

ESTETICISMOS FINISSEculares

Latuf Isaias Mucci
Universidade Federal Fluminense

Toutes les fins de siècle se ressemblent
J.-K. Huysmans

Se, na leitura da arte contemporânea, fracassam todos os paradigmas, à medida que cada objeto de arte quer criar seu próprio paradigma, algo, no entanto, parece ser recorrente e, até, constituir certo substrato das múltiplas manifestações artísticas do nosso tempo: a procura da pureza, a busca do absoluto, a arte pura. Tal pureza absoluta não elimina o diálogo entre as diversas linguagens da arte; muito pelo contrário, dado que, em tempos de informática, de multi-meios e toda uma parafernália eletro-técnica, nenhuma linguagem sobrevive por si, nenhum discurso se caracteriza como insular, antes entretece-se aquilo que a velha teoria literária sabiamente denomina intertextualidade, ou seja, a polifonia (Bakhtin) rege o concerto das artes e uma linguagem remete, velada ou abertamente, a uma outra linguagem. Na perspectiva estética deste fim de século, e fim de milênio, a pureza da arte significa a autonomia dos padrões artísticos, tornados valor inquestionável, que confere, tanto à criação do objeto de arte quanto à sua apreciação, qualidade auto-compensadoras. De cortante objetividade, a arte pós-moderna liberta-se, depois de ter descartado o paradigma da natureza, da figura humana, referencial quase arcaico. Fugindo à natureza, o artista lança-se numa aventura, onde, para dizer com o mestre Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “perfazendo ao contrário o roteiro de Ulisses, se escapa a Penélope para viver com Circe, numa lúcida vontade de desumanização”¹. Autárquica, autônoma, absoluta, não devendo, portanto, servir a nenhum outro propósito, quer moral, político, social ou religioso, a arte contemporânea assume uma supremacia ou condição de sumo bem, que revela, afinal, o esteticismo, ideado e vivido, contemporaneamente, de forma radical; no crepúsculo do século XX, reedita-se o esteticismo de todas as épocas e, mais precisamente, sua mais exata tradução, a poética do *l'art pour l'art* (a arte pela arte) que, na respeitada opinião de Arnold Hauser, “representa, indubitavelmente, o mais complicado dos problemas em todo o campo da estética”². Pelo visto e lido, nenhuma teoria da arte conseguiu, ainda, deslindar o “paradoxo mais inexplicável da obra

¹ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 3.ed. Coimbra, Almedina, 1979, p.98.

² HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 3.ed. São Paulo, Mestre Jou, 1982, v.II, p.899.

de arte"³, vale dizer, o dilema que todo artista vive, crucificado entre o ideal da arte pura e a urgência da mistura com a vida.

Genericamente conceituado como doutrina que considera fundamentais os valores estéticos, a eles subordinando todos os outros, mesmo e sobretudo os valores morais, o esteticismo (ou estetismo) não se reduz a uma definição única e homogênea. Analisando esse fenômeno instigante, os teóricos americanos Wimsatt e Brooks recorrem a uma formulação geral, que acentua a autonomia estética:

A poesia — ou a arte em geral — podia viver por si própria e satisfazer-se com uma enfática afirmação de autonomia — a sua própria valia intrínseca, para ser entendida e saboreada pelos seus próprios devotos⁴.

Já entre os gregos havia, contraposta à idéia de uma ciência pura, a preocupação com uma arte pura e desinteressada; escrita no século IV da era pré-cristã, a *Poética*, de Aristóteles, contém, *in nuce*, a problemática do esteticismo, à medida que o Estagirita recusa-se a admitir propósitos didáticos para a arte, o que será contrariado pela *Arte poética*, de Horácio que, no ano 14 a.C., postula que os poemas, além de belos, devem ensinar ou transportar o espírito. Rompendo com os dogmas religiosos da Idade Média, a Renascença possibilita a redescoberta de uma arte igualmente autônoma, embora contraia núpcias com a ciência. Sem ser serva tampouco da teologia quanto da ciência, a arte renascentista vê surgir o mercado de arte, onde circulam, além do artista, o amador, o perito e o colecionador e formula uma concepção formalística da arte não-utilitária, que vai, *piano piano*, ganhando espaço de independência com relação à ciência e à cultura em geral.

A inteligibilidade histórica (Barthes) do esteticismo aponta uma matriz filosófica: a *Crítica do juízo* (1790), de Kant; contemporâneo de Alexander Baumgarten, criador do nome "estética", através do título mesmo de seu livro — *Aesthetica* (1750), Kant resgata, no terceiro volume de sua trilogia crítica, a postulação aristotélica da autonomia da arte, rejeitada por Platão. Caracterizando a arte como uma atitude contemplativa, de natureza desinteressada e autotética, vale dizer, com finalidade absolutamente intrínseca, o filósofo de Königsberg sintetizou as tendências filosóficas em vigor e sua teoria "foi a primeira a dar o peso de uma autoridade metafísica às reivindicações puramente estéticas"⁵. São lançados, portanto, no século XVIII, os fundamentos teóricos do esteticismo moderno.

Da Alemanha, a "maré kantiana" amplia-se, atingindo vários países, principalmente a França, onde o livro de Madame de Staël — *De l'Allemagne* (1810) — contém as idéias-chave da nova estética, perfilhada por alemães célebres, como Goethe, Schelling, Schiller. Ressurgida de uma revolução,

³ *Ibidem*, p.900.

⁴ WIMSATT, William Jr. e BROOKS, Cleanth. *Crítica literária: breve história*. 2.ed. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1980, p.571.

⁵ WIMSATT e BROOKS, *op.cit.*, p.570.

em que a arte fora sagazmente cooptada como aliada importante, a França torna-se, no albor do século XIX, um terreno fértil para a floração de uma arte pura, absolutamente inútil, contraposta, por conseguinte, a uma atitude de fé revolucionária contaminadora da arte. Instaurando-se como oposição ao período revolucionário em geral, o Romantismo, que se reporta, sempre, à filosofia kantiana, quando admite, ao lado da experiência cognoscitiva (ciência) e da experiência prática (moral), a experiência estética, fundamentada na intuição ou no sentimento, reedita fervorosamente o esteticismo, *imago mundi* ou ponto de vista do *Ottocento*.

Proclamada pelos próceres românticos, a idéia da evasão da realidade torna-se o princípio artístico do mundo burguês pós-revolucionário: a sensação de viver em um mundo dilacerado e fragmentado move o artista, sobretudo o poeta romântico, a refugiar-se numa outra realidade — a arte —, considerada como fim em si mesma. Com o grande esforço revolucionário do século XVIII, oriundo do inconformismo contra o *ancien régime*, instaurara-se uma nova ordem burguesa, com a qual o artista não concordava; negando subjetivamente uma realidade social julgada prosaica e contrária aos ideais mais nobres, o romântico elege a arte como refúgio de sua revolta. Diante da segurança e da ordenação propostas pela vida burguesa, o tédio traduz-se por *Weltschmerz*, *ennui*, *spleen*, *taedium vitae*, formas que reenviam, sem dúvida, à filosofia de Schopenhauer, que pregara uma atitude absolutamente passiva e contemplativa perante a realidade. Recentemente estabelecida, prática burguesa esbarrava no coro dos artistas descontentes. À realidade mercantil da burguesia substitui-se a arte e a realidade passa a ser mero substrato da experiência estética.

Na *hybris*, contudo, do mundo burguês, o isolamento da arte e do artista — o exílio poético — não se constitui um movimento deflagrado somente por parte dos estetas. Se, por repugnância, os românticos se exilavam, eram também eles banidos da cidade burguesa. Mais uma vez vigia o princípio estratégico romano: *divide et impera*; com medo de perder a influência sobre os artistas, a classe governante isolava-os. A torre ebúrnea convinha a todos: os artistas lavavam-se as mãos e os burgueses controlavam, de certa maneira, aqueles que estavam à margem. Ao invés da aliança que vigorara até 1830, o exílio de marfim confirmava a suspeita mútua entre artistas e classe burguesa. Encerrados em seu esteticismo romântico, aliados, pois, das questões práticas, independentes dos critérios da classe média, assumem os artistas uma atitude puramente contemplativa, vincada de certa superioridade com relação ao utilitarismo vulgar e às medonhas preocupações dos negócios burgueses.

Preocupando-se com nomes, formas e fórmulas, o século XIX compôs um exergo para designar sua versão do esteticismo: *l'art pour l'art*, o avatar oitocentista de um signo arcaico; de fonte genuinamente romântica, o novo emblema não só nomeava uma nova sensibilidade como se erguia, em nome da arte pura, contra todos os valores extra-estéticos: morais, políti-

cos, sociais, intelectuais. Os críticos literários são acordes em atribuir ao escritor franco-suíço Benjamin Constant, amigo de Madame de Staël, a invenção da fórmula — *l'art pour l'art* —, predestinada a gozar de privilegiada fortuna crítica; inscrita, pela primeira vez, no *Journal intime* (1804), de Benjamin Constant, a insignia estética encontraria disseminação sutil e penetrante com o polêmico prólogo de Théophile Gautier a seu célebre romance *Mademoiselle de Maupin*, de 1836, verdadeiro libelo contra a arte didática: “O escritor deve se desinteressar dos problemas políticos, sociais e morais, bastando-lhe que ame, imagine e crie o belo”⁶.

Com sua consagração promissora através do emblema *l'art pour l'art*, o esteticismo adquire, na segunda metade do século XIX, uma configuração definitiva, à medida que ultrapassa a resignação e passividade românticas, tornando-se, abertamente, tributário da filosofia de Nietzsche, para quem a existência só se explica como fenômeno estético⁷.

Primeiro crítico de arte, Baudelaire, medusado pelo último Romantismo, emerge como figura ímpar e contraditória no seio do movimento de *l'art pour l'art*; talvez o paradoxo baudelairiano resida no fato de ser ele, como observa Hauser:

“el poeta moderno por excelencia, y demás, el primer poeta moderno, el primer artista moderno, más aún, el primer hombre moderno en el sentido del intelectual desarraigado, del hombre alienado de la gran ciudad, y de romántico desilusionado (...)”⁸.

Também o erudito crítico José Guilherme Merquior confere um sinal positivo ao esteticismo do autor de *Les fleurs du mal*, em quem a “arte pela arte” se aprofunda através do conflito entre o tédio e o ideal, entre a abjeção do *spleen* e o trinômio beleza-vício-fuga — numa incomparável captação artística da vida moderna. O maior pecado do parnasianismo foi ignorar essa metamorfose possível do esteticismo em crítica da civilização⁹.

De raiz francamente baudelairiana, virando o século e rasurando as estéticas do Segundo Oitocentos, surge o Decadentismo — última flor do mal do esteticismo. No elenco intrincado de estéticas enformadas pelo princípio da arte pela arte — o Maneirismo, o Romantismo, o Parnasianismo, o Impressionismo —, o Decadentismo representa, no limiar da Modernidade, o paroxismo estético, que elide completamente a realidade, substituída pela ficção mais arrojada. Se a vida, à luz perversa do esteticismo, significa tudo o que é natural, espontâneo e instintivo, os decadentes finisseculares

⁶ Apud MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1994.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. 4.ed. Lisboa, Guimarães, 1974, p.24.

⁸ HAUSER, A. *Origen de la literatura y del arte modernos*. Madrid, Guadarrama, 1974, p.84.

⁹ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p.121.

optam, de maneira inexorável, pela vida fictícia — a *vie factice* —, a que alude Baudelaire; como esse poeta emblemático, criam, os decadentistas, com a artificialidade mais requintada, um “paraíso”, reservado a pouquíssimos eleitos (*pauci electi*). Aliás, o traço da artificialidade constitui-se no legado essencial do poeta *flâneur* aos decadentistas *fin-de-siècle*¹⁰. Empreendendo uma fuga do como como os românticos, esses estetas marcam, todavia, uma diferença fundamental com relação à estética do Romantismo, visto que não se refugiam na natureza, considerada, agora, senão inimiga, pelo menos inferior no novo código estético; cai completamente em desuso, servindo até de cáustica ironia, o *topos* da natureza como *locus amoenus*. Se, não acreditando no pecado original, o Romantismo elidiu a distância entre a arte e a natureza, tornada lugar ideal, os descendentes de Baudelaire menosprezam a vida bucólica e sua cidade ideal não abriga fontes, regatos, canto de pássaros, nem árvores. Na clave decadentista, preenche-se o vazio romântico pelo artifício (arte-artifício) e pela cultura, com seu caráter anti-institutivo e anti-natural. Sintomaticamente, a “bíblia” do Decadentismo, forjada por J.K. Huysmans, ostenta um título provocador *À rebours* (1884), traduzido, brilhantemente, no vernáculo, por outro erudito, José Paulo Paes, por *Às avessas*. Em determinada passagem dessa exótica narrativa, o protagonista Des Esseintes brada: “A natureza acabou”. Anti-rousseauianos como Nietzsche, os decadentistas elegem, contra a idealização romântica do estado natural, o culto da forma, buscada com esmero e exaspero; à mística da inspiração, de cariz romântico, substituem o labor do verso, da frase artística, a *écriture artiste*, como cunharão os irmãos Goncourt. Corifeu trágico dos decadistas ingleses, Oscar Wilde decretará, num de seus contundentes ensaios, que “a forma é tudo. É o segredo da vida. Começemos por prestar culto à forma e não há segredo da arte que não nos seja revelado”¹¹. No prólogo de seu único romance — *O retrato de Dorian Gray* —, Wilde enuncia o epigrama fatal: “Toda arte é completamente inútil”¹², que, ao fim e ao cabo, quase ressoará como epitáfio, ou da arte ou do artista que o criou.

Com a plena consciência de si mesmo atingida no Decadentismo do final do século XIX — uma auto-consciência dilacerada —, o esteticismo isolará não só o artista como a própria arte; se, no cenáculo esteticista, os artistas se tornavam seu próprio público, a arte passará a ser, no cenário da Modernidade¹³ que se desenha, o objeto privilegiado da arte.

Nascida no *dédalo fin-de-siècle*, a época moderna, ciosa de suas vanguardas, herdou veros postulados, entre os quais a teoria da arte pela arte,

¹⁰ MUCCI, L.I. op.cit., 29.

¹¹ WILDE, Oscar. O crítico como artista. In *Obra completa*. 3.ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p.1110.

¹² WILDE. *O retrato de Dorian Gray*. Ibidem, p.56.

¹³ Foi Baudelaire quem, no ensaio *Le peintre de la vie moderne*, cria o termo *modernité*.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*. Paris, Robert Laffont, 1986, p.797.

requisito do esteticismo arquetípico. Paradigma possível da complexa leitura que se pode imprimir à arte moderna e contemporânea, o esteticismo aponta inquestionavelmente a crise da representação, gestada nas estéticas da segunda metade do *Ottocento*; buscando, por exemplo, a arte original, livre, portanto, de todo academismo, o Pré-rafaelismo inoculava inquietação no signo da representação. Se, para o eminente crítico de arte Argan, o fato fundamental que separa, no Ocidente, a arte deste século de toda a arte anterior, “é a passagem do carácter figurativo ao não-figurativo”¹⁴, podemos postular que a supressão de referenciais outros que não a própria forma ou o signo mesmo da arte está inserida no esteticismo de todas as épocas, máxime no esteticismo do fim do século XIX. Signos modernos, e pós-modernos, como o hermetismo, a incomunicabilidade e a artificialidade do objeto de arte fazem parte da constelação estética do Decadentismo de Husymans, Wilde e D’Annunzio, para apenas mencionar a trindade esteta. Querendo fazer tábula rasa de toda a tradição estética, as vanguardas se fizeram surdas ao grito inaugural de Baudelaire: “*le nouveau à tout prix*”; por outro lado, qualquer estudo desses inúmeros movimentos vanguardistas terá que mapear as influências, sub-reptícias, muitas vezes, da história estética, negada, rejeitada, abominada, até. Talvez apenas o Surrealismo – última flor da floração vanguardista – ouse confessar que paga tributos a um elenco de artistas de décadas anteriores; no entretanto, o movimento surrealista recusa, explicitamente, qualquer traço de esteticismo, que uma leitura mais apurada das obras, de um Magritte, por exemplo, identificará, à medida que, rompendo, em suas telas, o nexos condicionado entre as palavras e as figuras, o pintor belga faz do objeto da arte signo de si mesmo.

Redigindo a cena pós-moderna, o final do século XX reedita, *mutatis mutandis*, as inquietações estéticas do final do século XIX, sobretudo no que concerne à autonomia da arte, enquanto sistema semiótico independente de qualquer representação, seja ela vinculada a um “modelo da morfologia natural”, seja estruturada pelo referencial de qualquer figura. Na evolução das formas, na metamorfose do signo, na mutação das imagens, o esteticismo da arte contemporânea é tributário do esteticismo finissecular. Como o homem de antes da Primeira Guerra Mundial, o homem pós-Segunda Guerra Mundial vive conflitos económicos, sociais, metafísicos e busca, no universo da arte, a construção de um mundo outro, um mundo novo, um mundo humanizado; talvez a arte se mantenha, ainda, no crepúsculo do século XX, como a última utopia possível. Viver não é preciso, poetas é preciso, poderíamos parafrasear os antigos navegantes, estetas do mar.

Já agourada por Hegel, a morte da arte, substituída pela ciência e pela filosofia, continua sendo uma ameaça, formulada, amiúde, no próprio território da arte, como no discurso dadaísta e, até certo ponto, no Surrea-

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Estampa, 1995, p.105.

lismo. Mas, paradoxalmente, a destruição da arte se opera através da própria arte, num jogo narcíseo que a anti-arte se apraz em jogar. Fulcral no esteticismo, o signo de Narciso integra as diversas linguagens da arte do nosso tempo: a arte no espelho, o objeto de arte olhando para o seu próprio umbigo, o discurso esfingico da atividade artística. Como nossos antepassados mais próximos, corremos "o perigo do esteticismo", conforme pondera Hauser. Narra certa lenda que um cristão renascentista agonizante recusou-se a beijar um crucifixo por considerá-lo feio, e pediu que se lhe apresentassem um outro bonito, merecedor de seu beijo reverente. Conta outra lenda que John Donne morreu imitando o quadro de Donne agonizando, que ele próprio tinha pintado para a ocasião. Em "Pena, lápis e veneno: estudo em verde", O. Wilde pinta o retrato de Thomas G. Wainwright, escritor, pintor, crítico de arte e freqüentador de salões, que, ambicionando espólios e herança de família, costumava envenenar os parentes; de certa feita, foi, o artista assassino, censurado por ter envenenado Helena Abercrombie, sua cunhada, cujo crime nada lhe rendera financeiramente. Wainwright "respondeu, dando de ombros": "Sim, foi espantoso... Mas ela tinha os tornozelos tão grossos..."¹⁵. Já Beardsley Monroe e John Hoppers narram que o genro de Mussolini quase se extasiava quando descrevia a beleza de uma bomba explodindo em meio a uma multidão de etíopes inermes¹⁶, episódio que ecoa Nero declamando poemas sobre o crepitar das chamas que incendiavam Roma. Há também aquela anedota pós-moderna que relata o fato de um passante admirar a beleza de uma criança e a mãe responder: "É que o senhor não viu a foto dela, muito mais bonita".

Enquanto arte e artista houver, o esteticismo configurará uma perspectiva, um horizonte, uma virtualidade; a qualidade ética situa-se em outra instância e só a sociedade decidirá do destino deste signo camaleônico, porquanto, para o esteticismo, a estética, não se confundindo com a ética, é-lhe, até, superior.

Com o escândalo que causou a publicação do romance decadentista *À rebours* (*Às avessas*), as críticas foram as mais contraditórias; dentre todas, Huysmans, o autor, preferiu a do poeta Villiers-Adam, que afirmava que, depois da feitura dessa narrativa, só dois caminhos eram possíveis ao romancista: o suicídio ou o mosteiro. Huysmans vestiu o hábito da trapa. Mas o dilema dos estetas de todos os tempos pode resolver-se de outras maneiras, inclusive no próprio templo da arte.

¹⁵ WILDE, op.cit., p.55.

¹⁶ MONROE, Beardsley, HOSPEERS, John. *Estética*. Madrid, Cátedra, 1964, p.150.