

PODE A ESTÉTICA FILOSÓFICA OLHAR COM URGÊNCIA PARA A ARTE?

Anderson Bogéa

No final de março de 2018, durante a 27ª edição do Festival de Teatro de Curitiba (PR), estreou o espetáculo *Domínio Público*, coproduzido por Elisabete Finger, Maikon K, Renata Carvalho e Wagner Schwartz. O trabalho, que seguiu em apresentação até 2020, foi uma espécie de resposta que tais artistas deram aos episódios de violência, censura e difamação a que foram submetidos/as ao longo do ano de 2017, cada um/a em determinado contexto artístico.¹ Porém, vale ressaltar a estratégia utilizada pelos/as artistas, visto que “[...] não, não respondem de maneira imediatamente reconhecível a nenhuma das violências que sofreram”.² Em uma completa inversão de expectativas, e jogando com os bons modos da sociedade, todos/as muito bem alinhados em trajes sociais, bem passados, e de cores sóbrias, apresentam um espetáculo-palestra informal como as *TED Talks* em torno de uma obra de arte que o espectador mais reacionário não teria dúvidas de sua aura artística: a *Mona Lisa* do florentino Leonardo Da Vinci.

O espetáculo estreou como prenúncio da catástrofe política que viria a se configurar no Brasil durante o mandato presidencial 2019-2022. Sagazmente, fez uso de uma retórica hipersticiosa na narrativa que cada artista apresentou em seu monólogo sobre o quadro de Da Vinci, na medida necessária para levar seus espectadores a colocar em xeque a própria

1. Cf. SANTOS, Valmir. Especular à luz do antiespetacular. In: FINGER, Elisabete et al. *Domínio público*. São Paulo: Casa 1, 2021.

2. PESSOA, Patrick. *Mona Lisa ainda é capaz de sorrir*. In: *Dramaturgias da crítica*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 58.

Fábrica de Hiperstição³ da lógica fascista do Bolsonarismo – que em breve chocaria seu ovo.⁴ Os/as artistas, claramente, se posicionaram politicamente em sua poética diante dos abusos sofridos de modo a lidar com a urgência que os fatos exigiam. Contudo, como estamos em um ensaio marcado por um viés filosófico, vale considerar que a atitude filosófica sempre fora marcada por um certo atraso em seu olhar retrospectivo sobre atividades e práticas culturais humanas. E se, como diz Patrick Pessoa, “[s]ó os historiadores do futuro poderão dimensionar o alcance desse evento”,⁵ esse mesmo evento-espetáculo nos motiva a pensar a relação entre arte e urgência. Aqui não há qualquer pretensão de analisar exaustivamente a peça *Domínio Público*, mas de utilizá-la como trampolim para exercitarmos uma especulação filosófica analisando certos conceitos centrais à Estética. Mas, sim, explorar questões como: em que aspecto a Estética pode ser útil para pensar essa temática? Ou ainda, em um sentido mais amplo, qual a pertinência do olhar filosófico para a urgência que atravessa a arte em nossa contemporaneidade?

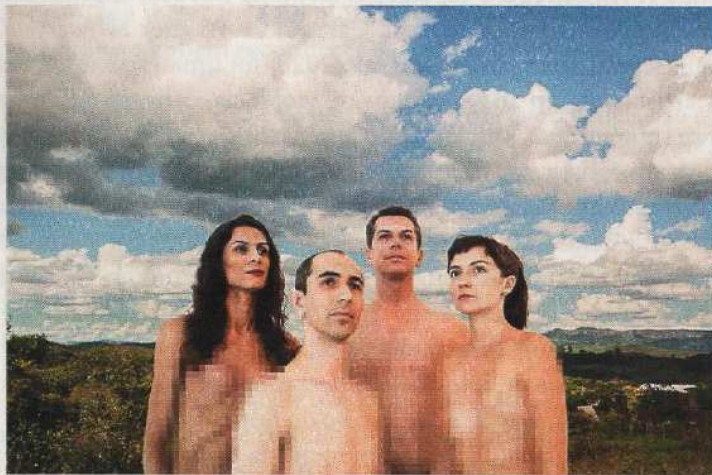


Fig. 1 – *Domínio Público*, 2018 (divulgação)
Fonte: Site do artista Maikon K. Fotografia: Carolina Moraes

3. FOSCOLO, Guilherme. Fábrica de hiperstição: ou sobre como perdemos o mundo. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, vol. 17, n. 32, jan-jun. 2023, p. 289-316
4. A história que subjaz os monólogos é a ação do italiano Vincenzo Perrugia, que havia trabalhado no Museu do Louvre, e em agosto de 1911 roubou a Mona Lisa. Episódio, ele mesmo, marcado por camadas narrativas no modo como ainda hoje é narrado. Cf. KUPER, Simon. Who Stole the Mona Lisa? The World's Most Famous Art Heist, 100 Years On, *Slate*, 07 ago. 2011. Disponível em: <<https://slate.com/human-interest/2011/08/who-stole-the-mona-lisa-the-world-s-most-famous-art-heist-100-years-on.html>> Acessado em: 01 maio 2023.
5. PESSOA, Patrick. *Op. cit.*, p. 58.

Assim, visando entender até que ponto a Estética pode contribuir para a questão em pauta, vale resgatar o contexto em que seus fundamentos como disciplina filosófica são estabelecidos, o que pode nos permitir decifrar o que houve com esse campo filosófico, desde sua gênese, que fez com que pensar a urgência da arte pareça algo tão deslocado. Tal contexto remete à Modernidade, pois é o período em que sua autonomia e sistematização são alcançadas, caracterizando-se como um marco histórico, sobretudo quanto à série de publicações de Alexander Baumgarten (1714-1762): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), *Metaphysica* (1739), e *Aesthetica* (1750). Ao longo dessas publicações, aos poucos, Baumgarten foi ampliando e estabelecendo sua definição de Estética como “ciência da cognição sensível”.⁶ Falar da autonomia da Estética como campo de investigação filosófica nos leva também a pensar na autonomia que um de seus principais objetos de investigação, a Arte, alcançou igualmente na Modernidade. Nesse sentido, mesmo que os sentidos de “autonomia” nos dois campos sejam distintos, é digno de observação que a “[...] própria ideia de estética, no sentido moderno, aparece somente no momento em que a arte é reconhecida e se reconhece, através de seu conceito, como atividade intelectual, irredutível a qualquer outra tarefa puramente técnica”.⁷

A conexão entre os campos da Estética e da Arte, a partir de seus respectivos processos de maioridade, pode ser identificada de maneira mais objetiva por meio de uma determinada estratégia, a de separar tanto a Estética quanto as expressões artísticas do domínio das coisas úteis e práticas da vida cotidiana. Nesse sentido, Paul Oskar Kristeller, em um detalhado estudo de história da Estética, publicado em duas partes entre os anos de 1951 e 1952, no *Journal of the History of Ideas*, descreve como o moderno sistema das Belas-artes se cristalizou lentamente ao longo de muitos séculos, alcançando sua forma definitiva entre os séculos XVII e XVIII. Esse processo alcança um estágio de grande maturação já em 1690, quando Charles Perrault publica *Le Cabinet des Beaux Arts*.⁸ “No prefácio, Perrault opõe o conceito *Beaux Arts* ao tradicional *Arts Liberaux*, que ele rejeita e, em seguida, lista e descreve as oito ‘Belas-Artes’.”⁹ Mas, é no século XVIII, inicialmente, com a publicação de *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), por Jean-Baptiste

6. Cf. GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711-35. In: KIVY, Peter. *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 28.
7. JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999, p. 32.
8. Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. O sistema moderno das artes: um estudo em história da estética. I. Tradução de Anderson Bogéa. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 27, dez. 2019.
9. *Ibidem*, p. 26.

Du Bos, e mais tarde com Charles Batteux publicando sua obra *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), que se apresenta como um sistema mais bem definido e profundamente influente não apenas na França. Tratado este que, apesar de ter recebido algumas críticas de enciclopedistas franceses, como Denis Diderot e Jean D'Alembert, também se fez influente no modo como esses mesmos pensadores se referiram tanto à noção de beleza quanto ao tratar do princípio de imitação, não sem avançar para além de Batteux, especialmente no modo como D'Alembert decodificou o sistema das belas-artes, no seu *Discours préliminaire*.¹⁰

Entretanto, para que o sistema de belas-artes se estabelecesse definitivamente, segundo Larry Shiner, três elementos precisavam ainda ser definidos e aceitos: “[...] um conjunto limitado das artes, um termo comumente aceito para identificar facilmente tal conjunto, e algum (alguns) princípio(s) ou critérios consensuais para distinguir esse conjunto de todos os outros”.¹¹ O conjunto, aí apontado, dizia respeito às expressões artísticas que compuseram o núcleo das belas-artes, e sofreram ampla variação entre os séculos XVII e XVIII – sendo composto, habitualmente, por poesia, pintura, escultura, arquitetura e música, mas também algumas vezes por dança, retórica (eloquência), gravura, tapeçaria e jardinagem.¹² O termo sofreu certa variação também, passando por expressões como “elegant Arts”, “noble arts”, “higher arts”, estabelecendo-se no francês “beaux-arts” e seus equivalentes em inglês, italiano, espanhol, alemão e português. Mas, é o princípio unificador que nos desperta curioso interesse aqui. Esse último requisito para a categorização das belas-artes deveria justificar a unificação de artes tão distintas sob um único termo, mas também “[...] distingui-las de outras artes liberais, bem como das ciências e dos ofícios”.¹³

Segundo D'Alembert, no *Discours préliminaire*, há certa injustiça no modo como às artes liberais é concedida certa superioridade em comparação às mecânicas, pelo fato destas últimas dependerem de uma operacionalização manual e estarem relegadas a uma “classe inferior”. Assim, essa vantagem

10. KRISTELLER, Paul Oskar. O sistema moderno das artes: um estudo em história da estética. II. Tradução de Anderson Bogéa. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 30, jan./dez. 2021.

11. “[...] a limited set of arts, a commonly accepted term to easily identify the set, and some generally agreed upon principle(s) or criteria for distinguishing that set from all others”. SHINER, Larry. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: University of Chicago Press, 2001, p. 81, tradução minha.

12. Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. *Op. cit.*, 2019.

13. “[...] distinguish them from the other liberal arts as well as from the sciences and the crafts”. *Ibidem*, p. 82, tradução minha.

ou suposta superioridade seria compensada pela utilidade que as artes mecânicas nos apresentam, ao passo que entre “as artes liberais que foram reduzidas a princípios, as que se propõem à imitação da natureza foram chamadas belas-artes porque têm principalmente o prazer como objeto”.¹⁴

Uma combinação de pelo menos quatro outros princípios era regularmente invocada. Dois desses princípios – “gênio” e “imaginação” – diziam respeito à produção de obras de arte; os outros dois – “prazer versus utilidade” e “gosto” – diziam respeito aos objetivos e ao modo de recepção das belas-artes. A combinação de prazer versus utilidade com gênio e imaginação foi frequentemente empregada para distinguir as belas-artes das artes mecânicas ou ofícios. A combinação de prazer versus utilidade com gosto foi empregada para distinguir as belas-artes das ciências e de outras artes liberais, como a gramática ou a lógica. Entre esses princípios, prazer versus utilidade desempenhou um papel fundamental. [...] Mas no século XVIII, o prazer começou a ser sistematicamente oposto à utilidade como um critério para distinguir um grupo das artes liberais do resto sob o nome de “belas-artes”.¹⁵

Como vemos acima, Shiner sugere que aquilo que poderia funcionar como um princípio, na verdade, é uma combinação de pelo menos quatro princípios: gênio, imaginação, gosto, e prazer vs. utilidade; sendo que este último critério parece estar sempre presente numa combinação com os outros. É exatamente a ideia de que as belas-artes são voltadas ao prazer, opondo-se ao princípio de utilidade, o ponto de conexão que entendemos existir entre o processo de autonomia da Arte e da Estética, principalmente pelo tipo de prazer envolvido que parece ser uma espécie de “prazer ou gosto refinado”.¹⁶ Prazer que estava completamente alinhado com o tipo de atenção que se buscava nos interiores de casas de Opera e dos Teatros na Europa do século

14. DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean. *Enciclopédia ou Dicionário razoado das ciências arte e ofícios. Volume I: Discurso preliminar e outros textos*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 109.

15. “Some combination of at least four other principles was regularly invoked. Two of these principles – ‘genius’ and ‘imagination’ – concerned the production of works of fine art; the other two – ‘pleasure versus utility’ and ‘taste’ – concerned the aims and mode of reception of the beaux-arts. The combination of pleasure versus utility with genius and imagination was frequently employed to distinguish the beaux-arts from the mechanical arts or crafts. The combination of pleasure versus utility with taste was employed to distinguish the beaux-arts from the sciences and from other liberal arts like grammar or logic. Among these principles, pleasure versus utility played a pivotal role. [...] But in the eighteenth century, pleasure began to be systematically opposed to utility as a criterion for distinguishing one group of the liberal arts from the rest under the name ‘beaux-arts.’” SHINER, Larry. *Op. cit.*, p. 82-83, tradução minha.

16. Cf. *Ibidem*, p. 83.

XVIII.¹⁷ Essa reação específica em relação às obras de arte, presente nessa mudança comportamental indicada por Larry Shiner, caracteriza-se como um prazer, como uma atenção estética. Um tipo de reação estética que se tornou condição fundamental para o chamado “bom gosto”.

Falar de autonomia da Estética nos remete novamente à obra de A. Baumgarten, mas também às três décadas iniciais do século XVIII que antecipam o início de sua obra, marcando o nascimento da Estética moderna, com os trabalhos de Anthony Ashley Cooper, terceiro conde de Shaftesbury (1671-1713), Joseph Addison (1672-1719) e Francis Hutcheson (1694-1746), mesmo que nenhum desses tenha utilizado ou inventado o termo “estética”.¹⁸ E, se há uma ideia que caracteriza adequadamente esse período e sirva de denominador comum a tais teóricos é a noção de desinteresse, característica dessa nascente e inovadora atitude estética. Assim, “[...] como ‘belas artes’ e ‘beleza’, ‘bom gosto’ passa a ser definido com referência ao desinteresse. O ‘homem de imaginação educada’ é aquele que pode olhar para as coisas sem qualquer desejo de posse. Mas, por ‘imaginação educada’ podemos ler ‘bom gosto’ ou ‘gosto refinado’”.¹⁹ Quer dizer, a oposição entre prazer e utilidade como princípio das belas-artes, como vimos acima, se alinhava com a natureza de um certo tipo de atenção “[...] indispensável e distintivo da percepção das coisas belas”.²⁰

17. “Serious operas and plays were now supposed to be the experience of an art illusion, and theater audiences began to be encouraged to sit in respectful and attentive silence”. (*Ibidem*, p. 130).

18. Cf. STOLNITZ, Jerome. On the Origins of “Aesthetic Disinterestedness”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 20, n. 2 (Winter, 1961). “The British were the first to envision the possibility of a philosophical discipline, embracing the study of all of the arts, one which would be, moreover, autonomous, because its subject-matter is not explicable by any of the other disciplines. And the British were the first to act upon and realize this program”. (*Ibidem*, p. 131-132).

19. “[...] like ‘fine art’ and ‘beauty’, ‘good taste’ comes to be defined by reference to disinterestedness. The ‘man of polite imagination’ is one who can look upon things without any desire for possession. But for ‘polite imagination’ we can read ‘good taste’ or ‘fine taste.’” *Ibidem*, p. 143, tradução minha. Stolnitz, em sua análise das origens, acaba inserindo outros autores britânicos que avançam sobre todo o século XVIII, como Edmund Burke (1729-1797), Alexander Gerard (1728-1795) e Archibald Alison (1757-1839). Por sua vez, Paul Guyer, no texto mencionado acima, em prol de seu argumento sobre como a liberdade de imaginação do século XVIII promoveu a teoria estética, vai além de autores que trataram ou incorporaram especificamente o conceito de desinteresse em suas obras, como Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) e o próprio Alexander Baumgarten.

20. “[...] indispensable to and distinctive of the perception of beautiful things”. *Ibidem*, p. 131, tradução minha.

Embora o termo “desinteresse” nunca tenha feito parte da conversa cotidiana sobre as belas-artes, a ideia geral de uma atitude contemplativa e sem preconceitos em relação à arte continuou a se espalhar entre o público e aqueles que escreveram sobre arte.²¹

Obviamente, foi Immanuel Kant quem fez a análise mais célebre do conceito de desinteresse quando se trata de estética moderna, porém o primeiro autor a chamar atenção para a percepção desinteressada foi Shaftesbury, em 1711, em *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. No segundo volume dessa obra, intitulada *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, Theocles pede a Philocles, seu interlocutor, que imagine querer comandar e navegar o oceano, como um mestre do mar, em função da atração que a beleza do oceano lhe desperta. A conclusão de Theocles é que “[...] você reconhecerá que o Prazer desse tipo é muito diferente daquele que deveria seguir naturalmente da Contemplação da Beleza do oceano”.²² O que está sendo afirmado no contexto dessa passagem é que o tipo de beleza que objetos ou coisas (como o oceano) provocam é independente de seu uso, consumo ou posse. No entanto, esse *desinteresse* é pensado por Shaftesbury muito mais em um panorama ético do que estético. Ou melhor dizendo, Shaftesbury introduz o critério de desinteresse como “[...] o início de um elaborado argumento a favor de um prazer desinteressado na ordem do cosmos que se manifesta em nossa sensibilidade tanto para o belo quanto para a virtude”.²³ Como se sua teoria ética tivesse se tornado quase indistinguível de sua teoria “estética”.²⁴

O princípio do desinteresse seguiu sendo retomado por autores posteriores a Shaftesbury, como em *The Pleasures of the Imagination*, publicado por Joseph Addison no ano seguinte, em 1712; ou ainda por Francis Hutcheson, em *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, de 1725; sem falar no modo como o já mencionado Kant apresentou sua caracterização inicial do juízo reflexivo estético atribuindo o caráter de de-

21. “Although the term ‘disinterestedness’ has never been part of everyday talk about the fine arts, the general idea of an unprejudiced, contemplative attitude toward art continued to make its way among both the public and those who wrote about art”. SHINER, Larry. *Op. cit.*, p. 220, tradução minha.

22. “[...] you will own the Enjoyment of this kind to be very different from that which should naturally follow from the Contemplation of the Ocean’s Beauty”. SHAFTESBURY, Anthony. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, v. 2. Liberty Fund, 1737, p. 221, tradução minha.

23. GUYER, Paul. *Op. cit.*, p. 34.

24. Cf. STOLNITZ, Jerome. *Op. cit.*, p. 133.

sinteressado ao juízo de gosto, na *Kritik der Urteilskraft* (1790)²⁵; ou ainda o modo como se tornou um conceito presente em algumas filosofias do século XIX. No início da segunda metade do século XX, George Dickie escreveu o artigo *The myth of aesthetic attitude*,²⁶ em que aponta para o fato de que o que se convencionou chamar de “atitude estética” talvez não fosse mais tão útil, sendo na verdade capaz de induzir ao erro a própria teoria estética. Para Dickie, podemos encontrar uma variedade de teorias que caracterizam, cada qual a seu modo, a noção de atitude estética. “Essa variação se reflete na linguagem que as teorias empregam. A versão mais forte é a teoria da distância psíquica de Edward Bullough, recentemente defendida por Sheila Dawson. [...] A segunda versão é amplamente difundida, mas tem sido defendida com mais vigor nos últimos anos por Jerome Stolnitz e Eliseo Vivas”²⁷.

A versão forte da teoria da atitude estética de Edward Bullough, em *“Psychical Distance” as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle* (1912), e Sheila Dawson, em *“Distancing” as an aesthetic principle* (1961), concentra-se na ideia de uma distância psíquica, um processo psicológico, que alguém deve sustentar em relação a algum objeto (artístico, natural etc.). A teoria da distância psíquica veria essa postura como uma “[...] espécie de isolamento mental físico necessário para que uma obra de arte seja apreciada esteticamente”²⁸. No entanto, apesar do texto de Bullough ser mencionado por Stolnitz em seu artigo sobre origens do desinteresse estético – ao relacionar a distância necessária diante de um perigo quando nos deleitamos com o sentimento do sublime²⁹ com o sentido de “distância física” de Bullough –, nosso interesse na crítica elaborada por Dickie se conecta mais com sua análise da versão fraca da teoria da atitude estética. E, como

vimos, além da figura de Eliseo Vivas, como teórico associado, essa versão tem suporte nas ideias de Jerome Stolnitz, o autor que nos ajudou há pouco a entender colmo o princípio do “desinteresse” foi fundamental para o nascimento da Estética moderna.

A segunda maneira de conceber a atitude estética como a ação ordinária de prestar atenção de uma determinada maneira (desinteressadamente) é ilustrada pelo trabalho de Jerome Stolnitz e Eliseo Vivas. Stolnitz define “atitude estética” como “atenção e contemplação desinteressadas e complacentes de qualquer objeto da consciência, seja ele qual for, apenas em função de si mesmo”³⁰.

A fonte das ideias de Stolnitz, a partir das quais Dickie identificou-o como um teórico da versão fraca da teoria da atitude estética, reside em seu livro *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*.³¹ No qual, logo no primeiro capítulo, Stolnitz esclarece que apesar de ser seu foco de análise, a atitude estética não é a atitude habitual que adotamos no mundo. Esta é a atitude de percepção prática, em que voltamos nossa percepção às coisas como um meio para determinado fim, o qual não reside nesses objetos e coisas percebidas. No entanto, apesar de ser nossa atitude usual no cotidiano, a atitude prática não é o tipo exclusivo de atenção que dedicamos às coisas.³² “Às vezes, prestamos atenção a uma coisa simplesmente para apreciar sua aparência, som ou sensação”³³. Apresentando, assim, uma definição de atitude estética centrada em quatro termos: *atenção, complacência, contemplação e desinteresse*. Nesse sentido, é óbvio que o último conceito assume função essencial em sua definição de atitude estética, visto o papel que o próprio Stolnitz atribuiu a ele como conceito-chave para a moderna teoria estética. Assim, caracteriza tal postura como uma atitude que não se relaciona com o objeto da percepção ou atenção visando qualquer outro fim que não o próprio objeto estético em questão.³⁴

30. “The second way of conceiving of the aesthetic attitude as the ordinary action of attending done in a certain way (disinterestedly) is illustrated by the work of Jerome Stolnitz and Eliseo Vivas. Stolnitz defines ‘aesthetic attitude’ as ‘disinterested and sympathetic attention to and contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone.’ DICKIE, George. *Op. cit.*, p. 57, tradução minha.

31. STOLNITZ, Jerome. *Aesthetics and philosophy of art criticism*, Boston: Houghton Mifflin, 1960.

32. Cf. *Ibidem*.

33. “On occasion we pay attention to a thing simply for the sake of enjoying the way it looks or sounds or feels”. *Ibidem*, p. 34, tradução minha.

34. Cf. *Ibidem*, p. 34-35.

25. Cf. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016; principalmente, as seções 2 a 5. “Gosto é a faculdade de julgamento de um objeto ou modo de representação através de uma satisfação ou insatisfação, sem qualquer interesse”. *Ibidem*, p. 107.

26. DICKIE, George. The myth of aesthetic attitude. In: *American Philosophical Quarterly*, v. 1, n. 1 (jan. 1964), p. 56-65.

27. “This variation is reflected in the language the theories employ. The strongest variety is Edward Bullough’s theory of psychical distance, recently defended by Sheila Dawson. [...] The second variety is widely held but has been defended most vigorously in recent years by Jerome Stolnitz and Eliseo Vivas”. *Ibidem*, p. 56, tradução minha.

28. “[...] as a kind of mental insulation material necessary for a work of art if it is to be enjoyed aesthetically”. *Ibidem*, p. 57, tradução minha.

29. Cf. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus; Editora da UNICAMP, 1993.

A argumentação de Dickie segue apresentando exemplos de audiência de obras de arte que, supostamente, apresenta algum alegado interesse, a fim de perceber como a natureza da atenção desinteressada pode ser pensada nas mais variadas artes. É o caso de um indivíduo chamado Jones, que vai assistir a um concerto musical com o propósito de fazer um exame no dia seguinte sobre tal obra; ou, de um dramaturgo que assiste a um ensaio ou apresentação teatral com o objetivo de reescrever o roteiro. Estes são exemplos que nos levam a comparar a atenção dedicada pela audiência em questão com a de outra pessoa, digamos, um ouvinte/espectador trivial e sem propósitos ulteriores.³⁵

Nosso dramaturgo – assim como Jones, examinado quanto à música – tem motivos ulteriores. Além disso, o dramaturgo, ao contrário de um espectador comum, pode alterar o roteiro após a apresentação ou durante um ensaio. Mas, em que medida a *atenção* de nosso dramaturgo é diferente (assim como seus motivos e intenções) daquela de um espectador comum? O dramaturgo pode gostar ou ficar entediado com a apresentação, assim como qualquer espectador. A atenção do dramaturgo pode até mesmo se manifestar. Em resumo, os tipos de coisas que podem acontecer com a atenção do dramaturgo não são diferentes daqueles que podem acontecer com um espectador comum, embora os dois possam ter motivos e intenções totalmente diferentes.³⁶

No intuito de reafirmar sua hipótese de que a atitude estética é um mito, e que não temos motivos para acreditar nela, nem em seu princípio fundamental – o “desinteresse” –, Dickie coloca que: “[...] aquilo que inicialmente parece ser uma distinção perceptiva, ouvindo de uma certa maneira (interessada ou desinteressadamente), se mostra como uma distinção motivacional ou intencional”;³⁷ o que acaba por determinar a atenção dos

35. Cf. DICKIE, George. *Op. cit.*

36. “Our playwright – like Jones, who was to be examined on the music – has ulterior motives. Furthermore, the playwright, unlike an ordinary spectator, can change the script after the performance or during a rehearsal. But how is our playwright’s *attention* (as distinguished from his motives and intentions) different from that of an ordinary viewer? The playwright might enjoy or be bored by the performance as any spectator might be. The playwright’s attention might even flag. In short, the kinds of things which may happen to the playwright’s attention are no different from those that may happen to an ordinary spectator, although the two may have quite different motives and intentions”. *Ibidem*, p. 59, tradução minha.

37. “[...] what initially appears to be a perceptual distinction listening in a certain way (interestedly or disinterestedly) turns out to be a motivational or an intentional distinction”. *Ibidem*, p. 58, tradução minha.

indivíduos envolvidos em uma dada situação de apreciação artística. Nesse sentido, não há razão para sustentar que a atenção dedicada a uma composição musical ou a um espetáculo teatral – quando seus ouvintes/espectadores têm algum propósito ulterior – seja de um tipo diferente da atenção de um ouvinte/espectador trivial. Dickie conclui dizendo que, em geral, “[...] o ‘desinteresse’ [...] não pode ser usado propriamente para se referir a um tipo especial de atenção. ‘Desinteresse’ é um termo usado para tornar claro que uma ação tem certos tipos de motivos”.³⁸

A partir disso, voltando ao exemplo com o qual abrimos nosso ensaio para pensar as relações entre arte e urgência, o espetáculo *Domínio Público*, se seguirmos a argumentação de Dickie, não teremos motivos para pensar que haveria qualquer comprometimento da experiência do público por ter sua atenção voltada para 1) o modo como os monólogos de cada artista estariam relacionados com os episódios de censura/violência vivenciados em 2017; ou, 2) para os índices de verdade presentes em cada discurso apresentado nesses monólogos, visto que cada artista apresenta dados, números e datas muitas vezes distintos em torno da história do quadro de Leonardo Da Vinci. Portanto, como diz Valmir Santos no texto de apresentação do livro do espetáculo, referindo-se ao roubo da obra por Peruggia, o “[...] subtexto do episódio – a tela só foi recuperada mais de dois anos depois – estimula a decodificar o que é fato ou invenção”.³⁹ Quer dizer, a capacidade de interpretação da audiência é elemento fundamental para que a proposta do espetáculo-performance seja bem-sucedida.

Dickie ainda nos traz mais elementos para analisar esse caso, ao mostrar como a visão baseada na “atenção desinteressada” pode conduzir inadequadamente a própria teoria estética. Segundo o autor, os teóricos da atitude estética estão equivocados sobre três aspectos: 1) a maneira que de sejam fixar os limites da pertinência (relevância) estética; 2) a relação do crítico com a obra de arte; e 3) a relação entre moralidade e valor estético. Quanto ao segundo aspecto, a diferença que se enxerga entre a atitude do crítico de arte e a de um espectador habitual serve para reforçar o argumento de Dickie de que “[...] o crítico difere de outros percipientes somente em seus motivos e intenções e não pela maneira que se atenta a uma obra

38. “[...] ‘disinterestedness’ [...] cannot properly be used to refer to a special kind of attention. ‘Disinterestedness’ is a term which is used to make clear that an action has certain kinds of motives”. *Ibidem*, p. 60, tradução minha.

39. SANTOS, Valmir. *Op. cit.*, p. 19.

de arte”.⁴⁰ Dois indivíduos podem ter motivações diferentes, mas isto não define a diferença na maneira que cada um se atenta a uma obra de arte.

Em geral, é em função do caráter analítico do olhar do crítico de arte que se atribui o comprometimento de sua apreciação ou contemplação da obra de arte, porém se considerarmos um observador comum, comparativamente, é difícil que este consiga apresentar uma atenção totalmente desinteressada, levando em consideração que mesmo o mais singelo olhar ou atenção direcionada carrega uma ampla carga cultural e social (pragmática). Se considerarmos o espectador participante e ativo que se passa a cultivar na contemporaneidade – seja nas propostas conceitualistas das artes visuais, ou nas reformas que o teatro sofre ao longo do século XX,⁴¹ ou ainda nas várias facetas de realização que a performance apresenta ao atravessar música, teatro, visuais, poesia e dança –, a ideia de uma atitude desinteressada parece se tornar mais inadequada ainda. “O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. [...] Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.”⁴²

A atitude desinteressada para um sujeito/espectador que precisa se colocar como intérprete parece uma ideia tão deslocada quanto a de um/artista que precisa assumir sua poética como “bela” e alheia a qualquer política ou moralidade. É por isso que o terceiro aspecto quanto à inadequação da atitude estética apontada por Dickie nos interessa, especialmente, porque nos permite pensar de maneira mais acurada sobre as implicações de se dar às artes o caráter de urgência, que em geral tem tons políticos, mas também possui uma ligação com o âmbito da moralidade. Segundo Dickie, um descaminho da teoria estética reside em tomar o valor estético sempre como independente da moralidade, fazendo com que na obra de arte esses dois valores estejam rigorosamente separados. O argumento se ampara no seguinte: “[...] os aspectos morais de uma obra de arte não podem ser objeto de atenção estética porque a atenção estética é, por definição, desinteressada e os aspectos morais são de alguma forma práticos (interessados)”.⁴³

40. “[...] the critic differs from other percipients only in his motives and intentions and not in the way in which he attends to a work of art”. Cf. DICKIE, George. *Op. cit.*, p. 62, tradução minha.

41. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins fontes, 2014, p. 10.

42. *Ibidem*, p. 17.

43. “[...] the moral aspects of a work of art cannot be an object of aesthetic attention because aesthetic attention is by definition disinterested and the moral aspects are somehow practical (interested)”. DICKIE, George. *Op. cit.*, p. 63, tradução minha.

Contudo, acompanhando Dickie, podemos afirmar que apesar de ser um equívoco avaliar uma obra apenas de um ponto de vista moral, deve-se “[...] insistir que a visão moral de uma obra é parte da obra e, portanto, um crítico pode descrevê-la e avaliá-la, legitimamente”.⁴⁴

Se olharmos de maneira retrospectiva, facilmente, entenderemos a necessidade inicial tanto da Estética quanto das belas-artes estarem finalmente protegidas dos ditames heteronômicos de outras esferas. No caso da Estética, a necessidade de autonomia se deu em relação a outros campos da filosofia, como Metafísica, Teoria do Conhecimento, Ética e Filosofia Moral. As artes, ainda fazendo valer sua alcunha de “belas”, necessitavam *urgentemente* de uma independência em relação a outras esferas como a Religiosa, a Política e, sobretudo, a Moral. Contudo, insistir nesse isolamento tanto da Estética quanto das Belas-artes em relação a outros domínios da vida humana, como a Moralidade, passado esse momento de busca por autonomia, faz de ambas um adorno a ser exibido em um pedestal. Insistir no conceito de desinteresse, que atravessa tanto a estética quanto as artes, parece corroborar com essa situação.

No antigo sistema de arte, o gosto geralmente estava ligado a um “interesse” ou participação no propósito das obras de arte, seja ele moral, prático ou recreativo; no novo sistema das belas-artes, a resposta considerada como a mais apropriada passou a ser a contemplação desinteressada. Paradoxalmente, a ideia de “desinteresse” envolvia um “interesse” intenso, no sentido de atenção focada, mas uma completa ausência de *um* interesse, no sentido de um desejo de posse ou satisfação pessoal, mesmo de um tipo moral ou religioso.⁴⁵

A moralidade nunca esteve completamente separada do campo artístico nem do campo estético, e vice-versa. O que acontecia era na verdade uma adequação a uma determinada moralidade e a uma determinada atitude estética, a contemplativa. Larry Shiner aponta pelo menos duas fontes originárias da ideia de desinteresse: uma aristocrática/política e outra filo-

44. “[...] to insist that a work's moral vision is a part of the work and that, therefore, a critic can legitimately describe and evaluate it.” *Ibidem*, p. 64, tradução minha.

45. “In the old system of art, taste was usually tied to an ‘interest’ or stake in the purpose of works of art, whether moral, practical, or recreational; in the new system of fine arts, the response believed most appropriate became one of disinterested contemplation. Paradoxically, the idea of ‘disinterestedness’ involved an intense ‘interest,’ in the sense of focused attention, but a complete absence of *an* interest, in the sense of a desire for possession or personal satisfaction, even of a moral or religious kind”. SHINER, Larry. *Op. cit.*, p. 144, tradução minha.

sófica/religiosa, as quais podem ainda ser combinadas. “De acordo com a perspectiva política conhecida como humanismo cívico, somente aqueles com riqueza e tempo livre para a reflexão são capazes de se elevar acima do interesse próprio e ter uma visão da sociedade como um todo”.⁴⁶ No contexto britânico do início do século XVIII, sobretudo em Shaftesbury, a noção de desinteresse surge dentro de um panorama filosófico de análise das virtudes, portanto uma atitude desinteressada é uma atitude moralmente enviesada. “Shaftesbury combinou a concepção aristocrática de desinteresse com uma filosofia neoplatônica que encorajava a contemplação racional do verdadeiro, do bom e do belo”.⁴⁷ Para Shaftesbury, a vida moral é menos uma questão de escolher e executar uma tomada de decisão que apreciar e contemplar a virtude. E, por virtude, Shaftesbury entende o amor pela ordem e pela beleza.⁴⁸ Essa relação e, principalmente, essa noção de contemplação nos remete a um sentido de filosofia presente no platonismo mais ortodoxo, de busca e contemplação da verdade, que por sua vez nos remete à conexão entre beleza e bondade e toda sua influência no pensamento Ocidental. Em *O Banquete*,⁴⁹ o *Kalos kai Agathos* pode até aparecer como um princípio metafísico, mas na Modernidade devemos ter em mente que o princípio é de natureza social.

Essa associação entre a esfera moral e a esfera estética foi força motriz na criação coletiva do roteiro de *Domínio Público*. De maneira irônica, os/as artistas recorreram a elementos triviais no que diz respeito ao significado de uma obra de arte. Manejaram a expectativa da sociedade em relação aos “bons modos” e ao “bom gosto”, apresentando-se no palco com roupas formais e posturas conservadoras. Produziram ainda um ambiente conectado ao “estado contemplativo” próprio das “belas-artes”, quando escolheram uma obra que aparentemente não possui qualquer significado além do pictórico-formal e convidaram a audiência a embarcar em um proces-

46. “According to the political perspective known as civic humanism, only those who have the wealth and leisure for reflection are able to rise above self-interest and take a view of society as a whole”. *Ibidem*, p. 144, tradução minha.

47. “Shaftesbury combined the aristocratic conception of disinterest with a Neoplatonic philosophy that encouraged the rational contemplation of the true, the good, and the beautiful”. *Ibidem*, p. 145, tradução minha. Da relação entre Beleza, Bondade e Verdade, ver: KRISTELLER, Paul Oskar. *Op. cit.*, 2019, p. 05; e *Idem*, *Op. cit.*, 2021, p. 07.

48. Cf. STOLNITZ, Jerome. *Op. cit.*, 1961, p. 133.

49. Cf. PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, 201c (Coleção Os Pensadores). Sobre o conceito de *kalos kai agathos* como epíteto na cultura grega, ver: DONLAN, Walter. The Origin of *Kalos Kagaqos*. *The American Journal of Philology*, v. 94, n. 4, 1973, p. 365-74.

so narrativo reflexivo. O que melhor poderia representar a atmosfera das belas-artes e o prazer desinteressado provocado por uma obra que uma pintura de Da Vinci? Claro que boa parte de um público que resolve ir ao teatro assistir a um espetáculo de quatro artistas que viveram experiências terríveis, recentemente, vai na ânsia por algum trabalho sobre tais violências. Elisabete Finger, Maikon K, Renata Carvalho e Wagner Schwartz não realizaram uma produção sobre tais violências, mas a partir delas.⁵⁰ Se para a sociedade suas experiências artísticas e estéticas foram taxadas como obscenas e criminalizadas, tais artistas recorreram ao sorriso tímido de Mona Lisa, apesar de que em algumas circunstâncias até mesmo “sorrir é um ato obsceno”.⁵¹ E, como encontramos no texto do espetáculo: o “[...] enigmático sorriso é o máximo de expressão permitida num retrato. As mulheres não sorriem nesse tempo, elas tampouco falam. Estão resignadas aos papéis que lhes foram destinados e devem seguir os códigos de conduta prescritos por maridos, pais e padres”.⁵²

Na verdade, ocorreu-me algumas vezes que a divisão convencional entre as belas artes e as artes práticas – entre *les beaux arts* e *les arts pratiques* – serve, em nome de um tipo de exaltação, para segregar *les beaux arts* da vida de uma maneira curiosamente paralela àquela em que chamar as mulheres de belo sexo é um modo institucional de pôr a mulher numa distância estética, num tipo de pedestal moral que a expulsa de um mundo em que se espera que ela não tenha mais qualquer negócio. O poder de classificar é o poder de dominar, e essas estetizações paralelas devem ser vistas como respostas essencialmente políticas àquilo que foi sentido como perigos obscuros em ambas.⁵³

A passagem acima é retirada do texto de Arthur Danto, *O descredenciamento filosófico da arte*, no qual apresenta a tese de que as artes foram descredenciadas, como que deslegitimadas ou desautorizadas, pelo pensa-

50. “Fazer uma peça a partir do que aconteceu conosco, e não sobre. Nos alimentar disso em vez de sermos devorados e cuspidos. Não nos interessa repetir, apontar, desabafar, proclamar. Faria sentido se estivéssemos de mãos dadas vomitando no palco. Regurgitando e devolvendo aquilo que engolimos: a porra de gozadas alheias. Agora, é a vez do nosso gozo. Sem gemer, no sigilo, discreto, normativo, sem afetação, sem afronta, no armário, subentendido, como manda a tradição”. K. Maikon. Um copo de bilis. *Revista Continente*. 15 de maio de 2018. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/depoimento/um-copo-de-bilis>>. Acesso em: 01 maio 2023.

51. FINGER, Elisabete et al. *Op. cit.*, p. 57-58.

52. *Ibidem*, p. 81.

53. DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 46.

mento filosófico ocidental em função de sua suposta periculosidade. Esse descredenciamento se daria por duas vias: a atitude de Capitulção da arte, sujeitando-a ao pensamento filosófico, e a estratégia da Efemerização, em que as artes eram removidas do domínio das coisas úteis do cotidiano além do âmbito das necessidades e interesses. Ambas as ações, segundo Danto, têm sua origem no pensamento platônico, e são revividas nas filosofias de Hegel e Kant. A capitulação é encontrada em sua versão hegeliana a partir da tese do fim da arte e de sua transformação em uma atividade do espírito. Já a hipótese da efemerização que muito se alinha à nossa discussão, reside no modo como Kant assimilou a noção de desinteresse em sua terceira Crítica. “Kant realmente supunha que a arte deveria dar prazer, mas esse prazer terá de ser desinteressado; portanto, uma tépida gratificação, pois desconectado da satisfação de necessidades reais ou do alcançar de metas reais. Trata-se então de um tipo de prazer narcoléptico”.⁵⁴

Danto inicia esse texto perguntando do que a arte é capaz, e diante de tamanho processo de neutralização pela filosofia só resta à arte uma estratégia retórica de cooptação dos sentimentos e pensamentos de sua audiência visando modificar suas ações. Acontece que as artes só serão submetidas a um descredenciamento se insistirmos que apenas uma atitude desinteressada é possível para sua apreciação, e quiçá em sua realização. Além disso, a pergunta acerca de seu real potencial para realizar coisas no mundo só faz sentido se insistirmos em afastá-la de outras esferas humanas como a moral e a política. A filosofia é tão vítima de um descredenciamento quanto as artes por meio de um dos sintomas identificados por Danto, o da efemerização que se conecta ao conceito de desinteresse. A filosofia foi tratada historicamente no Ocidente como atividade contemplativa e apartada de uma vida que não seja guiada pelo ócio, já as artes alcançaram sua autonomia a duras custas, para não dizer “belas”, tratadas como atividades “desinteressadas”. É necessário entender que o desinteresse não é a única atitude possível e nem a atitude necessariamente correta para a experiência estética e para a fruição artística, mas apenas uma dentre outras possíveis, e que dentro de um panorama social, cultural e intelectual adquiriu relevância. O desinteresse nesse caso parece muito mais com uma ficção política, que sempre esteve alinhada com determinados interesses e condutas morais. Uma ficção útil. Claro que o objetivo não é defender uma arte panfletária, em que a forma dê lugar completo ao conteúdo, mas que no alinhamento desses dois aspectos, e com o compromisso do artista em não negar sua

54. *Ibidem*, p. 44.

natureza política, a qual não pode ser despida como um casaco, alcançar algum nível de implicação (engajamento) da atividade artística.⁵⁵ Domínio Público já transforma “[...] em colaboradores os leitores ou espectadores”,⁵⁶ mas ainda é necessário que a estética se liberte dos grillhões do desinteresse, assim como a fruição estética e as artes precisam deixar de lado essa fictícia neutralidade. Mesmo que os artistas não se politizem ou não se atenham às implicações morais de suas obras, ainda assim continuam sendo alvos de apedrejamentos, exatamente, de natureza moral e política. O interesse precisa ser tratado como urgência.

55. Cf. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v. 1), p. 129-132.

56. *Ibidem*, p. 142.

POLÍTICAS DO SENSÍVEL

ARTE E URGÊNCIA

ORGANIZAÇÃO

ARTUR FREITAS

PAULO REIS

VINÍCIUS HONESKO

BOGÉA, Anderson. "Pode a estética filosófica olhar com urgência para a arte?" in: FREITAS, A.; REIS, P.; HONESKO, V. (org.). Políticas do sensível: arte e urgência. São paulo: Intermeios, 2023.



intermeios
CASA DE ARTES E LIVROS