O Japão não existe

Carlos Veloso
Universidade da Madeira

Em 1890, Oscar Wilde assistiu a uma conferência de Walter Pater. Como habitualmente, este discursava num tom pouco perceptível, sem nunca olhar para a assistência. No final, dirigiu-se a Wilde e a um acompanhante: «Espero que todos me tenham ouvido», obtendo como resposta «Por acaso, ouvimo-lo». Pater ainda ripostou – «Você tem resposta para tudo» –, mas o tom já havia sido imposto (Ellmann, 1988: 85)[1]. O prazer do debate suplanta o desejo de convencer, o conflito surge em Wilde como uma espécie de *Deus ex machina* que salva a situação da monotonia. Dizer que se ouviu por acaso, que se escutou casualmente é fazer do orador um acidente na vida de quem escuta, declinando para si a responsabilidade do que foi afirmado. Wilde diz que Pater só é Pater porque Wilde está presente. Por acaso. Por outro lado, *overhear* também implica um certo voyeurismo, no sentido em que se verifica uma audição intencional sem, contudo, se notar a presença de quem ouve. Nesta acepção, Wilde está a dizer que não esteve na conferência mas ouviu Pater, o que equivale a afirmar o carácter ubíquo de Pater e da invocação do *voyeur* (da audição) em ouvir sem ser notado. A resposta de Pater confirma a particularidade crítica da posição de Wilde – ter uma resposta para tudo é fazer da ironia e da contradição uma estética, na qual a arte de responder, ambígua mas não didacticamente, domina a comunicação. É assim que a crítica se assume como imprescindível à arte (a arte como tudo e como todo ao qual a crítica responde, tecendo configurações).

No diálogo esquematizado em torno da crítica – «The Critic as Artist» – a função de Ernest é a de provocar Gilbert. À possibilidade de não existência de crítica de arte no mundo helénico proposta pelo primeiro, responde o outro com a noção de que os Gregos eram uma nação de críticos de arte. Em Wilde, o espírito grego – exercícios retóricos sobre a religião e a metafísica, a vida e a literatura – é a vontade de entender o mundo como construção crítica. A importância que os Gregos conferiam à audição em detrimento do olhar é a posição assumida pela casualidade da escuta no diálogo com Pater. Ouvir sem

ser notado, chamando à colação crítica os instintos estéticos das cegueiras míticas de Homero e Milton, é proclamar o ecletismo daquilo que se quer escutar – a construção do mundo é, então, uma proposta e uma selecção do espírito crítico. O crítico não repete, não olha, mas perscruta os acasos da arte, intensificando a sua própria personalidade na medida em que ouve o trabalho dos outros – quanto mais esteticamente intensa for a sua personalidade tanto mais apto se sentirá para interpretar a personalidade dos outros. Neste sentido, interpretar não é só criticar: é, sobretudo, confrontar-se com as atitudes e opções estéticas dos outros – é assim que o crítico se torna artista, pois sente a crítica como sua própria actividade artística. E quem não quer ser criticado deve ser esquecido; por isso, Pater sabe que Wilde tem uma resposta para tudo. Mais, é a resposta de Wilde que renova o instinto, crítico e criativo, de Pater. Este não quer ser esquecido, mas tem de lutar com as faculdades críticas e intelectuais que o livram do esquecimento. Precisa que o critiquem, mas tem de criticar quem o faz. Tem consciência de dois problemas que seguem a par um do outro: é que ninguém consegue ser o melhor juíz na sua própria arte, e o crítico jamais será justo para com a obra criticada. O próprio acto de autoconcentração, bem como o esforço dispendido na execução da obra, «afasta» o autor dos seus propósitos. Quanto à justeza da avaliação artística, ela é diluída na questão da preferência, pois preferir é não ser justo. Avaliar uma forma de arte é excluir as outras. Pater tem, então, de sentir a resposta de Wilde como um processo de injustiça crítica, mas sabe que é essa atitude que lhe cria a sua própria atmosfera intelectual. Dizer que Wilde tem solução crítica para tudo é reconhecer que o futuro pertence à crítica, e que esse futuro passa por uma intensificação e exaltação das formulações críticas. O próprio Wilde, como epígono do crítico Pater, torna mais fortes as razões críticas que organizam o discurso da própria crítica.

Se Pater concebia como objecto da crítica a situação do crítico, Wilde distorce os procedimentos desta caracterização, indicando como função da crítica a análise do objecto tal como ele não é. Ao excesso do artista responde com o excesso do crítico. A actividade do crítico estético consiste numa espécie de inventariação de impressões relacionadas com o príncipio da beleza, «extraindo das várias escolas o segredo do seu encanto, curvando-se, se necessário, perante altares alheios, ou sorrindo, se for o seu desejo, a deuses novos e estranhos» (1968c: 390). É esta incompletude da arte que faz com que ela seja um discurso voltado para si mesmo. É o sentido estético que é aqui activado – as faculdades do reconhecimento e da razão não são declaradas como agentes neste processo mas subordinadas à impressão estética. É a incompletude da arte (o que torna possível o confronto de obras, autores, géneros e escolas artísticas) que permite, por exemplo, o desenvolvimento do paradoxo. Para o crítico, o paradoxo é a fonte do conhecimento, o que está diante dele

é o paradoxo. No entanto, o paradoxo é configurado pelo conhecimento do paradoxo. O que faz com que o paradoxo exista é o conhecimento, é a percepção de que há uma entidade configuradora de paradoxos. Do paradoxo, o crítico só conhece aquilo que se volta para o próprio paradoxo, ou seja, só conhece as suas próprias capacidades cognitivas.

Ao optar, ao omitir, o artista tem de ser crítico porque sem crítica não há arte. A arte precisa fundamentalmente de dois instintos: criativo e crítico[2]. Neste sentido, o crítico tem de estar para a obra criticada como o artista está para aquilo que concebe – só assim, neste perspectivismo de independência, o crítico se torna artista. Independência em relação à coisa criticada é o reconhecimento do crítico como coleccionador das suas próprias impressões («o registo da nossa própria alma»). À experiência sucede a experiência, e é no fluxo da própria interioridade (como sintoma de autodescoberta) que as impressões da arte se movem e articulam, sendo o crítico o cartógrafo das suas impressões – «o seu [do crítico] único objectivo é fazer a crónica das suas próprias impressões. É por ele que os quadros são pintados, os livros escritos e o mármore esculpido» (1968c: 366). Ser crítico é retirar à arte os acontecimentos da autobiografia, é antever a arte como ponto de partida para novas (auto)criações que vêem os objectos dessas criações tal como eles não são. Mais do que afectar a arte, a influência do crítico é a sua própria existência, é nele que se actualizam os vários processos artísticos, as respostas finais são sempre para ele.

Creio que Wilde encara a arte como máscara quer da existência quer da realização da perfeição. Se há um esforço pessoal canalizado para as intenções da arte, a concentração estética é uma espécie de filtro que protege o artista dos perigos e das condições da natureza. A arte é o veículo da perfeição no sentido em que se assume como instância *sobre*natural – capta a natureza, melhor, capta as partes da natureza subvertidas pelas impressões (ou seja, a arte). Esta equação que vai da arte à arte, culmina num estilo – o de que a vida imita a arte.

> «Mais do que a arte imitar a vida, é a vida que imita a arte. Isto não resulta de um mero instinto imitativo, mas sim do facto de a busca da expressão ser o objectivo autoconsciente da vida, em que a arte lhe oferece algumas formas belas através das quais possa produzir essa energia. É uma teoria que nunca antes foi sugerida, mas é extremamente produtiva e lança uma luz completamente nova sobre a história da arte» (1968b: 320).

No fundo, é a arte que salva a vida, que se assume como a razão da existência da vida, como a sua autoconsciência. A história da arte é a constatação de uma transfusão energética que permite aos objectos da vida serem transmutados em produtos estéticos. Sendo a vida a matéria-prima da arte (tal-

vez fosse essa a ideia de Gide quando afirmava que Wilde colocara o génio na vida e o talento na arte), esta pode formá-la, deformá-la, inventar, descobrir, moldar, estando sempre resguardada da vida não artística por uma barreira construída pelo estilo[3]. Assim, a responsabilidade do artista está na arte e esta responsabiliza-se a si mesma.

A crença de que a vida é um efeito literário prende-se com a noção de que a arte não é um espelho da vida – o que este reflecte é um véu, que é apresentado como sedução que afasta o escritor do mundo (do mundo afastado da sua cognição estética). A sublimação da marginalização do esteta é um convite à audição ocasional – o espelho é a demarcação da visão, é o ouvir sem ser notado. O esteta ensaia aproximações ao mundo, mas sempre de um modo acidental, sem colocar em risco todos os seus mecanismos sensoriais. Ouve mas não quer ver e quer ouvir sem ser visto. Quer conjurar o mundo com a violência da beleza. A beleza como espectador das agitações artísticas opõe-se ao carácter accional das organizações e instituições da sociedade. Daí o facto de a sociedade perdoar ao criminoso (porque não sai da sua esfera) e não perdoar ao artista, pois este resiste aos parâmetros normativos e às contribuições produtivas dos objectos que não se conjuram com as suas impressões. A utopia de Wilde seria a desmaterialização da forma artística – a arte é um produto mental e a sua expressão é a materialização da mente, mas o ideal seria que, depois de desprezados na vida, os factos fossem eliminados da arte, construindo-se uma arte eminentemente mental: «os Gregos foram uma nação de artistas porque foram poupados ao sentido de infinito. Tal como Aristóteles, tal como Goethe depois de ter lido Kant, desejamos o concreto, e nada nos pode satisfazer a não ser o concreto» (1968c: 382). O concreto da vida opõe-se, então, ao temperamento errante e indefinido da mente estética. Num livro, por exemplo, o esteta gostaria de evitar os factos, ou mesmo eliminá-los (quantos menos factos mais fruição mental), enquanto que o objectivo da sociedade é subtrair cada vez mais factos que a justifiquem no seu carácter concreto. A vida vê o livro como espelho da sua actuação, o esteta intui o livro como o mistério da irreconciliabilidade das suas impressões.

O desenvolvimento estético do indivíduo processa-se na sua relação com a arte – a esta retira qualidades (sons, formas, texturas) que o informam das suas próprias perplexidades. Em *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, o fotógrafo é uma personagem que sente o mundo como conjunto de possibilidades de imagens fotográficas. O concreto da vida passa a indefinido quando captado pela câmara – a determinada altura, a namorada do pintor diz que a fotografia com o cadáver no parque parece mesmo um quadro do pintor. O próprio pintor olha para um quadro inacabado e confessa ao fotógrafo a sua angústia em se perder no labirinto da pintura. As deambulações do fotógrafo começam na artificialidade da vida (máscaras, anéis, pestanas postiças, exuberância *kitsch* da indumentária pop) que prepara o cepticismo do olhar. Com a câmara, o fotógrafo tem resposta para tudo – sem a câmara, desemboca no vazio, no crime sem crime. Aquando da sua presença no parque, o fotógrafo nada registou – mas a arte configurou um crime. A arte invadiu a vida (a cores) e arquitectou um crime (a preto-e-branco); só na fotografia é que ele detectou a realidade, melhor, só no jogo com as ampliações é que o crime surge consumado. O crime só existe no preto-e-branco (ou na noite). Quando o fotógrafo decide separar a arte da vida – investigar o crime –, as fotografias e o produto delas (o cadáver) desaparecem. No momento em que as fotografias se eclipsam, perde-se o corpo. Desaparecida a arte, desaparecem os vestígios desta na natureza. O que se via na arte existia na arte, e o que se deixa ver na arte desaparece da realidade. Para o crime desaparecer não era condição necessária o desaparecimento do corpo, mas somente a apreensão e diluição da arte, como que indicando a cristalização do crime na memória fotográfica. Ao cepticismo do olhar – o cadáver e as fotografias já não estão nos seus lugares – contrapõe-se a imaginação da audição, a bola de ténis inexistente – ou que não se vê – mas que soa (duplamente, cinematográfica e desportivamente) fora de campo. No final, a ironia do realizador intromete-se nas impressões e complexidades do fotógrafo – o mentor das ampliações surge reduzido num grande espaço verde, qual figuração de um cadáver na objectiva do realizador. Curiosamente, a dúvida do fotógrafo não é compartilhada por um dos guitarristas dos Yardbirds, que quebra a guitarra contra o amplificador por este estar a fazer *feedback*, ou seja, por algo interferir na sua arte[4].

No auge da sua investigação artística, o fotógrafo faz coro com Vivian em «The Decay of Lying». A arte não revela os segredos da natureza, até porque os dois assumem o seu alheamento da faculdade de comunhão com o objecto natural – os defeitos que Vivian não deixa de detectar na natureza são similares aos que o fotógrafo procura corrigir com a objectiva e as ampliações. Vivian: «a minha experiência diz-me que, quanto mais estudamos a arte, menos nos interessamos pela natureza» (1968b: 290). A artificialidade do estudo impõe-se à força do hábito, ou seja, a autoconsciência anula o instinto. O fascínio da arte é que o seu movimento constante anula as repetições sistemáticas que conduzem a natureza para as suas paisagens desgastadas. A maneira como o retrato da natureza é feito é absolutamente parcial e insincera: uma vez que a naturalidade da natureza não interessa à arte, esta configura a natureza como insulto às suas capacidades criativas. A natureza pode pois imitar a arte, mas não o faz de uma maneira artística – é este alheamento artístico por parte da natureza que, por vezes, exagerada e afectadamente, não permite reconhecer a execução da artificialidade estética[5]. A única possibilidade que a natureza tem para sublimar esta situação é fazer-se passar por um poema, ou por uma escultura, subtraindo uma artificialidade ao pseudopoema

e à pseudo-escultura. Assim, Vivian pode dizer que as coisa belas são as que não lhe dizem respeito, as que eliminam das suas categorias a função meramente utilitária, o Japão, por exemplo:

> «Um grande artista nunca vê as coisas como elas são. Se o fizesse, deixaria de ser um artista. Pega num exemplo dos nossos dias. Sei que aprecias coisas japonesas. Mas imaginas que os japoneses, tal como nos são apresentados na arte, possuem realmente algum tipo de existência? Se julgas que sim, nunca percebeste rigorosamente nada de arte japonesa. Os japoneses são a criação autoconsciente e deliberada de certos artistas individuais. Se colocares um quadro de Hokusai, de Hokkei ou de um qualquer grande pintor nativo ao lado de um verdadeiro japonês ou japonesa, verás que não existe a mais pequena semelhança entre eles. As pessoas reais que vivem no Japão não são diferentes da generalidade das pessoas inglesas; quer dizer, são extremamente triviais, nada possuindo de curioso ou extraordinário. De facto, todo o Japão é pura invenção. Não existe esse país, não existe esse povo» (1968b: 315).

O Japão sem fins accionais é o Japão configurado pelos artistas – sem artistas, o Japão não existe. Este é o Japão do artista que vê as coisas como contingências, como elas não são – captar os objectos na sua casualidade é apercebê-los sem ser notado. Ver distintamente as coisas é a função da natureza, mas esta não visa configurar processos artísticos. Ao contrário da resposta de Wilde a Pater («Por acaso, ouvimo-lo»), a natureza visa convencer – as coisas são como são. Porém, o artista intromete-se nas coisas pelo prazer do debate. É o debate que faz da crítica uma arte. Ora, para se tornar crítico, o artista tem de mentir, tem de construir mundos, porque a arte não existe na natureza – a arte do Japão não existe no Japão, mas sim na mente dos que intuem o Japão como arte[6]. O que o artista pretende é recriar o Japão, vendo-o como ele não é, retirando-lhe os possíveis pressupostos de mimese. É assim que o artista dita as prerrogativas quer da natureza quer da vida. O Japão é, então, uma intenção dos artistas, embora se admita a possibilidade de o Japão existir antes de ser configurado pelos artistas, mas não de uma maneira artisticamente evidente (individualizado como invenção, existindo como crítica de arte). Mais uma vez, é o sentido estético que é aqui activado: o Japão é fonte de conhecimento, mas o mais importante é a consciência do conhecimento do Japão. O que faz com que o Japão coordene o efeito artístico japonês (aquilo que torna o estético possível) é a sensação de que há uma entidade configuradora do Japão. Do Japão, o artista só conhece as suas próprias capacidades de recriação do Japão. A visão do Japão é sempre, portanto, a visão de algo implicado no crítico.

O efeito estético de rasurar o Japão decorre de uma espécie de ritual de adivinhação – o crítico manipula uma bola de cristal e, sob um pendor revi-

sionista, isola as experiências que funcionam cognitivamente (cfr. 1968c: 359), ou seja, adivinha aquilo que quer, coloca a bola de cristal na posição que melhor possa reflectir as suas impressões. A estética tradicional tenta responder à pergunta: qual é a maneira apropriada de fruir a obra de arte? A resposta que, com mais ou menos cambiantes ou alternativas, melhor a parece satisfazer, é a de que há *uma* maneira de descrever a forma como se usufrui a obra de arte, embora os gestos para caracterizar esta especificidade variem de autor para autor. Devido ao facto de se constituir um consenso sobre a centralidade de uma resposta, Terry Eagleton, agrupando toda uma instrumentalização teórica derivada da recolha das várias tradições, considera que a experiência estética tende perigosamente para aquilo que designa por «autonomia da estética», apesar das diferenças de abordagem à resposta, e que a prefiguração desse inquérito alimenta um fim – os diversos elementos tornam-se autónomos nas suas direcções, obedecendo apenas às suas próprias leis, mas com esse modo de conduta acabam por alienar a sua especificidade em favor de uma entidade totalizadora (que pode ser a estética): «o mistério do objecto estético é que cada uma das suas partes sensíveis, aparentando ser autónomas, encarnam a 'lei' da totalidade» (1990: 25). Assim, ainda segundo este ponto de vista, a autonomia do sujeito concorre para a consumação da totalidade do objecto estético, o particular une-se ao geral[7]. Na opinião de Eagleton, a autonomia da estética é o efeito nocivo resultante das semiautonomias que são as respostas possíveis à maneira como se faz a recepção da arte. Ora, o que eu considero, e aqui manifesto a minha discordância com Eagleton, é que a fragmentação de microautonomias (das várias respostas) não é em si um sinal de totalização, porque não penso que aquelas possibilitem a emergência de um sujeito autónomo. Um objecto estético não é constituído por uma série de parcelas estéticas. Além disso, tal como Wilde o sugere, não há *uma* maneira de descrever a forma de usufruir a arte – o que ele diz é que o isolamento não está na estética mas sim no esteta, e que este não é totalidade nem exemplo para nenhum sujeito, burguês ou não. O Japão não é esteticamente autónomo porque o Japão não existe. Tal como há tantos Hamlets quantas as melancolias, também o Japão de Mishima não é igual ao Japão de Kurosawa.

São os grandes autores que se isolam, talvez porque a experiência estética colide com os projectos de formalização das obras de arte na experiência quotidiana (cfr. 1968a: 255) – é como se a solidão espalhasse um manto imaginativo que trabalhasse em silêncio no artista. Claro que estas reminiscências românticas dizem respeito ao poeta quando dentro de casa, porque na rua – na natureza – a arte não encontra a perfeição. Por isso é que, para Wilde, Wordsworth não era nada interessante quando deambulava pelos lagos e vales, só sendo efectivamente distinto quando regressava ao poema. Tal como a arte tem um Japão como nenhuma sociedade tem, um poema também «tem flo-

res que nenhuma floresta conhece, pássaros que nenhum bosque possui» (1968b: 306). É assim que o poema se auto-exprime, longe da realidade da natureza é que a arte revela a sua perfeição. A experiência estética encontra em si a sua finalidade – cada poema responde, isoladamente, aos seus próprios pressupostos teóricos. Quando oiço os *Études Australes* de John Cage, quando assisto a uma representação de *Waiting for Godot* ou contemplo um *ready-made* de Duchamp, sinto esses actos como um fim, não como um meio para alcançar outras dimensões para além das estéticas. Vejo essas formas de uma maneira particular, esteticamente. Ouvir, ler ou ver arte é participar cognitivamente na arte.

Nelson Goodman designa a contemplação cognitiva da arte como uma estética dinâmica. Neste sentido, uma expressão tão simples como «não há estado de espírito ou emoção que a arte não nos possa dar» (Wilde, 1968c: 375) pode ser desenvolvida (complexificada) com o contributo de dois aspectos da filosofia da arte de Goodman: a de que na estética a emoção funciona cognitivamente e a de que a arte não nos dá mundos mas sim modos de descrever/fazer mundos. Tem sido mais ou menos assumido pelas várias tradições da estética que a arte desperta uma emoção e que esta, quando devidamente explicada, atesta o valor artístico da música, da pintura ou da arquitectura. Nesta perspectiva, a arte é um depositante de propriedades expressivas tendentes a iluminar o espírito do artista, e este deve as suas potencialidades à grelha de emoções que consegue sugerir mas igualmente ao processo complexo que desenvolve, tendente a estimular e a tornar compreensível a justificação dessas emoções no percepcionante. É isto que leva Wilde a dizer que a emoção, mais do que a inteligência, domina o homem, e que este é mais facilmente levado a condoer-se com o sofrimento do que a ser atraído pelo pensamento (cfr. 1968a: 255). Instada a fazer aproximações estéticas através dos seus sentidos emocionais, a arte tem de incutir em quem a recebe o sofrimento – é por isso que uma sinfonia de Beethoven, para não paralizar a vontade revolucionária (na expressão de Lenine), tem de ser circunscrita por uma rede de emoções que seguem a par com o sofrimento que despertam. Na estética clássica a emoção funciona como garante da emoção; na «estética revolucionária» a emoção como elemento a retirar à arte é desprezada, melhor, é substituída por um tipo especial de emoção – o sofrimento, uma vez que este desperta, didacticamente, empatias accionais. Ora, parece-me que a tónica de Wilde colocada na perspectiva do conhecimento/pensamento (a antinomia é entre sofrimento e inteligência) desloca a questão da arte da emoção para a cognição. Dizer que a arte nos pode dar quaisquer tipos de disposições é retirar a passividade à fruição estética ou, como Goodman refere, a estética é cognição porque o que vemos num símbolo varia com aquilo que trazemos para ele.

Nesta linguagem, o mundo da arte é descoberto através dos nossos próprios símbolos, que não são finais, pois uma diferente perspectiva modifica as estruturas significantes do objecto artístico – o prazer é ocasionado, e não possuído, pelo objecto, o que desde logo elimina a concentração cognitiva na pura emoção estética, ou seja, faz com que, na experiência estética, a emoção seja variável de acordo com os diferentes objectos e modos de os configurar. Daí o facto de, por vezes, não se conseguir saber o que é e o que não é estético, porque as emoções «negativas» são tão cognitivas como as «positivas».

> «Na experiência estética, *as emoções funcionam cognitivamente*. A obra de arte é apreendida através dos sentimentos e das percepções sensoriais [...]. O actor ou dançarino – ou o espectador – por vezes nota e recorda melhor a sensação de um movimento do que o seu modelo, se é que os dois podem ser distinguidos. Na experiência estética a emoção é uma forma de assinalar as propriedades que uma obra tem e expressa [...]. De facto, as emoções devem ser sentidas – isto é, devem ocorrer, tal como as sensações ocorrem – se se espera que sejam usadas cognitivamente. O uso cognitivo envolve a relação e a discriminação das emoções para que se possa aferir e apreender a obra, integrando-a no resto da nossa experiência e no mundo» (Goodman, 1976: 248).

Cognitivamente, e assumindo, como Wilde, que do ponto de vista artístico a vida é um falhanço, a arte é medida e apreendida por discriminações, que integram as imagens (ou parte delas) em contextos diferentes na experiência do mundo – o falhanço do mundo consiste em não assumir o conflito da questão estética, em colocar as percepções, as sensações e as inferências ao serviço da investigação factológica. Isto significa que o mundo da estética tradicional tende a operar uma cisão entre investigação como verdade e resposta afectiva como satisfação emocional. No domínio desta caracterização, Webern pertenceria ao primeiro grupo e Wagner ao segundo. O que Goodman quer dizer com «recorda melhor a sensação de um movimento do que o seu modelo» é que o processo de cognição não se demarca das emoções – os contrastes e as comparações que resultam da fruição ou execução estética participam na própria experiência artística, não significando isto que a quantidade ou a qualidade da emoção seja a medida da eficácia cognitiva.

Voltando à citação de Wilde de que a arte nos pode dar tudo, estabelecendo um diálogo com acções e lugares, a experiência estética permite-nos a aproximação ou o afastamento de diversos mundos, sem que nesse procedimento esteja implícita a simulação da emoção, uma vez que, sendo a arte uma emoção simulada, seria um substituto fraco da realidade. Wilde considera que o uso de símbolos serve fundamentalmente projectos cognitivos, e não serve para quaisquer tipos de incitamentos ou práticas (sociais, emocionais) – o que provoca o pensamento artístico é a apreensão daquilo que se quer comunicar:

«o objectivo primeiro é a cognição em si e por si mesma; a praticabilidade, o prazer, a compulsão e a utilidade comunicativa dependem todos disto» (Goodman, 1976: 258)[8]. A cognição pela cognição funciona como um jogo de descrições em que cada um tem uma versão do mundo (um Japão, um Beethoven, um Heidegger) cuja função é ser descrita, tornada irreconciliável dentro do mundo. Wilde: «quando o homem actua é uma marioneta. Quando descreve é um poeta» (1968c: 361) – pode assim dizer que o Japão existe nos modos como é descrito. A constituição de um mundo não significa que esse mundo tenha necessariamente de participar na construção de outro. Os mundos são diferentes porque respondem quer a acidentes quer a marcas artísticas concebidas na mente crítica, e não a necessidades práticas. Neste sentido, sem carácter purificador nem vinculativo, muitos mundos são feitos de «deformações» de outros, ou seja, pela adição de descrições a redescrições anteriores. Dialogar com personalidades, acções e lugares, fazer mundos, é conhecer. Assim, toda a arte é construção e descrição dessas construções.

Conhecimento e criação seguem a par, nem que para tal tenham que recorrer à estratégia da mentira. A mentira da arte foi uma táctica arquitectada por Wilde para confrontar com o peso crescente que a opinião pública vinha a exercer sobre a arte, elevando a mediania à condição de força física. Wilde vê a opinião pública como uma espécie de monstro pré-histórico que organiza a ignorância das pessoas, só sobrevivendo precisamente devido à sua capacidade de fomentar e instigar a ignorância. À certeza do realismo e da opinião que se revê sobretudo na verosimilhança, Wilde contrapunha «míriades de falsidades» (1968c: 391). Mas a inconsistência de uma atitude em Pater, assumidamente menos autobiográfico nas suas obras, é reveladora da função da mentira no esteticismo. Parece que, quando jovem, Pater terá revelado a um amigo que seria engraçado tomar votos sem vocação. Convencido ou não da irreverência de Pater, o jovem amigo cortou-lhe as possibilidades de mentir ao escrever, escandalizado, ao bispo de Londres, contando-lhe as intenções do ímpio (cfr. Fraser, 1986: 211). Nao é o acto (inconsequente, porque não consumado) que está em causa aqui. O que nesta atitude sobressai é a mentira pela mentira, e não o que está por trás dela.

Quem quer ser consistente?, pergunta Wilde: «o bronco e o doutrinário, as pessoas enfadonhas que conduzem os seus princípios para os fins amargos da acção, para o *reductio ad absurdum* da prática. Eu não» (1968b: 392). Assim, mentir requer uma técnica, tal como a poesia, e o poeta que não mente não merece ser denunciado, porque é absorvido na opinião pública, junta-se aos escritores que professam um realismo que quer ir ao encontro do público. Protegido pela ignorância da opinião pública, que encara a literatura como um espelho da sua natureza, o romancista quer que a sua arte seja verdadeira, e a demanda dos factos torna-se em si obsessivamente mórbida. Acima de tudo,

tentam escrever como se a escrita se parecesse com a realidade da natureza. Mais do que copiar, os romancistas deviam mentir, mostrando que as personagens são sua criação e não meras cópias. É a mentira estética – não se opondo propriamente à verdade mas sim ao não estético da natureza – que faz com que o Japão nunca tenha existido. A justificação para que o Japão seja o que é não está no que as pessoas pensam que ele é, mas nos autores que lhe dão/negam a existência. Porque, ao contrário do que pensam autores como Fredric Jameson para quem a arte de uma determinada época mais não é que a corrupção dessa época, a arte não reproduz o *Zeitgeist*. Individual, desprezando mimetismos sociais e históricos, a arte antecipa a sua época, ou então revê os movimentos artísticos de uma outra era. Não creio, por isso, que façam sentido perguntas do tipo «quais as tendências da arte contemporânea?» ou «para onde vai a literatura?». A literatura dirige-se para si própria, para o passado e para o futuro. Embora exerçam pressões sobre a arte, as circunstâncias históricas não podem, por si só, explicar as situações artísticas. Isto não significa que a arte ignore ou escape ao tempo. O que faz mover o escritor não é propriamente a obra, mas antes o processo que o aproxima ou afasta da obra, aquilo que configura a obra. Apresentar a arte como se esta fosse clara e distintamente um produto de uma época só conduz a *acrobacias* temáticas, porque a arte nunca se justifica directamente.

A ideia de que a arte desconjunta as razões da sua época está, em filigrana, contida na manipulação das marionetas de Kleist (*Über das Marionettentheater*). As marionetas são referidas como a «estética do povo», em que cada movimento se basta a si mesmo. A mecanicidade dos gestos, dirigidos para o interior de cada figura, faz com que, sem serem tocados, os bonecos se movimentem como que ao ritmo de uma dança. Só que, para C., o interlocutor do narrador, os bonecos ainda são concebidos como prolongamento dos movimentos do manipulador e a relação deste com as marionetas é, de certa forma, a mesma que existe entre os «números e os seus logaritmos ou a assimptota com a hipérbole» (58). Uma relação do primeiro tipo é uma equação complicada, pois o logaritmo é em si uma relação (*lógos* + *arithmós*) entre o expoente e a base de um número dado – na ligação manipulador/marioneta daria qualquer coisa como um movimento que precisa de uma relação para responder ao movimento efectuado. A segunda correspondência ainda é mais estranha, pois relaciona um termo matemático (a assimptota) com outro, geométrico (a hipérbole) – com uma tendência do primeiro para incidir no campo geométrico –, entre uma recta que se aproxima de uma curva e uma curva de ramos abertos e infinitos, entre a deslocação contínua em direcção a um ponto que jamais é atingido e a constância da distância relativamente a dois pólos fixos. O primeiro termo, o manipulador, jamais cumpre, então, aquilo que o segundo termo parece, no seu exagero, dimensionar. Parece-me que Paul de Man cai

na armadilha de pensar que este não é um texto sobre provas mas sobre a demonstração tropológica dessas provas (1984: 268). Pelo contrário, penso que este é um texto sobre a indemonstrabilidade das provas – aquilo que se pretende demonstrar nunca prova o que se quer provar e é aí que reside a superioridade de C. sobre o narrador, nomeadamente no exemplo do urso esgrimista que, de pé, amarrado a um poste, apara todos os golpes do mais reputado esgrimista, sem ripostar. Só defende e adivinha os movimentos do opositor, evitando todas as armadilhas.

«Crê nesta história?» (64), pergunta o esgrimista (que é, diga-se, C.). «Inteiramente!», responde o narrador. As provas são as crenças: ao excesso da história corresponde uma vontade de acreditar, sem provas. A demonstração é subsumida no «Inteiramente». Não levar em conta as provas é acreditar na existência do urso. Neste caso, as provas, a reflexão, são a corrupção da época. O urso de C. não é o urso da época de C. – este não existe. Acreditar é não dar demasiada importância à demonstração (à história), ou seja, é não reflectir «no mundo orgânico, quanto mais fraca e sombria for a reflexão, tanto mais preponderante e resplandecente é a graça» (64).

Paul de Man conota esta inversão da reflexão em graça com a ligação que a persuasão estabelece com o processo de compreensão, referindo a perda de consciência como sendo um ganho estético. O que resta para debater é a compatibilidade entre a experiência pedagógica e a experiência estética – a matematização (a inevitabilidade da formalização, no vocabulário de De Man) agrupa os discursos pedagógicos e estéticos, pelo menos será essa uma das ilações a retirar da frase «as políticas do estado estético são as políticas da educação» (273). Parece-me que há em De Man uma tendência para fazer transportar uma possível expressividade do movimento das marionetas (ou do urso), para a instalar nos tropos como movimentos. Assim sendo, *Über das Marionettentheater* seria não um texto meramente tropológico mas sim um texto que discorre sobre a demonstrabilidade dos tropos. A anamorfose da dança (marionetas de um lado, manipulador do outro) serve para especificar um sistema de desvios, de transformações, ou seja, são os tropos, como dança expressiva, que adquirem primazia. O movimento das marionetas é contíguo à formalização estética dos tropos, e estes pretendem, sobretudo, desarticular o sentido. Penso que os tropos, nesta associação com as marionetas, caem nas armadilhas da demonstração, tal como o jovem Herrn v. G. que, enganado pela infalibilidade do urso, perdia as estribeiras: «Mas com certeza que *Fälle* também significa 'armadilha' em alemão, a armadilha que é o derradeiro modelo textual deste e de todos os textos, a armadilha da educação estética que confunde inevitavelmente o desmembramento da linguagem pelo poder da letra com a graciosidade da dança. Esta dança pouco interessa se ocorre como espelho, como imitação, como história, como competição de esgrima da

interpretação, ou como transformações anamórficas dos tropos, é a derradeira armadilha, tão inevitável quanto mortal» (De Man, 1984: 290).

A armadilha do urso é repescada por De Man como política da estética, com inevitáveis implicações cognoscíveis – a armadilha da educação estética (em última análise, esta é a relação entre o urso e o esgrimista, por um lado, e a deste enquanto C. e o narrador, por outro lado, o que significa que é o narrador que cai na armadilha do urso) é a confusão da linguagem com a dança. Se a armadilha é o modelo de todos os textos, os tropos também estão armadilhados. A dimensão estética do texto – afirmação e negação, mistificação e lucidez, reflexão e graça – só tem sucesso se for mortal, se também ela perder a inocência, como o rapaz que a perdeu com a obsessão de imitar Apolo. Considero pois, que a perda da inocência do narrador de Kleist é igual à perda da inocência de Paul de Man, sendo a armadilha do conhecimento o que os levará a recuperar o estado de inocência: «deveríamos de novo provar da árvore do conhecimento para readquirir o estado da inocência» (63). Provar o fruto do conhecimento é, para o narrador, acreditar em histórias; para De Man é uma espécie de *fall from grace*: «Lembro-me de ir a conduzir por uma rua suíça imediatamente após ter lido, num jornal local, que, em cada cem metros de condução uma pessoa tem de tomar pelo menos trinta e seis decisões. Desde então, nunca mais fui capaz de conduzir com graciosidade» (277). O exagero da reflexão levou-o à perda da graça; esta só é recuperada pelas mentiras das histórias e não tanto pelos sistemas transformacionais da formalização tropológica. Ou, para recuperar C., depois de atravessar o infinito (a assimptota) e instalar-se nas marionetas ou em Deus (64).

Se a experiência suíça de Paul de Man demonstra a influência da hiperbolização da tropologia, também revela até que ponto o indivíduo se encontra exposto à dinâmica da introspecção, atendendo à quantidade de impressões que percorrem a sua mente num tão curto espaço de tempo. A perplexidade de De Man dá a entender que, pelo menos naquele espaço de cem metros, nada do que está para fora dele tem importância ou, se tem, é na medida em que lhe diz respeito. A perplexidade do crítico do século XX contrasta com (mas também sustenta) a auto-regulação do crítico do século XIX, Wilde: «nada deveria causar mal a uma pessoa, excepto ela mesma [...] o que lhe é exterior deveria ser algo sem importância» (1968a: 262). No seguimento deste perspectivismo, o grande precursor de Wilde, Pater, dedicaria os cem metros à arte – o resto seria a morte. Os cem metros podem funcionar como metáfora da intensidade das sensações e impressões artísticas que Pater propõe para preencher o intervalo entre a morte, tentando ainda arrebatar tempo aos seus limites: «a nossa própria oportunidade reside na expansão daquele intervalo, na obtenção do maior número de pulsações possíveis num dado tempo» (1986: 153).

Enquanto Arnold, Mill e mesmo Ruskin procuravam combater o excesso de individualismo, Pater propunha uma equação que favorecia o subjectivismo da experiência estética: quanto mais subjectivismo, melhor é a arte. A personalidade artística é a primeira divisa do escrutínio crítico, uma vez que a arte é a configuração da expressão e da autoridade do indivíduo, transmutada numa série subdivisível de impressões: «Cada uma destas impressões é a impressão do indivíduo no seu isolamento, cada mente mantém, como prisioneiro solitário, o seu próprio sonho do mundo. A análise penetra mais profundamente e assegura-nos que aquelas impressões da mente individual para as quais, em cada um de nós, a experiência faz diminuir a sua importância estão em perpétuo deslocamento» (1986: 151).

A divina autoridade do eu em Wilde é o prisioneiro solitário em Pater – a intensidade da experiência é dada pelo carácter individual e exclusivo do momento em relação aos momentos anteriores. A grande morte é ensaiada oniricamente nestas pequenas mortes. O solipsimo de Pater é a apreensão dos momentos cruciais que se concentram e são concentrados em cada impressão artística – o momento que é captado na prisão da mente é a combinação de impressões antagónicas e irreconciliáveis. Neste âmbito, ser crítico é fazer aproximações às impressões incompatíveis e também adversas que preenchem o sonho feito prisioneiro da mente artística, bem como encadear metonimicamente os conjuntos de momentos que são sonhados num poema, numa escultura ou numa grande personalidade. Penso que este privilégio da arte se relaciona com uma vivência do mundo das sensações, no qual o eu é simultaneamente o modelo dos seus juízos estéticos particulares e uma espécie de membrana protectora desenvolta que evita o contágio com a experiência meramente accional.

O eu é a entidade versátil que permite o deflúvio das impressões, libertando-as das influências externas. Cor, textura, forma, são elementos intrínsecos ao observador individual que fomenta e instiga a inconsistência e a instabilidade do seu sonho privado. Alimenta a suspeita de que a continuidade da mente com o mundo pode mutilar a mente[9].

Com «The Soul of Man under Socialism», Wilde fez com que se invertessem muitas das premissas tradicionalmente associadas à díade altruísmo/ /egoísmo. Há autores que, numa certa ânsia quer de recuperação moral quer de justificação pessoal (atracção) da vida e obra de certos escritores mais ou menos predilectos, procuram legitimar as contradições desses escritores numa ética hermenêutica. Nestas histórias, a experiência individual de Pater foi sublimada por Wilde, que assim se vê a transformar o solipsismo daquele num altruísmo alicerçado numa crítica imanente, céptica mas com êxito. É um facto que o socialismo debatido por Wilde possui uma agenda: conduzir ao individualismo. Mas o socialismo é um brinquedo nas mãos de Wilde. Primeiro,

porque não se reconhece nem se filia no socialismo da natureza ou da sociedade, que é manifestamente baseado em pressupostos de «autoridade» e «compulsão». Ora, no socialismo cunhado por Wilde, compulsividade e autoridade não entram, porque toda a associação deve ser voluntária: «só em associação voluntária é que uma pessoa é boa» (1968a: 260), o que faz com que a única forma de socialismo para a qual o homem se dirige voluntariamente seja o individualismo.

Uma outra maneira de o socialismo desprezar os seus códigos sociais é a abolição da família. Começando com o casamento, «o socialismo aniquila a vida familiar» (265), porque a família, como todas as formas de governo, só é útil na medida em que cria instintos de revolta. A ironia do socialismo é que só serve para o artista estigmatizar o socialismo, nem que seja através de um ideário de mudança social, como é o caso da ideia de que o trabalho sujo devia ser executado pelas máquinas, que a Revolução Industrial falhou porque não libertou o homem, antes o escravizou. O socialismo utópico sofre um toque de requinte, torna-se aristocrático, abandona a fábrica e dirige-se para os recantos solitários do hedonismo artístico. A máquina tem de servir o homem para que este se possa servir a si próprio – o homem do futuro, libertado da máquina, não se iria manifestar contra a escravidão da máquina, cultivaria antes o lazer, a leitura, a contemplação das coisas belas. Apesar de tudo, a estética continuaria a sobrepor-se à ética. Como o socialismo não existia, Wilde inventou um, embelezando-o[10].

O socialismo de Wilde é um individualismo que se manifesta contra a moral que coloca objecções à liberdade estética. É um socialismo que abole tudo em nome do indivíduo: autoridade, família, política industrial, propriedade privada. O verdadeiro socialista é nem mais nem menos que o artista, cuja actividade é oposta à do filantropo – educar e ajudar os outros é educar-se e ajudar-se a si mesmo. Conceber um objecto artístico no interesse dos outros ou deixar que alguém imponha as regras da validade da estética é degenerar a arte. «Uma obra de arte é o resultado único de um temperamento único. A sua beleza deriva do facto de o autor ser o que é. Nada tem a ver com o facto de outras pessoas quererem o que querem» (270). Neste socialismo, a arte é a forma mais violenta de individualismo. O socialismo de Wilde é o prisioneiro solitário de Pater – é inclusivo e onírico, está para além da propriedade privada porque a experiência estética que o determina não se deixa cristalizar numa só impressão. O modelo estético deste emblema filantrópico invertido é uma outra invenção: Cristo, que diz «Sê tu mesmo», mas que não gosta de pobres é um ser que nada tem mas que só admite o que é seu. «A tua perfeição está dentro de ti» (264) é o seu lema, desistindo de quaisquer esquemas de reconstrução social. O verdadeiro cristão é o niilista (288). Wilde ataca a English Church e adopta o modelo crístico que se prega a si próprio –

tal como a arte precisa da crítica, o indivíduo precisa do pecado, de mentir para escapar à monotonia da natureza.

Wilde constrói Cristo como um *alter-ego* que converte determinados ensinamentos morais numa apologia da experiência privada da arte. Cristo, que não tinha uma mensagem para o Renascimento (porque nessa época, recorde-se, os artistas individuais não queriam resolver problemas sociais), que caucionava os três tipos de déspotas (príncipe, papa e povo) que coarctavam o individualismo, é agora o proponente do Novo Helenismo, antecipa o novo cepticismo que permitirá ao indivíduo completar o esquema de pensamento dos Gregos, melhor, aquilo que os Gregos conseguiram no pensamento e o Renascimento nas artes. Numa estrutura circular, o Novo Helenismo será um modo de vida grego com uma (não) moral renascentista. A máquina (do socialismo) fará o trabalho sujo e não haverá escravos para alimentar. O que Pater sonhava em privado (a intensidade da experiência que gera experiências) é agora o delírio público em Wilde.

Serão todas estas teias utópicas uma possível justificação da famosa frase posta na boca de Vivian: «Estou preparada para provar tudo» (1968b: 312)? Provar tudo, nem que fossem as suas fantasias privadas, que eram as únicas que tinha. Provar tudo é dizer que toda a arte é imoral, que a chamada arte didáctica, sujeitando-se à esfera da ética, é a única arte moral, mas esta não é mais do que jornalismo social: «a primeira condição da crítica é a de que o crítico deve ser capaz de reconhecer que a esfera da arte e a esfera da ética são absolutamente distintas e separadas» (1968c: 393). Separar arte e ética é fazer do crítico um criminoso, cujo crime é o pensamento não accional. Mais do que imoral, desvia-se dos liames das obrigações sociais, enveredando por um temperamento artístico amoral. O artista foge ao caos social para instigar à desordem o seu tabernáculo particular, a arte. Na arte, o criminoso não tem de responder pelos seus crimes. Ao proceder a esta separação, o artista concede-se a si mesmo o direito de imaginar todo o tipo de situações, numa espécie de inversão nietzschiana dos valores. Relegando a dor para o povo e a arte para si, o crítico constrói mundos nos quais os bons podem ser maus e os maus podem ser bons. Para quem não é artista, a dor é a única via para a perfeição, mas o crítico artista subsume essa perfeição ética na estética.

Quando Pater retirou a «Conclusão» da segunda edição de *The Renaissance*, será que estava a pensar que a literatura deve unir e promover os valores (cristãos, políticos)? Será que pensava que a arte encoraja um interesse social definido por algo que a instrumentaliza? Aparentemente, o motivo da supressão é bastante pragmático: «poderia possivelmente desencaminhar alguns dos jovens em cujas mãos pudesse cair» (1986: 150). Uma jovem que ficou fascinada pela «Conclusão» foi Camille Paglia: «Quando, no liceu, tropecei nela, pareceu-me exprimir tudo o que faltava ao victorianismo sonolento dos anos

50» (1991: 481). Um livro, uma obra completava, por princípios de sedução, as expectativas sociais de um indivíduo num momento conturbado. A manifestar-se desta maneira, por que motivo terá Pater temido a influência das suas impressões sobre as impressões artísticas? O que é interessante é que um escritor que não hesitava em defender a refutação de teorias («Com este sentido de esplendor da nossa experiência e da sua terrível brevidade, [...] dificilmente teremos tempo para construir teorias acerca das coisas que vemos e tocamos», 152) tenha pensado a «Conclusão» como teoria e enveredasse por um processo de autocensura. Apologista da brevidade e do efémero, temia que as suas ideias se eternizassem, auto-anulando-se no seu ideário filosófico? Penso que, neste caso, Pater sentiu o peso da chamada educação estética, cujo objectivo se prende não só com o aperfeiçoamento do gosto, mas também, e sobretudo, com o desenvolvimento de uma estética pessoal que, perante os possíveis obstáculos ao prazer estético, é instada a eliminar tudo aquilo que exclui as proporções e o balanço do próprio valor estético. Neste sentido, Pater recearia que a filosofia se apropriasse das sensações humanas. Mas só a filosofia, uma vez que os capítulos sobre as personalidades artísticas não sofreram alterações. Mais: as obras dos autores analisados por Pater têm vindo cada vez mais a ser valorizadas pelo mercado. O que é bom para a arte é mau para a filosofia da arte?

É possível que Pater, ao escrever a «Conclusão», tivesse pensado (e esta é uma justificação que muitos dos estetas clássicos têm dado a si mesmos) que a arte pode contribuir para o engrandecimento das nossas acções. Mas essa possibilidade abre a via para uma hipótese oposta. Se Pater pensasse que a arte e a crítica da arte possuíam essa capacidade teleológica de redenção, por que razão teria eliminado a sua própria doutrina? É que a explicação de Pater é de carácter «negativista» – a escrita de arte pode induzir em erro, ou «desviar do caminho» os jovens. Portanto, a arte pode ter inclinações demoníacas. Há um filme de Hitchcock, *Rope*, que desenvolve uma temática parecida com esta, a influência do mestre nos efebos. Num apartamento de Nova Iorque, dois estudantes estrangulam um companheiro e escondem o cadáver numa arca, convidando de seguida uma série de pessoas para uma festa, entre elas um professor por quem, ao nível das ideias, nutrem uma admiração inabalável. O crime ter-se-á perpetrado na sequência de posições filosóficas defendidas pelo mestre, mas este, depois de saber o que se passou, sente-se obrigado a entregar os dois alunos à polícia. Terá tido Pater, à semelhança do professor, horror dos seus epígonos? Nesse caso, a decisão é uma autoprotecção, é uma retirada ainda mais consciente para o seu mundo privado, é o horror de formar hábitos que são o emblema do falhanço.

Wilde refere o caso de uns *silly boys* que, depois de lerem uma série de livros de aventuras, atacam as pessoas com pistolas sem munições ou assaltam as doçarias à noite. Este tipo de acontecimentos «é habitualmente atribuído à

influência da literatura sobre a imaginação. Mas isto é um erro. A imaginação é essencialmente criativa e procura sempre novas formas» (1968b: 308). Neste passo, Wilde faz uma espécie de apologia da «Conclusão»: Pater não pode pensar que a «Conclusão» é uma história de aventuras, as suas ideias apelam somente à vontade de imaginar, de contemplar. Pegando num lema de Pater, o de que a imaginação procura sempre novas formas, Wilde refuta o instinto mimético, lembra a Pater que as considerações inscritas na «Conclusão» são impossíveis de reproduzir na vida, pois dirigem-se essencialmente à mente individual que tem horror às cópias.

Esta contradição interna da «Conclusão» causa tanta mais perplexidade quanto se sabe o que Pater pensava da moral da arte. A sua moral, as suas atitudes éticas tendiam necessariamente a ser subsumidas nas preferências estéticas. Assim, a moral era mais uma força não hierarquizada que se anulava no efeito da contemplação – se há um apelo à acção na «Conclusão», ele é dirigido à contemplação. A experiência estética constrói a sua semântica no acto de testemunhar, entre a vontade e os fenómenos físicos. Para Wilde, a coisa mais difícil de conseguir é não fazer nada – os eleitos vivem para isso, podem ver «o amanhecer através dos olhos de Shelley» (1968c: 384), a imaginação permite-lhes viver uma incomensurabilidade de vidas estéticas. O esteta é uma espécie de deus que se desdobra e se autocontempla no mundo que constrói mentalmente. O espírito crítico da vida contemplativa – «não *fazer* mas *ser*» (1968c: 384), outra reminiscência de Pater – consiste na configuração da emoção em cognição. Se o discurso crítico de Wilde pretendia ser teoria, Wilde anulou essa pretensão, pois não a seguiu. À provocação do marquês de Queensberry, Wilde respondeu com uma acção. Não seguiu as suas ideias (será que eram para ser seguidas?) sobre a contemplação e agiu socialmente. Pater, com a eliminação da «Conclusão», fugiu à acção. Wilde, aceitando o julgamento, viu-se privado dos seus trunfos, aceitou a inevitabilidade da ausência de consequências estéticas no tribunal. Tal como Hamlet, não conseguiu realizar os seus propósitos só com o pensamento. Tentou, por isso, fazer da razão uma prótese da estética, submetendo-se à opinião pública inexistente no seu mundo ficcional. Como se quisesse ir ao Japão depois de negar a sua existência. E a opinião pública vingou-se. Wilde devia esperar isso, pois sabia que o público perdoa tudo, menos a genialidade. Ou seja, o público perdoa tudo excepto a quem não perdoa ao público – por isso, o julgamento serviu para tentar incutir moral à arte. No editorial da *Westminster Gazette*, de 6 de Abril de 1895, podia ler-se a seguinte justificação: «É-nos dito que a arte nada tem a ver com a moralidade. Mesmo se esta doutrina fosse verdade, já foi há muito tempo pervertida, no tratamento dado pelos decadentes, numa preferência positiva na questão da «arte» pelo imoral, pelo mórbido, pelo alienado.[...] Mas este caso terrível [...] pode ser a maneira, se funcionar como lição, de

inculcar o bem na consciência literária e moral da geração actual» (cit. por Showalter, 1991: 171-72).

Ainda assim, não sem uma certa ironia, Wilde foi considerado um artista que tinha de servir de exemplo da arte como exemplo da imoralidade. Wilde foi julgado, de acordo com o referido editorial, como um artista, e não como um prevaricador social – foi a imoralidade da arte que foi levada a tribunal para que os valores que haviam sido invertidos pudessem ser devidamente reconvertidos. Wilde queria fazer da vida uma arte. O julgamento colocou a arte na vida.

Talvez fosse toda esta irresistibilidade da autobiografia que Pater tentou afastar ao suprimir a «Conclusão» – afinal, Wilde afastou o acidental, tentou ouvir intencionalmente, fazendo-se notado. Se Pater falava baixo, Wilde, numa tentativa de superação do precursor, tentou falar alto de mais. Esqueceu-se que arte e natureza são duas coisas distintas. Como artista, como crítico, jamais a natureza o poderia condenar, porque não se condenam vidas privadas: «as vidas privadas dos homens e das mulheres não deveriam ser contadas em público. O público não tem rigorosamente nada a ver com isso» (1968a: 277). Como esteta, poderia continuar a dizer que a maior parte das pessoas se perde no altruísmo, que a liberdade é a liberdade de passar fome. Por outro lado, o esteticismo poderia continuar a afirmar a necessidade de agitadores na arte, que se opõem à arte como caridade e virtude. Parece-me que o elogio da inconsistência que Wilde procura evidenciar é mais subtilmente salientado e distinguido por Pater no reforço da interioridade das impressões. Pater alimenta a sua personalidade com a personalidade dos outros, arrebatando o eu ao fascínio dos grandes artistas; o carácter único de cada momento do eu é sugerido por um desejo de contradições que o subdividem e o lançam noutros momentos, buscando sensações novas e evitando ortodoxias: «testar novas opiniões e atrair novas impressões, jamais aceitando ortodoxias fáceis, de Comte, de Hegel, ou mesmo nossas» (1986: 152). Nunca se submeter a doutrinas – sobretudo às próprias. A melhor maneira de escapar às ortodoxias é procurar constantemente novas ortodoxias e subdividi-las, sendo a crítica a discriminação dos elementos particulares que se espalham no fluxo imparável do tempo: «É com este movimento, com a passagem e a dissolução de impressões, imagens e sensações, que a análise cessa – a dissipação contínua, o estranho e perpétuo entrelaçar e desentrelaçar de nós mesmos» (151-52)

A versatilidade do eu é construída na cessação da análise, porque as forças antagónicas que o tecem e destecem não podem parar para reflectir – a análise só seria possível se a concentração dos objectos na mente fosse fixa, estável. Mas a mente é aqui um fluido, uma espécie de voragem que tudo engloba, o passado e o futuro, o particular e o geral, o poema e a sua negação, o cristianismo e o helenismo. A hospedagem de impressões contraditó-

rias permite ao esteta valorizar simultaneamente a temporalidade (a vida é definida como uma combinação de elementos sempre em movimento) e a sua contradição (a experiência estética permite concentrar, numa única mente, como num intervalo mítico, várias sobreposições temporais e estéticas).

Mas Wilde podia argumentar (e essa era a sua esperança, utopia e ambição) que tudo o que fazia, desde a construção da estrada de Ruskin até ao cativeiro crístico, visava tornar mais nobre aquilo em que ele não acreditava – a vida. Procurava assim, neste espaço inexistente, matéria para sugerir à arte novas posturas. Se para a opinião pública todos os poetas são imorais, Wilde transforma essa imoralidade numa crença e confiança absoluta em si. Sendo assim, quando o artista escreve sobre o mal, é o público, e não o artista, que apreende o carácter mórbido das impressões estéticas. Quando o artista se sente atacado, o seu individualismo intensifica-se. Tem, então, de errar, de mentir, e de esperar que o ataquem: «quando as pessoas concordam comigo fico sempre com a sensação de que estou errado» (1968c: 401).

1 «I hope you all heard me»; «We overheard you»; «You have a phrase for everything». Wilde joga com a ambiguidade semântica dos verbos *hear* e *overhear* (= escutar casualmente, sem ser notado).

2 Monroe C. Beardsley: «uma avaliação crítica é um juízo de valor estético e parece-me claro que a posse de capacidades estimativas é simultaneamente o mínimo e o máximo que se pode exigir de um avaliador crítico» (1987: 17) – dotar a crítica de valor estético parece-me uma forma de providenciar gratificação estética à experiência que considera as propriedades particulares de uma obra como resultantes do confronto com obras adversas. Por outro lado, e invertendo esta perspectiva, ao ganhar uma acuidade crítica, a obra de arte apropria-se de características «não estéticas», no sentido em que estas revelam novas condições de articulação com os modos de percepção (forma, cor, etc.). Assim, as caixas de *Brillo* de Andy Warhol, fixando o aspecto visual dos modelos de cartão do supermercado, deixam escapar uma reminiscência dos imperativos do consumo, mas mais do produto artístico do que do produto de consumo, até porque, ao contrário das caixas originais, as de Warhol são de madeira. Wilde com certeza não ficaria insensível a esta aliança entre a criatividade e a crítica (da criatividade).

3 Wilde não afirma a circularidade arte/vida – dizer que a vida é uma imitação da arte é negar à vida a primazia de uma mimese formalmente artística, recusando quaisquer implicações que assumam a orientação da arte a imitar a vida. Quando assim acontece, «a vida agarra na mão superior e lança a arte na selvajaria. É isto. A verdadeira decadência, e é disto que agora padecemos» (1968b: 301). Recorde-se que Wilde apercebe-se deste tipo de situação nos finais da década de 80 – do século passado.

4 Uma das formas de a vida imitar a arte, melhor, de a arte transmitir as suas impressões de um campo estético para outro diferente manifesta-se, explicitamente, nos anos 90, na profusão de seguidores pop da estética do fotógrafo do filme de Antonioni. Pulp,

Blur, Oasis, Divine Comedy, Suede, Supergrass são bandas pop cujo imaginário tendencialmente andrógino é esteticamente devedor dos arquétipos do filme.

5 Derterminadas correntes ligadas aos estudos feministas tendem a acentuar a oposição arte/natureza, fazendo corresponder a antinatureza de Wilde e outros estetas a um antifeminismo. Assim, o esteticismo transmuta-se num decadentismo que rejeita a natureza e o biológico em favor das sensações, da imaginação e da interioridade artísticas. Elaine Showalter, por exemplo, lê o conflito arte/natureza em Wilde como uma exclusão das mulheres por estarem mais próximas da natureza, do corpo (cfr. 1991: 170, 174, 176). Penso que uma leitura de «The Decay of Lying», centrada no esteticismo de Vivian, elimina essa acusação: «a condição por excelência de qualquer arte é o estilo» (1968b: 302) – é o «estilo» que separa a arte da natureza, e não quaisquer outras razões, biológicas ou não. Numa vertente mais biografista (e Wilde esforçou-se por fazer da biografia uma obra de arte) o facto de Wilde ter sido editor de uma revista para mulheres, *The Woman's World*, pode servir como confirmação da primazia do estilo sobre o biológico.

6 A intensificação de uma posição deste tipo pode levar a experiências conceptuais como a instalação de uma «escultura invisível» no Metropolitan Museum of Art. Aí, Claes Oldenburg cavou um buraco do tamanho de uma sepultura e tapou-o de novo. A validez de uma obra destas reside no contexto (o museu), no artista (o que é arte é aquilo que o artista diz que é arte), mas sobretudo no facto da «não existência» da obra (e da arte) na natureza.

7 O que Eagleton teme é a constituição de novos regimes totalitários que aproveitem a «boleia» das caracterizações estéticas para instaurar práticas discursivas «apelativas», o que equivale a afirmar, mais ousadamente, que a estética é o emblema (o disfarce) dos novos tipos de *ancien régime* – neste sentido, o que Eagleton nos quer fazer crer é, nem mais nem menos, que a velha máxima marxizante de que a arte nos afasta dos verdadeiros problemas.

8 W. J. T. Mitchell, num ensaio sobre Goodman, afasta aquilo que designa como «a regra de ouro da excelência estética», propondo, a partir do vocabulário de Goodman, a instauração de um «relativismo preciso e rigoroso, que olhe com cepticismo a proliferação de signos, versões e sistemas» (1986: 63). Parece-me que, neste contexto, a filosofia da arte de Goodman é pretexto e caução para a elaboração de um projecto taxionómico dos signos que possibilita o estudo da relação imagem e texto. Mas Mitchell não parece muito seguro das estipulações morais de tal projecto. A crítica que, na sua opinião, se poderia fazer a Goodman, é a de que a obra deste é produto de uma mentalidade «para além da ideologia». Goodman não parece interessado numa aplicação histórica ou política das suas considerações artísticas. Mitchell, no entanto, quer «salvar» Goodman, tornando-o imune aos ataques marxistas (72), fazendo notar que a sua neutralidade não é assim tão neutra como isso, uma vez que «providencia uma base para aferir de uma forma mais precisa os apelos ideológicos construídos na obra de outros escritores» (73). A base para esse apelo é que me parece difícil de encontrar em Goodman, pelo menos sem evocar a «regra de ouro» da estética.

9 São vários os autores que recentemente têm vindo a debater este estatuto «auto-alienante» de Pater. As coisas que se escrevem são absolutamente díspares. A maioria refuta de uma forma simplista esse grande *Leviathan* que é o solipsismo de Pater, não com-

preendendo como é que uma personagem publicamente respeitável podia ser, na vida privada, tão esteticamente violenta e agressiva. Há também os que o querem ver como modelo da desconstrução (Terada, 1993) ou como «pré-marxista» (Freedman, 1990). No entanto, penso que é Camille Paglia que mais prementemente o coloca num ambiente agónico em que o próprio Pater não desdenharia incluir-se. Assim, o horror à acção, motivo da sua sombra derivada do conflito não resolvido com o romantismo, é uma forma de isoladamente escrever o nome na água. Isolando-se na intrapessoalidade do eu prisioneiro, a figura de Pater assume-se deliberadamente como «o esteta necrófilo num túmulo por ele construído» (1991: 483).

10 Atente-se na reacção de Freedman: «parafraseando Shaw, isto pode ser magnífico, mas não é necessariamente socialismo» (1990: 75).

Beardsley, Monroe, «Aesthetic Point of View», in Joseph Margolis, ed., *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia, Temple University Press, 1987.

De Man, Paul, «Aesthetic Formalization: Kleist's *Über das Marionettenteather*», The Rhetoric of Romanticism, New York, Columbia University Press, 1984.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.

Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988.

Fraser, Hilary, «Aestheticism: Walter Pater and Oscar Wilde», *Beauty and Belief. Aesthetics and Religion in Victorian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Freedman, Jonathan, «Aestheticism: the Embrace of Contraries», *Professions of Taste. Henry James, British Aestheticism and Commodity Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, 2nd ed., Indianapolis, Hackett, 1976.

Kleist, Heinrich von, *Über das Marionettenteather*, Stuttgart, Reclam, 1973.

Paglia, Camille, «Romantic Shadows: Swinburne and Pater», *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York, Vintage Books, 1991.

Pater, Walter, *Conclusion to The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, ed. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Showalter, Elaine, «Decadence, Homosexuality, and Feminism», *Sexual Anarchy Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago, 1991.

Terada, Rei, «The New Aestheticism», *Diacritics*, 23(4), 1993, 42-61.

Wilde, Oscar, «The Soul of Man under Socialism», *The Critic as Artist. Writings*, ed. Richard Ellmann, Chicago, The University of Chicago Press, 1968a.

—, «The Decay of Lying», *The Critic as Artist*, 1968b.

—, «The Critic as Artist», *The Critic as Artist*, 1968c.