um autor não deve se pautar pelo gosto dominante, mas em si mesmo, dirigindo-se não ao público empírico, e sim à sua “época”: “Todo autor honesto escreve para todos ou para ninguém. Quem escreve para que este ou aquele o leia merece não ser lido.” (SCHLEGEL, 1994, 89) Cabe ao bom autor construir o seu próprio público, que será formado pela sua arte. Na rejeição do existente e na projeção do devir, a literatura garantiria a sua integridade e qualidade: “Sempre se lamenta que os autores alemães escrevam para um círculo tão pequeno que, com frequência, acabem por escrever apenas uns para os outros. Isso é muito bom. Dessa forma a literatura alemã terá cada vez mais caráter e espírito. Entrementes, talvez possa até surgir um público.” (SCHLEGEL, 1994, 105)

Nesta politização da sua disseminação social a arte é lançada ao público por agentes heterônomos às expectativas normais, e *por isso* dotados de competência diretiva. Ao redor do crítico e do artista-gênio se concentrará a “boa comunidade”, necessariamente pequena. Em seus atributos políticos – em seu papel diretivo – ela exerce o que chamamos de “função-gênio”, procurando legitimar um regime de atribuições pelo qual a divisão entre *nós* e *eles* é pautada pela definição das artes e dos agentes dignos de um valor *político* elevado e, por isso, merecedores da posição de modelos – i.e., o gênio e o crítico, “correto apreciador da genialidade”. Trata-se de uma “função” porque o “tipo” remete ao devir e à sua condução: à *formação*, à *rejeição*, ao *combate* à atualidade e às parcelas do público que, metonimicamente, simbolizam a insuficiência da sociedade. Nalguns momentos (como na arte “engajada”) a “função-gênio” será análoga à ação revolucionária; em geral, no trâmite empírico da arte, caberá ao crítico – o curador, o jornalista, o galerista, o acadêmico – direcionar a sua efetivação concreta.

A “função-gênio” era, na prática, uma “função-obra”, pois o “poético” não poderia eclodir senão através dela. Uma e outra se alinhavavam e, nesse sentido, Schiller já situava o verniz político da sua proposição na experiência com a arte bela e na passagem ao “estado estético”. Com isso o imanentismo e a ênfase na recepção mantinham uma convivência contraditória: ainda que o *politicum* da arte residisse em seu efeito, atribuir poder à *obra* é antecipar o imanentismo que se notabilizará

nas proposições que identificam *no objeto* (e não na sua circulação) o seu potencial político preciso.

Para não inverter hierarquias

Por que os conceitos modernos de arte e literatura se politizaram desse modo – por que a autonomização da arte como sistema social produziu um regime tão severo de atribuições políticas? A sua autonomização implicou a sua redefinição *em contraste* com os demais sistemas sociais, fazendo da autonomia uma forma de dependência recíproca: por que se legitimar desta forma? O *ethos* artístico não quebrou o seu próprio viés aristocrático no momento em que a sociedade se democratizava – por que a necessidade da distinção?

Mas poderia o sistema da arte, tão encharcado pelo valor, não engendrar um *ethos* que distinguisse as pessoas pelos seus graus de receptividade? Em meio à democratização, não seria tal *ethos* motivado pelo terror da total indistinção? A democracia não seria aterrorizante – selvagem demais, incontável demais? Se não, por que ainda hoje a flexibilização do cânone valorativo é vista como “relativismo”? O que motiva este sentimento de *ofensa* aos valores de grupo? Parece-nos que a perda de prestígio social da arte (cuja importância deixa de ser autoevidente quando a sua função social se torna obscura) acirrou as demandas do sistema aos seus integrantes: o sistema se tornou rigoroso na definição da sua própria importância e dos padrões de conduta e expectativa adequados. A valência política deste *habitus* talvez não esteja delineada em nenhum lugar mais claramente do que no paradoxo, não enunciado, que acompanha *A educação estética do homem*: como pode a democratização, que se torna um ideal normativo após a Revolução, ser conduzida não aristocraticamente? Se a arte deve intervir ativamente na realidade, de que modo isso poderia transcorrer sem a orientação de uma liderança? Em sua diferença quanto à poetologia anterior – um Ocidente estamental jamais pensara a arte como fato público – para Schiller é obrigatório pensar a arte como um fato público, disponível a qualquer um. Mas seu flerte com a democratização evoca aquele defendido por Schlegel, para quem “A república perfeita não teria de ser apenas democrática, mas ao mesmo tempo também aristocrática e monárquica; numa legislação de liberdade e igualdade o cultivado teria de suplantar e conduzir o inculto, e tudo teria de se organizar num todo absoluto.” (SCHLEGEL, 1997, 83)

Mas devemos apagar uma suspeita que o leitor pode ter desenvolvido. Nossa crítica à hierarquização não pretende colocar o desprezado no lugar do desprezante, mantendo a equação com sinais

trocados. Não queremos incorrer nas contradições de intervenções tais como, por exemplo, a de Michel de Certeau de *A invenção do cotidiano*. Certamente não é pequena a contribuição de Certeau, ao reconhecer o caráter individual (não homogêneo) do acontecimento estético e ao rejeitar a passividade do consumidor da cultura “de massa”: o consumo é redefinido como uma *atividade* em que o produto é modificado pelo ato da recepção, compreendida como um ato de construção da realidade. Há aí uma série de pressupostos que nos são simpáticos: a homogeneização do “povo” seria mera estratégia retórica (“o *homem ordinário* presta ao discurso o serviço de aí aparecer como princípio de totalização e como princípio de reconhecimento: permite-lhe dizer ‘é verdade a respeito de *todos*’ e ‘é a *realidade* da história” [CERTEAU, 2002, 62]); é colocado em questão o lugar de onde se fala e a autoridade do falante, “a presunção que leva a filosofia a fazer ‘como se’ ela desse sentido ao uso ordinário, e supusesse para si mesma um lugar próprio de onde pensar o cotidiano” (CERTEAU, 2002, 70); nenhum discurso pode falar em nome do outro (“Deve-se assim tornar-se impossível a conversão da competência em autoridade” [CERTEAU, 2002, 68]). Mas talvez seja o caso que esta suspensão da legitimidade – e da facilidade – das atribuições negativas promova uma simples inversão da hierarquia. Lê-se numa frase inicial: “Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada” (CERTEAU, 2002, 57); logo adiante, a coletividade é descrita como “uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém” (CERTEAU, 2002, 58). Qual é o ganho obtido com a transformação do “indivíduo comum” em “herói”? A arte da sucata, por exemplo, é descrita como uma “subversão da ordem política” feita através de “táticas” que, em seu conjunto, constituem uma “arte do consumo” de ares revolucionários – onde ela é submetida aos mesmos paradigmas teóricos da “Grande Arte”, com o *status* belicoso da arte de vanguarda:

o trabalhador que “trabalha com sucata” subtrai à fábrica tempo [...] em vista de um trabalho livre, criativo e [...] não lucrativo. Nos próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua *obra* um saber-fazer pessoal e a responder por uma *despesa* a solidariedades operárias ou familiares. [...] ele realiza “golpes” no terreno da ordem estabelecida. (CERTEAU, 2002, 88)

Eis aqui os estilemas da “criação”, da “obra”, da “finalidade sem fim”, da oposição da arte ao sistema econômico, *topoi* que são romantizados na “insubordinação” que instaura “solidariedades” antagônicas à ordem vigente, assim subvertendo-a. Seria tal elevação do “lugar-doxa” uma maneira de conhecê-lo melhor? O nosso conceito-tipo do “lugar-doxa” descreve a tipificação de estratos sociais amplos sob faces estético-políticas que os situam em lugares sociais heterônomos aos do “nós” que articula o discurso e do leitor que lhe é simpático. Sob tal perspectiva o elitismo e o populismo pouco se diferenciam; as valências políticas se alteram, mas não a funcionalidade do “lugar-doxa”.

A rejeição como intervenção

Toda rejeição se legitima pela remissão ao real empírico, evocando a insuficiência do mundo atual. No campo artístico, a crença na insuficiência da atualidade favoreceu a tendência a se postular, para a “boa comunidade” estética, padrões de inclusão que tornam plausível a sua comparação com a ética religiosa.

Pois a “boa comunidade” artística não reconhece quaisquer laços sociais anteriores: ela irmana seus integrantes *em oposição* às partições prévias. Bons estetas têm mais em comum entre si do que, por exemplo, com os seus familiares – tal como ocorre entre os fiéis de uma religião. Também, como na religião, a esfera artística se vê diante do questionamento sobre a objetividade do caráter ético das ações: “onde, no caso individual, pode o valor ético de um ato ser determinado? Em termos de êxito ou em termos de algum valor intrínseco do ato *per se*?” (WEBER, 1963, 254) Aí são duas as alternativas: ou bem “a responsabilidade do agente pelos resultados santifica os meios, ou o valor da sua intenção justifica a sua rejeição da responsabilidade do resultado, seja para transferi-lo para Deus, ou para a maldade e idiotice do mundo” (WEBER, 1963, 254). Na Modernidade, com muito maior frequência o *ethos* artístico privilegiará a ética das convicções em detrimento da ética das consequências: caso a recepção da arte do gênio seja majoritariamente inócua, é o mundo quem deve ser responsabilizado...

Assim como na esfera religiosa, na Modernidade também a esfera artística passou a rejeitar “a posse dos bens econômicos. O monge asceta renunciou ao mundo negando-se a propriedade individual; sua existência baseou-se totalmente em seu próprio trabalho” (WEBER, 1963, 248). Tal como o monge, o artista dá as costas ao dinheiro e “vive para a sua arte” – noção que institucionaliza a sua imagem franciscana e bloqueia a pesquisa empírica sobre as suas fontes de financiamento. Por fim, tal como a esfera

religiosa, também a esfera artística ofereceu, como resposta prática à sua rejeição do mundo, dois padrões de ação modelares: o ascetismo e o misticismo. Ao passo que o ascetismo remete à busca da “justa medida” entre *aísthesis* e racionalidade na produção e recepção da arte, o misticismo leva à crença na extraordinariedade da experiência estética – que, em sua excepcionalidade quanto ao universo empírico, é tão inexplicável quanto o êxtase místico (que pode ser descrito, mas jamais “conhecido” ou “explicado”). Na estipulação dos padrões de conduta intramundanos adequados à “boa comunidade”, dois nomes de relevo se inseririam aqui: enquanto Adorno foi porta-voz de um modelo de ascese intramundana, Heidegger representa o isolamento da cidade e o retraimento contemplativo. Na condição de “tipos” (que decerto se embaralham e se confundem), ascetismo e misticismo são referências úteis para o ensaio de uma etologia da arte: deles se depreendem padrões normativos de conduta num sistema cada vez mais seletivo.

Seletivo, sim, pois o século XX normalizaria a expectativa da pouca disseminação social da “Grande Arte”, institucionalizando o seu lugar social esotérico. Na medida em que a normalização do seu isolamento foi antecipada e heroicizada já em finais do século XVIII, a redução do seu lugar social foi uma consequência da sua autoteorização. A “Grande Arte” (noção que só passa a fazer sentido ao redor de 1800) desde cedo se distanciou da mediania; ao contrário do que sugerem os discursos em sua “defesa”, ela primeiro se isolou da sociedade “normal”, e não o contrário. A “sociedade” foi mesmo um construto teórico a partir do qual ela definiu, negativamente, a sua própria identidade; se houve isolamento entre arte e “sociedade”, ele veio de uma prática artística que se autolegitimou cada vez mais através da distinção ativa – pelo privilégio do “choque”, do “estranhamento” e da “negatividade” em detrimento do compartilhamento de códigos; pelo privilégio da novidade em detrimento da repetição (contrariando tanto o “clássico” quanto o “popular”); pelo privilégio da seriedade em detrimento do humor (supostamente inadequado à justa manifestação do *politicum* artístico elevado); pelo privilégio do corpo estático em detrimento da resposta corporal; pelo privilégio da heteronomia entre gênio e *socius* em detrimento da arte como prática ou ofício; pelo privilégio da rejeição do mundo em detrimento de uma compreensão afirmativa – mas nem por isso resignada – da realidade. O seu lugar esotérico derivou da somatória das condições que o próprio sistema das artes impôs à produção artística merecedora de valor elevado, acompanhada pela institucionalização dos lugares de circulação e dos padrões de recepção que lhes eram

correlatos. As comunidades estéticas vão se estreitando – mas o que é uma comunidade, afinal?

Comunidades e valores

Conhecemos a ética da distinção por experiência própria. Nosso ambiente é essencialmente judicativo. Olhares, gestos e entonações têm poder de decreto: o juízo de gosto e a sua partilha se colocam peremptoriamente. Mas o juízo que determina a inclusão raramente se oferece à argumentação: verdadeiro na aparência, ele não se preocupa em comprovar a sua correção – ainda que não haja argumentos que possam comprovar a sua necessidade. As comunidades estéticas suprimem esta carência mediante estratégias de inclusão formadas pela reiteração flexível de padrões que se solidificam ao se reforçarem mutuamente. A arte é indissociável das molduras que as comunidades lhe fornecem: o juízo e a experiência são perpassados por expectativas quanto à sua função, às disposições da audiência, às condições da experiência... Tais expectativas são comunitariamente condicionadas: disposições da audiência refletem padrões de comportamento estáveis, relativos aos ambientes do museu, da sala de cinema, da sala de espetáculos, da roda de samba; “grupos” atuam mesmo na experiência individual, que jamais ocorre num vácuo social... “Comunidades” são sempre relativamente virtuais, na medida em que correspondem à *internalização* de expectativas e padrões de comportamento, identificação, crença e conduta que se reificam por se reforçarem mutuamente, estabilizando-se ao longo do tempo. Relativamente estáveis, os padrões adquirem aparência da necessidade, numa naturalidade que abafa a sua contingência e que só subsiste ao admitir variações. Códigos rígidos em excesso se tornam anacrônicos, ao passo que a flexibilidade amortiza a influência do tempo. Se a constituição das comunidades vem do reforço continuado de tendências que se alimentam reciprocamente, a “boa comunidade” estética, na condição de *habitus* motivado por uma consciência-de-si genericamente coletiva (legitimada por um arsenal conceitual compartilhado), corresponde ao lugar – contraposto ao mundo e *por isso* universal – a partir do qual a sociedade é julgada, sob a mediação da arte.

Mas hoje deixa de estar claro como opera exatamente a seletividade da “alta cultura”. As “boas comunidades” se rarefizeram, ainda que o recurso à universalidade do juízo – diagnosticada por Kant – continue ativo, sempre apelando a um “nós” sinônimo de “eu”. Esta atomização do juízo não impede, porém, que o público da “alta cultura” se comporte de maneiras muito semelhantes ao redor do globo, ao contrário da arte “popular”: ao

passo que o comportamento dos frequentadores de museus, óperas e cineclubes pouco se diferencia mundo afora, o público do samba em nada se assemelha ao da *country music*. O “popular” é sempre local, em que pese a codificação das suas condutas. Mas o importante é que nada seja demonizado *a priori* e que saibamos observar o mundo que construímos para a arte e o mundo que construímos através da arte sem vê-los como portadores de “verdades”. Tal ganho não seria pequeno, pois “Tem-se sempre a verdade que se merece de acordo com o sentido do que se diz, e de acordo com os valores que se faz falar” (DELEUZE, 2006, 175). Da nossa parte, gostaríamos de imaginar um pensamento sobre a arte que livrasse a crítica e a teoria do *compromisso com a gravidade* que historicamente as caracteriza. Com isso em mente colocamos em perspectiva os seus códigos e programas políticos formados no final do século XVIII – para melhor colocá-los entre parênteses.

Abstract: The essay investigates the origins and characteristics of the value-system that has dominated Western aesthetic thought since the end of the 18th Century. Without meddling into value disputes, the aim is to think art as an objectual-conceptual *factum* that builds up communities by reinforcing judicative patterns which, in their turn, originate relatively well-defined behavior patterns. We then analyse the practical consequences of the judicative patterns stimulated by the Modern aesthetic concepts that gave birth to a peculiar *ethos* in their process of institutionalization. Among concepts, practices and habits, the essay tries to locate the reasons why the “Great Arts” have placed themselves in the margins of daily social exchange over the last two centuries.

Keywords: Judgment. Literary critique. Classical aesthetics.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- DELEUZE, Gilles. “Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento”, in: *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 175-83.
- DOMINGUES, Ivan. *Epistemologia das ciências humanas – Tomo 1: Positivismo e Hermenêutica (Dürkheim e Weber)*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. New York: Continuum, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, Vol. 1. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Cursos de estética*, Vol. 4. São Paulo: Edusp, 2004.

- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- WEBER, Max. Rejeições religiosas do mundo e suas direções, in: _____. *Ensaio de sociologia*. Organização e introdução de W. Mills; H. Gerth. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1963, pp. 241-70.
- _____. *Ensaio sobre a teoria das Ciências Sociais*. São Paulo: Centauro, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations*. Malden: Blackwell, 2001.

Recebido em 28/02/2010.

Aprovado para publicação em 01/04/2010.