

A busca pelo gosto (e o gosto pela busca)

Pedro de Andrade Alvim

Resumo:

Desde eras remotas, as obras de arte proporcionam a imersão numa realidade alternativa, para cuja constituição o gosto tem uma função prospectiva fundamental. O “esteta” busca a todo o momento uma orientação particular de seus recursos perceptivos, que é posta no centro de sua condição existencial. Na modernidade, a reprodução das obras e a difusão das teorias tende a fazer com que a experiência estética extrapole cada vez mais a relação com obras particulares, e em nossos dias ela continua a ser afetada de modo paradoxal pela multiplicação do acesso às informações e velocidade de sua transmissão. A partir daí se poderia perguntar até que ponto o gosto pode continuar a desempenhar sua função, e mesmo: qual seria o uso específico que o *homo aestheticus* pode fazer da Internet?

A figura do esteta pode ser rastreada na Antiguidade: Aristóteles, Horácio e Longino buscaram tipos de “satisfação” bem determinados na obra de arte, e explicaram por quê. A poesia, o teatro, as artes visuais e a música da era clássica proporcionavam experiências intensas e os “aficionados” passaram a alimentar exigências cada vez mais específicas. Da atitude crítica nasce uma demanda de justificação e fundamentação do que é bom ou belo na arte, e se consolida uma estética prescritiva, imbuída da função de reivindicar para as obras de arte um papel educativo e exemplar. Surge, notadamente, o conceito de *decoro* ligado à imitação convincente e exemplar da natureza e das ações humanas, adequação justa das partes ao todo, dos sentimentos às suas motivações, da arte à moral e à razão.

Na era contemporânea que se inicia com a Revolução Industrial, o “esteta” já se encontra convertido em uma espécie de colecionador virtual que se relaciona afetivamente, no mais das vezes à distância, com objetos de eleição impressos no papel e na memória. A geração de Winckelmann promove a regeneração dos valores clássicos segundo um ideal de “nobre simplicidade”, e a difusão desse programa pode tanto buscar confirmação na esfera pública e no plano político, quanto se restringir a uma aspiração íntima ao Belo Ideal.

Sem nunca negar integralmente a herança clássica, os românticos se comprazem em retomar as operações maneiristas e barrocas, submetendo-a à desmesura, à intensificação da cor além dos limites habituais, à multiplicação do sentido do belo pelo sublime, e contaminação pelo grotesco, conduzindo-a a um potencial inédito de transformação. A arte tende a se tornar *indecorosa* e passa a investir contra os procedimentos convencionais de associação entre o bem e o belo, como uma forma de levar adiante o compromisso com a educação moral do indivíduo.

Onde o classicismo estabelecia a separação entre os gêneros artísticos, o romantismo e o realismo irão solapar as fronteiras fixas e instituir novos gêneros. Fortalece-se, assim, uma estética do impuro, que opera simultaneamente a partir do gosto clássico, e contra ele. É, não obstante, uma estética que não renega inteiramente a pureza e simplicidade formal defendidas pelos clássicos. À medida que o século XIX avança, as tendências românticas e realistas operam um trabalho de dissolução dos cânones clássicos e seu conteúdo edificante, mas a dimensão educativa e política da arte irá continuar a ser redefinida nas próprias obras. O modelo de “esteta” passa desde

então a ser o de um moralista peculiar, que oscila entre os extremos: em um momento sofisticado, em outro primitivo; ora hedonista, ora asceta.

Baudelaire encarna, enquanto crítico de arte, a função de um pedagogo que expõe o modo como a constituição de um gosto singular deve passar a ser também modelar, projetando a visibilidade dessa construção do juízo estético no espaço público. A excentricidade é reivindicada e defendida como método: o ponto de vista “idiossincrático”, enquanto ponto de partida, é uma prerrogativa do crítico/“esteta”. As escolhas e partidos tomados por ele são destinados, no melhor dos casos, a se tornarem instrumentos de desarme dos lugares-comuns estéticos que falseiam os julgamentos.

As escolhas críticas de Baudelaire tomam impulso numa energia criativa e imaginativa própria e a partir dela encontram fundamento no real. A seleção de suas *curiosidades estéticas* remete a um gabinete de Dr. Caligari, em que um xamã dissidente contra-ataca o efeito dos fetiches instituídos. No início de seu percurso enquanto crítico, a imaginação do poeta é estimulada pelo contato com as coleções de arte públicas e privadas, e levada por caminhos imprevistos até depois ganhar as ruas da cidade. Isso ocorrerá a partir de uma confluência singular entre a inquietação política do período da Revolução de 1848, a consciência desviante do indivíduo na metrópole moderna exposta na obra de Edgar Allan Poe e a virada exterior da sensibilidade que prefigura o Impressionismo. Os juízos do crítico Baudelaire, antes de buscarem constituir-se em “marca registrada”, se submetem a impressões criadas e dissipadas no contato com sua época.

O tema baudelairiano do “esteta” perdido na metrópole continuará a ter importância no século XX, e o prolongamento dessas questões na chamada era digital ainda está em curso de processamento. A leitura que Walter Benjamin fez de Baudelaire destaca o efeito do choque sobre a sensibilidade estética da modernidade. O tema da perturbação do juízo crítico era abordado de uma forma irônica, no conto alegórico de Baudelaire em que o “esteta” formado pela tradição clássica e acadêmica tinha sua autoestima atropelada ao perder a *auréola* na confusão do tráfego urbano. No *Pintor da vida moderna*, o autor irá ensaiar um primeiro mergulho no “caos” da modernidade e também, de certa maneira, estabelecer uma estratégia de resistência à ameaça do progresso técnico sobre a sensibilidade individual, ao apontar a possibilidade de critérios estéticos forjados na própria realidade do mundo industrial.

A distinção entre *flâneur* e *badaud* encontrou lugar de destaque nos ensaios de “fisiologia urbana” praticados pelos cronistas parisienses entre 1840 e 1860, quando era comparada à diferença entre gourmet e glutão, ou entre o sujeito que ostenta uma individualidade irreduzível e aquele cujo ponto de vista se dissolve na impessoalidade genérica¹. Tal distinção poderia ser remetida a uma reafirmação da diferença de classe. Mas Baudelaire, em sua releitura do conto do “Homem das multidões” de Poe e na crônica do “esteta” grã-fino que perde a *auréola* na lama das ruas, já havia chamado a atenção, através da imagem do ser singular que mergulha no lugar comum e numa condição do anonimato, para uma zona de embaralhamento entre a consciência do “esteta requintado” e do “homem banal”, em que a vulgaridade e alienação tomam parte na própria formação da sensibilidade estética.

O modelo de esteta criado depois por J. K. Huysmans reflete um esvaziamento dessa relação complementar entre gosto, imaginação e transformação histórica. Embora sua postura derive em certa medida da crítica que Baudelaire havia feito da cultura de sua época, o autor de *Às avessas* transforma o que havia sido uma postura de inquietação em entorpecimento, corporificado na personagem Des Esseintes, esteta

¹ O mais conhecido entre esses ensaios é a *Physiologie du flâneur*, (Paris, 1841), de Louis Huart.

encastelado no labirinto de suas coleções reais e imaginárias, percorridos em infinitas idas e vindas.

A transformação da figura do “esteta” baudelairiano em huysmaniano reflete a experiência das gerações que amadureceram entre 1840 e 1880. Nesse ínterim, a relação entre vida e arte parece perder alguma coisa de seu aspecto atrativo, o fascínio pela moda vai cedendo espaço ao efeito opressivo de uma realidade social invasiva, que ameaça solapar o espaço de recuo de que precisa a imaginação. Isso certamente contribuiu para um entrincheiramento da figura do “esteta”: o excêntrico de antes passa a ser inteiramente identificado como “esnobe”. O termo provém da expressão “sine nobilitate” (sem nobreza), e é difícil, de fato, compreender o que há de nobre em cultivar de modo isolado sua própria “cultura”, num sentido quase biológico, para fins de consumo privado, vivendo nela imerso e dela alimentando-se, como fazia o Des Esseintes de Huysmans.

A perda da auréola e O pintor da vida moderna anunciavam a multiplicação das ocasiões em que a sensibilidade refinada se transforma em ignóbil, o *flâneur* se transforma em *badaud* e o vagabundear sagrado do primeiro em “tour das vitrines”². Em paralelo à degradação do “esteta”, o modelo Des Esseintes sobrevive nos “formadores de opinião” que acompanham o lançamento dos produtos da indústria cultural.

Depois do momento simbolista, os Winckelmans da modernidade irão promover o desentulhamento do gabinete de Des Esseintes, extraíndo da manipulação dos conceitos puros de forma e da expressão princípios de síntese e ordenação, até chegar aos novos Laocoontes instaurados pelo modernismo. Mas os “estetas” do século XX continuarão oscilando entre ascese e hedonismo: o mergulho na cultura de massa se converte em recreio do puritano, como uma sessão de tv depois da visita a uma exposição de arte conceitual. É a contraparte barroca da navalha de Ockham modernista.

O projeto iluminista de educação universal passou, a partir de um determinado momento, a se confundir com o que conhecemos hoje como cultura de massa; a educação estética de nossa era não se apóia diretamente em critérios de juízo clássicos ou modernos, mas num ecletismo voraz, análogo ao do século XIX, com seu cardápio interminável de estilos e versões. Dependendo de para que lado se olhe, o que se vê avançar é a uniformização ou a desintegração de referências estéticas.

A estética é obviamente uma categoria de classe. É em condições de existência determinadas, compartilhadas no interior das classes sociais, que o gosto se desenvolve ou não. Buscar uma forma estética que escape ao rolo compressor da padronização ou à desintegração das referências significa processar por sua própria conta e risco uma herança histórica que não aparece de modo idêntico para todas as classes sociais.

Mesmo tomando-se em conta que as classes são compostas por múltiplos estratos e não apresentam sempre um modo unido de posicionamento diante do real, uma parcela da burguesia que se convencionou chamar “esclarecida” parece viver há tempos seu momento *Gattopardo*, nutrindo o sentimento de assistir ao desaparecimento de um mundo.

Já se aludiu ao fato de que a memória talvez seja o componente mais específico e importante para a constituição do gosto e, as imagens que nos impressionam são remanescentes de uma espécie de triagem afetiva que não ocorre inteiramente de forma consciente. Baudelaire e Proust, em momentos cruciais de suas obras, se defrontavam com impressões deixadas por velhos frascos de perfume e sabores experimentados na infância. A nostalgia associada à aura de uma lembrança pessoal (como o sorriso da

² SHAYA, Gregory. The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910. *The American Historical Review*, Vol. 109, No. 1 (fevereiro 2004), p. 47.

mãe de Leonardo) se apresenta como componente básico de diferentes universos estéticos.

Mas, para lembrar é preciso antes ter esquecido, como se diz, e neste ponto se ancora o argumento de que a multiplicação da facilidade de acesso à informação, ao se contrapor a essa dimensão de esquecimento, impediria a consolidação de novas formas de apreensão estética do real.

Walter Benjamin reagiu contra o aspecto alienante da nostalgia com seu famoso “salto do tigre” sobre o passado. Das abordagens da Berlim espectral de sua infância e da Paris fantasma do século XIX se depreende a energia de um choque com o passado que evidencia uma recuperação da intensidade da experiência estética. Como no famoso poema do Cisne de Baudelaire, o sentimento nostálgico não se destina a ser domesticado pelo presente, mas deve encontrar o núcleo de inconformidade que o permite transformar-se em nostalgia de um “futuro possível”. Por isso ambos _ Benjamin e Baudelaire _ reagem contra o procedimento generalizado de reconstrução de “cenários históricos” como refúgio e distração que impõe o selo uniformizante do presente ao passado histórico.

Mesmo que talvez se possa estender a diferentes períodos históricos as tendências de padronização e dissolução em que as condições de formação do gosto são por assim dizer retiradas, isso não impede que se tente discernir as características específicas das condições presentes. O julgamento estético continua a ter suas condições de possibilidade ameaçadas pela desintegração ou homogeneização do gosto, implicadas pela perda de referências após sucessivos choques ou esforço contínuo de formatação e adaptação ao “ambiente”. O desenvolvimento de uma faculdade de discriminação estética é constantemente barrado por um fluxo de produção industrial que acaba trazendo de volta a experiência adquirida a uma base comum indiferenciada.

As novas formas de impacto e de formatação que atuam sobre a sensibilidade parecem diminuir a possibilidade de uma mediação estética. Na interação com sistemas digitais, vivemos choques relacionados à aquisição, perda e recuperação de dados que supostamente devem estar sob controle. A relação com a máquina implica numa permanente criação de afetos, dependências e “simbioses”, que talvez só encontrem paralelo no caso do automóvel.

Na Internet, as referências que deixam a cena principal permanecem numa espécie de reserva virtual a que se pode aceder em qualquer momento. A invasão dos fatos triviais se associa à multiplicação e banalização das referências culturais que deixam de exercer qualquer papel de sinalização no labirinto da web. O “esteta”-*flâneur* da Internet limita sua perambulação a condomínios bem definidos, e quando sai deles é reduzido à condição de *badaud*, testemunha ingênua e passiva, quando não vítima, daquilo que sobrevém acidentalmente em seu caminho.

Ao mesmo tempo, se verifica que a paixão primitiva pelas imagens do “esteta-colecionador” pode ser reacendida no reencontro com um trecho de música, uma imagem de novela ou mesmo de propaganda que lhe teriam, de alguma forma, marcado a infância. Mas ocorre então um novo grau de desaparecimento da aura, devido à multiplicação das ocasiões de reencontro com passados esquecidos, como quando somos convidados por alguém no Facebook a rever no Youtube a performance de um intérprete que nos assombrou há décadas num velho Festival da Canção Popular. Os fetiches da memória cultural estão deixando, assim, de propiciar o mesmo efeito de *insight* iluminador. Tudo indica que esses reencontros com o passado logo ocorrerão tantas vezes quanto quisermos clicar sobre a função “atualizar” na web. O ícone da

ferramenta, com suas duas setinhas num movimento circular evoca, mais do que a imagem platônica da reminiscência, o “eterno retorno” nietzscheano.

O revivalismo historicista e o ecletismo continuam, como no século XIX, rebaixar a experiência estética a um regime homogêneo e a submeter a forma a um regime de travestimento permanente em que lhe é negado qualquer valor específico. Pode-se dizer que o *maneirismo* baseado na difusão em larga escala dos efeitos mais espetaculares provocados sobre o público pela arte do passado permanece na ordem do dia. Reagindo a isso, determinados setores da crítica retomaram os argumentos de Baudelaire nos Salões do século XIX, defendendo que a invenção formal não pode ser reduzida a uma escolha efetuada num catálogo de estilos, mas implica em saber responder a demandas específicas do presente. Será ainda possível identificar as formas e a expressão dos tempos que correm, como fazia o *Pintor da vida moderna*?

As diferenças de classe são hoje cada vez mais remetidas a um contexto de dissolução de limites entre as classes ou ao objetivo individual de superação de barreiras sociais. O universo da cultura de massa interpela as diferentes classes de uma forma diferenciada. A difusão pelos meios de comunicação camufla diferenças originárias ligadas à cultura de classe, como exemplifica a comparação feita por um sociólogo entre o “estilo musical” de duas bandas de rock inglesas. Enquanto a música dos Rolling Stones traduzia, como outras bandas similares que têm origem nas *working classes*, a explosão de uma energia represada por uma rotina implacável, a forma musical do Pink Floyd representava bem o espírito das *middle classes* com sua forma refletida e burilada.

As chamadas redes sociais favorecem a comunicação permanente de opiniões e a indicação instantânea de valores mais ou menos incipientes. Fenômenos mais direcionados como a da banda Phish³, cujos shows são exaltados como “puro êxtase musical”, “a mistura perfeita de luz, som e estilo”, são acessíveis através de gravações em vídeo.

Barthes analisa o funcionamento da cultura de massa como o de “uma máquina de apontar o desejo, ela nos diz: eis aquilo que nos deve interessar, como se adivinhasse que os homens são incapazes de apontar sozinhos o que desejar” _ “a direção para o qual o homem se precipita lhe é indicada pelo Outro [lugar da lei, do simbólico], suas paixões são mediatizadas pelo outro”. A cultura de massa absorve, assim, a função pedagógica da arte, que, como outras instituições, cria “padrões desejantes”, “indicando, oferecendo-nos objetos suportes do desejo (...), ensinando-nos o que e como desejar.”⁴

A pulsão escópica que resulta, segundo Freud, da curiosidade sexual é sublimada em experiência estética, mas esta pode ser por sua vez reconduzida a um domínio propriamente sexual. O erotismo tem presença destacada no sistema de difusão das artes visuais; os links entre sites propiciam um surf de alta velocidade, podendo-se passar, com um clic, da difusão de novos artistas à pornografia infantil. Os critérios valorativos estão permanentemente sujeitos a um “retorno ao estado de natureza”, num processo no qual desaparecerão ou ressurgirão corrigidos e atualizados.

Um dos artistas seminais da arte contemporânea, Andy Warhol, inventou um modo estético de apropriação de imagens da mídia processando técnicas do design industrial, com características de distância e ironia. Warhol, cuja obra é geralmente

³ No momento em que escrevo este texto, o verbete mais acessado no site <http://www.urbandictionary.com>.

⁴ MELLO, Celina Maria Moreira de. A literatura francesa e a pintura; ensaios críticos. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ & 7Letras, 2004. BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, apud MELLO, 2004: 71.

apontada como um dos marcos iniciais do pós-modernismo nas artes visuais, talvez seja um dos artistas que mais chegaram perto de traduzir o espírito de sua época.

Os defeitos das imagens propositalmente conservados nas serigrafias de Warhol encontram hoje uma espécie de equivalente digital em procedimentos de exploração de erros de programação, na chamada “glitch art”, em que a imagem é “corrompida”, de forma intencional ou não⁵. A generalização de técnicas como essa privilegia os “ruídos” produzidos sobre a sensibilidade moderna pela moda, velocidade e fugacidade, na trilha de Baudelaire.

O lado “formalista” desse gosto pelo que há de propriamente “digital”, isto é, eletrônico, na imagem transmitida no computador, remete também à tradição de uma sensibilidade voltada para a materialidade das linguagens artísticas. A retenção do aspecto involuntário e espontâneo da produção da imagem na “glitch art” pode evocar tanto premissas da *action painting*, quanto um pressuposto de rebaixamento do gesto autoral, na linhagem de Duchamp e Warhol. Os “estetas da “matéria digital” se fixam na ponta do iceberg, isto é, na aparência final da imagem, abandonando o resto aos sociólogos da arte e teóricos da comunicação.

A desqualificação sistemática das convenções de representação implicou o abandono do princípio da chamada “suspensão da descrença” nos paradigmas contemporâneos da arte. A *suspension of disbelief* (expressão usada no séc. XIX pelo poeta Coleridge) fazia parte de um sistema em que se recorria tacitamente a um espaço de distanciamento em relação ao real que podia tender a se “desconectar” do real ou a se fechar numa postura “contemplativa”. Hoje se caminha no sentido de uma cristalização desses dois estágios, trocando o antigo acordo com as convenções de representação seja por uma “realidade simulada”, seja pela experimentação com sensações e conceitos desligados de referências objetivas.

Não é certo se a perda de fé nas “grandes narrativas” religiosas, políticas ou históricas implicaria na progressiva impossibilidade da criação de “pequenas narrativas”, dando um golpe fatal nos processos de representação e na “suspensão da descrença”. Toda arte seria então submetida ao imperativo de intervenção direta sobre o real, ou a servir como “canal direto” para que a realidade se faça sentir em sua plenitude. Em certo nível, a “arte representacional” também chegava a esses resultados, mas isso ocorria na etapa final do processo, quando agora se coloca a partir do início – quando a obra é obrigada a patentear desde a origem seu ponto de inserção no real.

Apesar da propagada convivência entre diferentes possibilidades de se pensar a arte, a experiência estética se converteu num domínio do qual se busca eliminar todo resíduo de mediação: ela deve ser imediatamente apreensível ou completamente inapreensível. É esse o tipo de “patrulhamento” ao qual toda produção de arte é submetida quando vê a luz. Algum tipo de prestação de contas provavelmente sempre fez parte do processo histórico, mas hoje os juízos estéticos parecem ter ganhado um grau inédito de potência, generalização e, ao mesmo tempo, de complexidade e hermetismo.

A demarcação do campo da arte ainda se afirma de modo claro, mas tende a se tornar bastante frágil no contexto contemporâneo de sucessão acelerada das modas. É possível que a velocidade de propagação da produção artística venha a corresponder a um desenvolvimento da capacidade de recepção e assimilação. Em outros momentos, parece preferível pensar que a experiência estética possa ocorrer num domínio independente, em um tempo próprio.

⁵<http://blogantigo.campus-party.com.br/index.php/2012/01/09/glitch-art-a-estetica-da-era-digital/index.html>

É nítido, aliás, o aumento do controle supervisionado do tempo e a organização de uma burocracia monitorada. Cada um é chamado a participar de uma rede de controle e comunicação permanente em nome de idéias como preservação do planeta, educação alimentar e garantia dos direitos civis ou trabalhistas. Setores da produção de arte investem diretamente num ativismo político que pode atuar em sintonia com esse processo de “mobilização” ou procurar contrapor-se a ele. Volta-se aqui à velha questão de saber se conteúdo e forma política podem coincidir com experiência estética, e de que forma específica isso ocorreria dentro do meio de transmissão digital.