

Da estética da vida à estetização generalizada: uma introdução ao pensamento de Jean Galard

LEONARDO DA SILVA RODRIGUES
MESTRANDO NO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA USP

Difícil é a tarefa daquele que se propõe a fazer uma breve apresentação do pensamento estético de Jean Galard, filósofo e historiador da arte que lecionou Estética no departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo entre os anos de 1968 e 1971, e que esteve por anos ligado ao meio artístico institucional francês, tendo dirigido representações culturais francesas ao redor do mundo todo (Turquia, Marrocos, Níger, México, Holanda) e também criado, em 1987, o Serviço Cultural do Museu do Louvre – cargo que dirigiu até 2002.

Trata-se de uma tarefa difícil em virtude da riqueza, complexidade e abrangência do pensamento de Galard, sempre tangenciando uma vasta gama de temas, teorias, artistas e autores, e buscando atualizar seu diagnóstico conforme o objeto privilegiado por sua reflexão em dado momento. No entanto, apesar de difícil, trata-se de uma tarefa necessária. Induzir um sobrevoo sobre a reflexão crítica de Galard, destacando seus pontos de continuidade e de descontinuidade, seus movimentos de avanço e de inflexão, pode se mostrar um exercício benéfico para a compreensão dos próprios dilemas e impasses do pensamento estético (e por que não também artístico) nos últimos cinquenta anos.

Nesse sentido, é possível dizer, de saída, que uma questão percorre de modo contundente toda a sua reflexão: trata-se do tema da estetização da vida. Isto é, seu pensamento parece prolongar-se a partir da questão da expansão dos limites do “estético” na vida, investigando as implicações da ampliação de tal categoria no próprio cotidiano, para além de qualquer noção de obra de arte. Contudo, o sentido mesmo de tal ampliação varia. De possibilidade positiva, de extração revolucionária, para uma realidade perigosa, de caráter regressivo: eis o trajeto traçado por Galard ao longo de aproximadamente quatro décadas. Para tornar esse movimento patente, propomo-nos a fazer aproximações entre quatro textos que lidam com essas questões de modo salutar, recorrendo a referências exteriores sempre que necessário. Trata-se dos livros *Mort des Beaux-Arts* (1971), *A beleza do gesto* (1984) e *Beleza exorbitante* (2012), e do artigo “L’art sans oeuvre” (2003). Começemos do início.

No livro *Mort des Beaux-Arts*, escrito em 1971, Galard alinha-se com as tendências artísticas e também políticas mais efervescentes de sua época, estendendo uma postura militante de questionamento e confrontação frente ao cânone artístico e também à instituição da arte, recusando assim as categorias que lhe seriam próprias. Simpatizando-se com os processos de transfiguração formal levados a cabo pelas últimas vanguardas do século XX no campo da arte – processos esses que desarticulavam de modo incisivo a categoria fechada de “obra de arte” e seus correlatos no plano da teoria estética¹ –, e também com as aspirações revolucionárias em jogo nas dinâmicas de sublevação popular e mesmo de algumas formas de guerrilha urbana que marcaram toda a década de 1960, Galard posicionava-se de modo a extrair um outro sentido diante daquilo que denominou como a aplicação da “exigência estética à vida cotidiana”, isto é, da inserção da categoria do “estético” na vida, que não fosse concebido segundo modelos que privilegiariam a ideia de “obra”, de “conclusão”, de “unidade”, de “durabilidade” e de “fechamento” – todas categorias que teriam sido codificadas, no curso dos séculos, pelo sistema estratificado das Belas-Artes.

Ou seja, foi fazendo coro com as tendências artísticas de sua época que Galard pôde identificar que “(...) os artistas que atacam o fetichismo da obra, o culto

¹Poderíamos indicar, como representantes de tal processo, os “programas conceituais” de Sol LeWitt, as instalações ambientais e os penetráveis de Jesus Rafael Soto, Dan Graham e Hélio Oiticica, e a abertura ao acaso na arte de Marcel Duchamp, Jean Arp e John Cage.

ao belo produto acabado, nos oferecem um modelo completamente diferente: eles definem o *des-obramento* [*dés-oeuvrement*]².³ Contudo, Galard adverte-nos de que a empreitada de basear-se nas sugestões indicadas pela atividade artística contemporânea estaria fadada a uma “inevitável decepção”: “antes mesmo que o projeto [artístico] se execute, isso que era contemporâneo já deixou de sê-lo”.⁴ É em virtude disso que Galard define sua intenção neste livro nos seguintes termos: “as páginas que seguem não tentam correr atrás da última novidade. Elas não prescrevem detalhadamente o que seria o esteticismo hoje. Elas preferem indicar os meios de reinventá-lo constantemente. Elas têm a ambição de não se encerrar em obra de arte”.⁵

De saída, podemos notar que, logo na abertura desta obra de juventude, somos introduzidos a uma miríade de conceitos que serão recorrentes ao longo de toda produção intelectual de Galard, tais como “esteticismo”, “obra” e “des-obramento”. Para que possamos entender a crítica de Galard à categoria de “obra de arte” nesse contexto, é importante trazer à tona o raciocínio defendido pelo autor. Nesse sentido, Galard recorda-nos de que, tradicionalmente, a arte inspiraria “belas esperanças” à humanidade, servindo de modelo aos “nostálgicos da comunicação”, aos “apóstolos da conciliação” e aos “militantes da comunicação universal”. De acordo com essa aparência fetichizada a respeito do papel da arte, esta seria capaz de desaparecer com todos os conflitos e antagonismos do gênero humano, sejam eles entre razão e instintos, entre espírito e matéria, entre eternidade e devir. É como se, de acordo com essa crença, cada indivíduo pudesse, através da arte, ultrapassar suas particularidades subjetivas e se abrir à “grande e profunda solidariedade humana”,⁶ dando voz até mesmo às épocas mais entrincheiradas da história humana.

Na posição de “iconoclasta” a essa visão, por sua vez, e ecoando um certo ethos de crítico da ideologia, Galard dirá que

²A expressão *désoeuvrement*, nesse contexto, remete à ideia de uma “ausência de obra”, ou simplesmente, uma “des-obra”.

³GALARD, Jean. *Mort des Beaux-Arts suivi de Lettre de La Main Gauche*. Paris: Éditions du Seuil, 1971, p. 9.

⁴Idem, *ibidem*.

⁵Idem, *ibidem*.

⁶*Ibidem*, p. 11.

(...) não vale a pena anunciar a cooperação das faculdades, a colaboração dos pontos de vista e a reconciliação dos homens, apaziguar os conflitos e resolver os dualismos, para em seguida distinguir um plano superior, onde o milagre da arte alcança todas essas coisas maravilhosas, de um plano inferior, onde a nossa vida cotidiana fica abandonada à sua mediocridade.⁷

Para Galard, a história da arte teria progredido de tal modo que haveria uma espécie de situação comum da arte para com algumas religiões, na qual há uma separação bem demarcada entre o (seu) mundo sagrado e a (nossa) vida profana. Nesse contexto, afirmar que o tradicional culto às obras de arte importaria uma certa indiferença à vida cotidiana seria, de acordo com Galard, dizer muito pouco. Seria preciso insistir que há uma dinâmica de depreciação dessa mesma vida cotidiana para que o sistema das Belas-Artes assumira a posição referencial que lhe é própria e se imponha enquanto uma espécie de entidade sagrada: “a consciência do *profano* é uma consequência do culto do *sagrado*”.⁸

Essa progressão histórica que possibilitou a sacralização das obras de arte, por sua vez, teria relação direta com o processo de “autonomização” da arte no Ocidente. A esse respeito, Galard nos sugere que, para que se formasse o “mito” de uma atividade artística autônoma, eram necessárias duas condições. Em primeiro lugar, que o mercado se interpusesse entre a produção das obras de arte e sua “consumação”, isto é, sua apreciação estética. Nesse cenário onde o mercado estabelece a posição de mediador, teríamos que “[o] artista ignora a partir de então qual será o seu público, quem será o comprador de sua obra, que uso ele fará dela. Diante desse usuário desconhecido (...) o artista pode se crer ‘livre’”.⁹ Ou seja, o artista criaria sua obra de forma “independente”, em seu isolamento recolhido, transportando para o ateliê o imaginário da masmorra cartesiana. Assim, teríamos que a ação do artista se emanciparia da preocupação de sua própria “utilização”, constituindo-se como um mundo à parte – caracterizado, segundo Galard, por sua “esplêndida inutilidade”.¹⁰ Tal condição já seria identificável na situação social

⁷Ibidem, p. 12.

⁸Ibidem, p. 13.

⁹Ibidem, p. 25.

¹⁰Ibidem, p. 26.

da Holanda no século XVII, onde os mercadores de quadros profissionais eram responsáveis por propiciar essa distância entre o artista e o futuro comprador de sua obra.

Em segundo lugar, para que a atividade artística pudesse aspirar autonomia, o mercado da arte teve de exigir um agrupamento visível de suas mercadorias (as obras de arte), constituindo-se como um espaço único, onde a comparação das obras se efetuaria de modo cômodo: “os Salões do século XVIII realizam essa justaposição dos quadros, cuja consequência é justamente a formação da ideia de ‘obra’”.¹¹ Dos antigos Salões se seguiriam os Museus, espaços privilegiados nos quais o quadro, o vaso e a estátua metamorfoseiam-se em “obras”, em virtude precisamente da justaposição desses objetos, que descartaria seu ambiente cultural de origem e também sua função primeira. Por fim, na periodização proposta por Galard, na época romântica o capitalismo teria as condições materiais necessárias para efetivar a autonomização da arte, uma vez que teria assegurado, por um lado,

(...) uma organização econômica da circulação dos produtos, que distancia o criador no céu da pura inspiração; por outro lado, um equipamento de museus, conservatórios, bibliotecas, que reúne as obras-primas do gênio humano, que as protege do tempo (...), que acolhe a todas sem preconceitos (...) que as torna iguais (...) as torna inofensivas (...).¹²

Vemos aqui que Galard nos fornece uma versão possível da narrativa que reconstitui a gênese da categoria de “obra”. Isto é, antes de ser uma condição orgânica a qualquer forma artística, a noção de “obra” seria o resultado de uma construção vagarosa, arquitetada inicialmente pelo mercado das artes e consolidada em seguida pelo sistema das Belas-Artes. Nesse ponto, é possível indicar que Galard segue as ideias propostas por André Malraux, que em *Le Musée Imaginaire* dirá: “um crucifixo romano não era inicialmente uma escultura, a *Madona* de Cimabue não era inicialmente um quadro, mesmo a *Atena* de Fídias não era inicialmente uma estátua”.¹³ Com muita propriedade, Malraux fornece-nos uma

¹¹Idem, *ibidem*.

¹²*Ibidem*, pp. 26-27.

¹³MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965, p. 9.

densa reflexão que demonstra como a ideia que fazemos contemporaneamente a respeito da arte só pôde se constituir a partir da instituição dos museus, e particularmente graças ao “museu imaginário”, ele próprio possível em virtude das técnicas de reprodução e de justaposição de objetos totalmente heterogêneos, que se viriam a metamorfosear em “obras” no interior dos museus. É pensando nisso que Galard dirá:

As “belas-artes” não nasceram com os primeiros desenhos mágicos, a primeira música tribal, as primeiras danças rituais; nem mesmo com o templo antigo, a estatuaria egípcia ou a catedral medieval. Esses produtos diversos, de atividades estranhas à intenção de criar uma emoção especificamente estética, só recentemente se reuniram no museu de uma cultura excepcionalmente competente em recuperar objetos encontrados e esquecer seus significados perdidos. O que *classificamos* (o que colocamos em ordem, o que dispomos em um lugar seguro) sob o termo de arte, e que eram apenas artes, foi antes de tudo o exercício de uma produção coletiva regida por preocupações variadas, na qual o único ponto comum, e negativo, é que eles não estavam preocupados em satisfazer qualquer contemplação desinteressada.¹⁴

Assim, à categoria de “obra” deve-se acrescentar essa genealogia do processo de autonomização da arte. A autonomia aqui indicaria um estado de descolamento da arte com relação ao funcionamento da vida comum, um estado responsável por dar à arte suas próprias leis, em regime apartado do regime de existência da vida cotidiana. Esse processo de separação com relação à vida seria reforçado pela própria forma artística no regime das Belas-Artes, uma vez que a “obra” teria “contornos determinados, fronteiras nítidas, uma diferença manifesta por uma separação material, e que indica que ela é de outra natureza que seu ambiente”.¹⁵

É precisamente contra esse estado de descolamento da experiência estética com relação à vida que Galard insere seu projeto, no qual a aplicação da “exigência

¹⁴Galard, *ibidem*, p. 22.

¹⁵*Ibidem*, p. 35.

estética à vida cotidiana” não seria mais codificada pelos códigos e condutas característicos do sistema Belas-Artes. Galard rejeita assim o tipo de esteticismo individualista de um Oscar Wilde, de um Huysmans e de um Gide, que ainda investiria em um tipo de encenação cuja necessidade de audiência é acompanhada por um certo desprezo às multidões, por entender que “(...) a conduta estética só pode encontrar seu pleno sentido com a participação de outrem, sob o modo do jogo generalizado, da festa permanente, da criatividade coletiva”.¹⁶ Um pouco à maneira de Nietzsche, quando este afirmara, em *A gaia ciência*: “que importa a arte das nossas obras de arte, por maior que seja, se a arte superior, a arte das festas, começa a desaparecer entre nós!”.¹⁷

Para Galard, um outro conceito de “esteticismo” (ou de “experiência estética”) é possível, no qual uma atividade estética, independente com relação à atividade artística produtora de “obras”, poderia sobreviver ao declínio manifesto do sistema das Belas-Artes, e ser aplicada a domínios totalmente alheios às Belas-Artes, estendendo-se à vida cotidiana – mesmo que essa outra atividade tenha sido historicamente educada a partir da frequência às obras de arte. É nesse contexto que surge a primeira definição de “esteticismo” na obra de Galard, definida nos seguintes termos:

A palavra *esteticismo*, com sua ressonância sistemática, servirá para designar nossa decisão de generalizar em todos os domínios uma maneira de ser e uma atividade que foram confiscados pelas belas-artes. O esteticismo será a vontade de estender a *tudo* a aplicação de uma atitude cujo campo de validade se estreitou ao pequeno mundo das obras de arte.¹⁸

É de suma importância reter o movimento contra o sistema das Belas-Artes e seus termos correlatos (obra, fechamento, autonomia) efetuado por Galard nesse livro, dado que haverá uma notável continuidade de problemas ao longo de toda sua produção intelectual posterior, ainda que o aspecto abertamente militante

¹⁶Ibidem, p. 19.

¹⁷NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Alfredo Margarido. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000, p. 107.

¹⁸Galard, ibidem, p. 14.

seja paulatinamente atenuado. Pois é ainda na chave de uma outra apropriação da ideia de “experiência estética” que Galard opera no livro *A beleza do gesto*, escrito em 1984.

Poderíamos começar destacando a hipótese de base que sustenta a reflexão de Galard em tal obra: trata-se da crença de que as artes forneceria o modelo privilegiado para certos “esquemas” que seriam extensíveis para além do próprio domínio artístico, isto é, esquemas que seriam transponíveis para as condutas da existência em geral, seja ela individual ou coletiva. Nesse sentido, a investigação de Galard, neste livro, não visa lançar os fundamentos de uma “estética das condutas”, tampouco quer caracterizar a totalidade de sentidos que a noção de “gesto” pode vir a assumir, numa espécie de sociologia dos tipos ideais de matriz weberiana. Na verdade, a proliferação de exemplos relacionados ao longo do texto, com seus movimentos de contaminação recíproca, visa produzir uma espécie de “dispositivo teórico analógico”, cujo intuito seria o de suscitar “prolongamentos indefinidos”.¹⁹

O ponto de partida para tal reflexão é a constatação de que algo como uma “apreensão estética da existência” se faria visível no próprio uso corrente da língua, impregnada por expressões como “rotina”, “monotonia”, “cinza” – expressões essas que sinalizariam a extensão metafórica que se dá na oposição entre a “prosa” e a “poesia”. Ao destacar isso, Galard lembra-nos de que a categoria do “poético” reivindicaria, ao menos desde o Romantismo, um campo de aplicação que excederia o domínio estrito das letras, incluindo práticas antigas, esquemas de conduta e modos de vida. Nesse sentido, Galard vale-se da tese proposta por Roman Jakobson nos seus *Ensaio de linguística geral*, segundo a qual a “função poética” seria aquela que põe em evidência a dimensão material dos signos, enfatizando as particularidades propriamente sensíveis de uma dada mensagem, que volta a si mesma no lugar de concluir seu expediente determinado pela função de transmissão da mensagem, em contraste com o objetivo de um circuito comunicacional convencional.

Valendo-se dessa caracterização, Galard irá sugerir que as condutas da vida em geral também poderiam ser submetidas ao esquema que Jakobson aplicou no

¹⁹GALARD, Jean. *A beleza do gesto: Uma estética das condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 124.

campo das letras, visto que, assim como a linguagem autorizaria uma reorganização de si de modo a aguçar a dimensão estética e sensível do leitor, propiciando assim uma experiência de descontinuidade com o fluxo comunicativo convencional e dando a ver a verdadeira beleza, os momentos vividos também seriam passíveis de uma construção poética, supondo-se poder extrair do ramerrão rotineiro da existência cotidiana um instante de beleza que produza um efeito de alteridade radical, concebendo com isso “(...) um comportamento que seria doravante capaz de engendrar um sujeito plural em vez de exprimir uma pessoa constituída”.²⁰ É nesse sentido que Galard diz: “Do mesmo modo que a análise literária teve de combater o descrédito que era lançado sobre as ‘formas’ supostamente vazias quando prevalecia a preocupação com um assim chamado ‘fundo’, a análise das condutas deveria começar por reabilitar o gesto”.²¹

Para tanto, seria imprescindível fazer uma distinção entre o “gesto” e o “ato”, dado que o gesto, ao contrário do ato, seria frequentemente depreciado pela acusação de ser “exterior” e “secundário” com relação às suas verdadeiras intenções. Nas palavras de Galard:

A intenção verdadeira seria a que se concretiza em atos. A intenção seria falsa, afetada, quando se contenta com gestos. O ato e o gesto, entretanto, não se distinguem segundo as intenções diferentes que os subtendem (...) O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção será prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é

²⁰Ibidem, p. 120.

²¹Ibidem, p. 27.

a poesia do ato²².²³

Haveria, desse modo, um “efeito” do gesto, efeito esse que não se reduziria aos resultados e aos fins que se espera de um ato. O gesto tem sentido e é ele próprio produtor de sentido, ao introduzir uma descontinuidade, uma “pausa” no encadeamento causal dos atos: “Há, em qualquer gesto, algo *suspense* que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo”.²⁴ Tal característica faz com que as propriedades de contenção e discrição, de recusa da ênfase e de desaceleração (por mais rápido que seja o gesto), sejam as condições de qualidade de um gesto. Ele é responsável por introduzir uma função de “desfocalização”, entendida como propriedade de destituição daquilo que é considerado como essencial por uma dada gramática vigente, dando assim sentido ao acidental, àquilo que deriva na margem e que se detém no detalhe.

Esse aspecto do gesto, porém, nos conduziria novamente ao contexto das Belas-Artes. Pois, embora Galard assuma que tenha deliberadamente deixado de lado “setores inteiros das Belas-Artes” no campo de aplicação da fórmula proposta em *A beleza do gesto*, ele não deixa de nos lembrar que esse mesmo ímpeto de desfocalização que caracteriza o gesto teria sido apropriado, a seu modo, pelo sistema das Belas-Artes: “A desfocalização artística consiste em dar novamente sentido a todos os detalhes que entram no espaço da obra, em colocá-los no mesmo plano, em conferir-lhes uma força significativa igual”.²⁵ Porém, acrescenta que “(...) essa operação de ressemantização de todos os elementos presentes só é bem-sucedida justamente nesse espaço privilegiado, à custa do fechamento da obra, às custas do circundante sobre o fundo do qual ela se põe”.²⁶

²²Não deixa de ser interessante notar aqui que a oposição entre “ato” e “gesto”, proposta por Galard, encontra pontos de convergência com a reflexão de Paul Valéry, a propósito da dança, entre movimentos corporais de caráter objetivo, que visam atender a uma finalidade específica, e movimentos livres que dissipam os membros, decompondo e recompondo a gestualidade do dançarino. Cf. VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²³Galard, *ibidem*.

²⁴*Ibidem*, p. 59.

²⁵*Ibidem*, p. 92.

²⁶*Idem*, *ibidem*.

Não é isso que estaria em jogo na aspiração de uma experiência estética do ponto de vista de uma poética das condutas. Esta se configuraria precisamente por aquilo que frustra o horizonte de clausura da obra, propiciando uma experiência de beleza não-premeditada. Ou seja, haveria nas existências esteticamente bem-sucedidas uma beleza que é da ordem do involuntário, isto é, uma beleza que não leva as artes em consideração, mas que requer, por sua vez, uma *certa* arte – arte essa cuja determinação se dá na conduta da vida vivida, longe do risco de fechamento inerente à categoria de “obra”.²⁷ Nas palavras de Galard:

É próprio da arte em geral tornar-se acolhedora dos achados fortuitos. Tirar partido dos materiais é, ao mesmo tempo, deixar viver seus acidentes (...) e transmutar esses dados contingentes em uma necessidade nova. A função estética, que visa à evicção do insignificante, só se manifesta de maneira plenamente convincente onde este se deixou afrontar diretamente. Ora, é próprio da arte de viver lidar com o acontecimento, em outras palavras, com o imponderável e o imprevisível. A complexidade de uma situação vivida ultrapassará sempre em mil detalhes a de um problema plástico ou de uma conjuntura cênica. A atenção metódica aí seria lenta e pesada. A focalização analítica delimita apenas signos já desertados. Nenhum outro campo estético exige, como a arte das condutas, essa extrema prontidão para a captura das coincidências, cuja condição reside na atenção desfocalizada.²⁸

Essas questões todas, presentes tanto em *Mort des Beaux-Arts*, quanto em *A beleza do gesto*, voltam a se encontrar em um artigo escrito por Galard no ano de 2003, intitulado “L’art sans oeuvre”. Como o título do texto indica, Galard volta aqui a refletir sobre as implicações da ideia de uma “arte sem obra”, isto é, uma arte que se expressaria aquém das categorias consagradas à noção de “obra”, por nós já mencionadas. Nesse sentido, Galard dirá que, antes de ser um paradoxo, a ideia

²⁷Ao empregar os termos “beleza premeditada” e “beleza involuntária”, faço referência ao texto de Galard. Cf. “Beauté involontaire et beauté prémédité”. In: *Temps Libre*, 12. Paris, 1984.

²⁸Galard, *Beleza do gesto*, pp. 100-101.

mesma de uma “arte sem obra” – tal como aquela de uma “arte total” – é das mais naturais. Ela corresponderia ao “sonho de um estado primordial onde as artes agiriam juntas, em uma originária indistinção”.²⁹ Sonho esse, por sua vez, que ao longo da história foi associado a algumas manifestações culturais específicas, tais como a tragédia grega, os espetáculos populares da Idade Média, os ritos tribais de sociedades tradicionais africanas, entre outras. Nesses exemplos, onde haveria uma espécie de “colaboração natural” das artes, em uma totalidade sincrética e integradora, parece faltar, contudo, a noção de “obra” – nos fornecendo assim, de acordo com Galard, uma primeira maneira de compreender a questão de como a arte (ou as artes) pode *não* se realizar em obras.

Segundo Galard, esse interesse em desvincular-se da categoria de “obra” teria sido sintomático de todo o século XX, de modo que, ao longo desse século, a atividade artística teria colocado em crise, de maneira consciente, a própria validade da noção de obra: “ao aceitar a irrupção do imprevisto, ao provocar o acaso, ao consentir com o efêmero, muitos artistas quiseram abrir mão daquilo que fazia o prestígio da obra e seu preço: a durabilidade, a conclusão, o acabamento”.³⁰ Contudo, os vários ataques dirigidos à integridade da categoria de obra não teriam consequências equivalentes. A ideia de inacabamento, a escolha deliberada pelo efêmero, a desmaterialização da obra de arte, o apagamento dos limites entre arte e vida: todas essas estratégias vanguardistas e neovanguardistas seriam exemplos que encontrariam entraves para superar de modo efetivo a noção fechada de “obra”.

Porém, Galard entende que, se há um ataque verdadeiramente efetivo à ideia de “obra”, este se daria quando o campo artístico torna-se deliberadamente aberto ao acaso: “A aceitação das manifestações fortuitas e o jogo com os acasos colocam em conflito a ideia de obra, porque esta implica aquela de autor, e o acaso não saberia desempenhar esse papel”.³¹ Segundo Galard, artistas como Duchamp, Cage, Arp ou Tinguely teriam colocado em movimento um tipo de arte na qual o artista não é o “mestre” e na qual o resultado não seria uma “obra”. Na verdade, seria precisamente essa “evanescência” do autor que jogaria um papel decisivo

²⁹Galard, Jean. “L’art sans oeuvre”. In: GALARD, J. et al (org.). *L’oeuvre d’art totale*. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 161.

³⁰Idem, *ibidem*, pp. 165-166.

³¹*Ibidem*, p. 168.

aqui, e não tanto o acaso propriamente dito, como no exemplo das máquinas autodestrutivas de Tinguely, que chegam a lidar com o imprevisível, mas nas quais “(...) o que se destaca é menos o poder do acaso do que a renúncia do autor”.³² Conforme sintetiza Galard:

Uma das estranhezas da história da arte do século XX reside nisso: enquanto as noções correlatas de obra e de autor perdiam sua consistência, a de artista conservava a sua e talvez até a reforçasse. Ao invés de uma extinção da noção de artista, ao mesmo tempo que a de obra, houve uma exacerbação do estatuto moral e social do artista, uma supervalorização do “ser artista”. É que a história da arte do século passado, de uma parte, é aquela de um deslocamento de interesse: da obra realizada ao ato de criação, da obra ao gesto.³³

Vemos aqui retornar a ideia de “gesto” para se compreender a inclinação hegemônica do artista moderno (e também contemporâneo). É como se, ao unir a arte e a vida, o artista passasse a produzir gestos e não mais obras. Gestos que podem ser violentos (como nos acionistas vienenses), que podem ser leves (como no *Salto no vazio* de Klein), ou até mesmo imateriais. Haveria nesses gestos algo da ordem do ritual, não mais em sua aceitação tradicional, mas na teatralidade e por vezes na sacralidade: “Na ausência de obra, é o momento que deve ser enaltecido”.³⁴

Haveria, contudo, uma maneira de situar o tema da “arte sem obra” do ponto de vista da *recepção* estética, tornando a questão mais complexa. Segundo Galard, existiria uma arte de enorme influência, de magnitude total, uma arte das mais econômicas, que dispensaria a árdua tarefa de trabalhar em obras particulares e sempre imperfeitas: “É a arte de ver tudo esteticamente”,³⁵ tal como ocorreria a Marcel Proust que, pelos olhos de Swann, soube oferecer o mais brilhante exemplo

³²Idem, *ibidem*.

³³Idem, *ibidem*.

³⁴*Ibidem*, p. 169.

³⁵*Ibidem*, p. 173.

da capacidade de ver as coisas esteticamente.³⁶ Haveria uma “metamorfose estética do olhar” em jogo para Swann, que percebe Odette através da Séfora de Botticelli (*As provocações de Moisés*, 1482), e não à sua semelhança.

Diante desse exemplo, Galard discorre sobre como uma experiência dessa natureza poderia parecer reservada somente àqueles providos de uma excepcional cultura, de modo a fazer um uso livre e intenso dela. Nesse contexto apareceria a segunda definição do conceito de “esteticismo” na obra de Galard, já com um tom mais crítico com relação àquele esteticismo engajado referido em *Mort des Beaux-Arts*: “isso que chamamos esteticismo talvez seja essa perversão que consiste em tomar qualquer objeto como pretexto para nele projetar uma referência artística”.³⁷ Porém, o que conta para Galard aqui é a possibilidade de considerar uma “artealização” (*artialisaton*) generalizada da experiência, como se a arte modelasse nossa experiência sensível ao agir sobre as nossas estruturas perceptivas e ao formar esquemas de visão – ainda que não seja possível saber precisar quais artistas ou quais obras de arte tornaram possíveis nossa percepção estética do mundo. A origem de tais esquemas que estruturam nossa percepção pode, inclusive, nem ter vindo diretamente das obras de arte mais estabelecidas pela tradição:

Os esquemas perceptivos de hoje provêm massivamente de cartazes publicitários, fotos de imprensa, imagens de cinema e da televisão. É em virtude de uma multiplicidade de imagens, impossíveis de contar, que agora somos capazes, ou tentados, de ver esteticamente os nevoeiros sombrios, os becos opressivos e os corredores perigosos, os terrenos baldios, os lugares deserdados.³⁸

Diante dessa constatação, logo se impõe a questão da aceitabilidade moral dessa visão estética “alargada” sobre as coisas. A esse respeito, Galard considera que o próprio fato de que exista atualmente a necessidade de uma denúncia da

³⁶Galard toma de empréstimo o exemplo de Proust do livro de Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, de 1978. A tese central do livro de Roger é discutida por Galard em cf. GALARD, Jean. “Repères pour l'élargissement de l'expérience esthétique”. In: *Diogène*, 119, 1982.

³⁷Galard, “L'art sans oeuvre”, p. 174.

³⁸Idem, *ibidem*.

“estetização da miséria”, por exemplo, acabe por revelar que a “artealização” da experiência é, a princípio, sem limites. Isso se torna particularmente explícito no caso das fotografias e imagens disseminadas diariamente pelas mídias impressas e também digitais. Galard recorda-nos de que, no caso das fotos em circulação nos jornais e revistas, a análise de Roland Barthes sobre a fotografia aplica-se de modo orgânico: a fotografia seria responsável por aderir ao seu referente e se anular enquanto meio artístico. Isto é, ela seria responsável por nos trazer a visão da realidade “tal qual” e, com isso, nos tornar “testemunhas oculares dos acontecimentos do mundo”.³⁹ As revistas (e sobretudo as mídias digitais) seriam responsáveis por justapor rotineiramente “(...) as imagens da atualidade mais brutal e da publicidade mais esteticamente trabalhada ou da moda mais artisticamente elaborada”.⁴⁰ Nesse sentido, os meios técnicos especializados seriam mobilizados no intuito de fornecer imagens belíssimas de todos os domínios da vida ao mesmo tempo.

Para Galard, a questão tornou-se particularmente complexa quando em 1997, na ocasião do evento que ficou conhecido como “Massacre de Bentalha”, o fotógrafo Hocine Zaourar fotografa uma mulher em estado de aflição profunda. O episódio diz respeito ao ataque terrorista ocorrido na noite do dia 22 de setembro de 1997, onde grupos de homens armados, vestidos com túnicas afegãs, invadiram dois bairros de Bentalha, um pequeno subúrbio de Argel, e executaram mais de duzentas pessoas a sangue frio. Na manhã do dia 23, Hocine, que na ocasião trabalhava para a Agence France-Presse, registra uma mulher em grande sofrimento, encostada em uma parede, sendo socorrida por uma segunda mulher. Essa foto, porém, suscita um misto de emoções contraditórias. Trata-se, fundamentalmente, de um documento que registra uma situação de enorme tristeza e crueldade sob o ponto de vista de uma das vítimas do massacre, em luto. Suas qualidades estéticas, contudo, não deixam de se fazer presentes: “As cores das vestes das duas mulheres, a luz dessa cena, a disposição das sombras que marcam os drapeados, tudo sugere uma pintura de algum mestre antigo, por exemplo, a *Pietà* que Annibale Carracci realizou por volta de 1600”.⁴¹ A foto fora

³⁹Ibidem, p. 175.

⁴⁰Idem, ibidem.

⁴¹Ibidem, pp. 175-176.

então publicada por uma centena de jornais e circulara o mundo todo, sendo que as roupas quase bíblicas das duas mulheres, ao lado do “lirismo” da cena, fizeram com que a fotografia ficasse posteriormente conhecida como a “Madona de Bentalha” ou “Pietà de Hocine”.

Para Galard, o que está em jogo aqui é o fato de que um imenso acervo de imagens estaria disponível em nossas memórias, prontas para “moldar” a nossa experiência e antecipar nossas percepções. O acervo torna-se mais ativo e presente na medida em que as imagens que o compõem são menos identificáveis, menos atribuíveis com precisão. No entanto, quais seriam as implicações de uma tal “artealização” da vida quando somos confrontados com as imagens da guerra e de extrema violência nas fotos de Hocine ou de Donald McCullin? Ou então com fotografias que retratam catástrofes naturais, miséria extrema, povos em êxodo? Naturalmente, surge uma inclinação a dizer que, em todos esses casos, é a representação do horror que convida à atenção estética, não o horror em si mesmo. Contudo, objeta Galard: “Mas o fenômeno que a fotografia de imprensa e a imagem televisiva ao vivo continuam a secretar é precisamente o de uma redução, até o apagamento, da lacuna entre realidade e representação”.⁴² No que se segue a difícil questão posta pelo autor:

Como tais exemplos podem ser considerados insignificantes, quando tantos outros sinais mostram todos os dias que uma arte ainda sem nome, estranha à intenção de produzir qualquer obra que seja, parcial ou total, está em processo de difundir ou infundir uma estetização geral do mundo?⁴³

Pode-se dizer que essa questão, bem como um aprofundamento na análise de imagens emblemáticas como a “Pietà de Hocine”, serão o objeto central da reflexão desenvolvida por Galard no livro *Beleza Exorbitante*, de 2012. O que motivou a redação de tal livro por parte do autor foi o contato com as fotografias de Sebastião Salgado durante a célebre exposição *Êxodos*, que tomou lugar na Maison Européenne de la Photographie, em Paris, no início dos anos 2000. Movido

⁴²Ibidem, p. 179.

⁴³Idem, ibidem.

por uma polêmica que veio a público na França na época da exposição, na qual personalidades como Natacha Wolinski e Michel Guerrin criticaram duramente as imagens de Salgado em virtude de seu suposto “embelezamento” de cenas horríveis de flagelo humano, Galard assumiu que o contexto seria propício para fazer avançar reflexões capitais que já haviam sido esboçadas no artigo “L’art sans oeuvre” e, simultaneamente, se debruçar sobre a “outra face” do fenômeno de estetização da vida que não havia sido ainda adequadamente explorada por ele nas três referências por nós apresentadas.

É importante destacar esse fato pois, no espaço de aproximadamente 40 anos que separa a publicação de *Mort des Beaux-Arts* e de *Beleza Exorbitante*, o cenário mudou drasticamente. Ao fazer um breve “afresco” de nossa época, Galard pondera:

Diante da realidade brutal, sangrenta, que testemunhamos todos os dias através da imprensa e da televisão, o olhar desatina. Como suportar a visão dessas aflições intoleráveis? Não querer olhar seria fugir deste mundo, refugiar-se num conforto egoisticamente cego. Olhar é colocar-se numa posição indigna: a do espectador que assiste passivamente à angústia do outro. Somos culpados – ou de voluntária ignorância, ou de voyeurismo.⁴⁴

Algumas das imagens que nos causam horror, contudo, são muito bem realizadas. Isto é, são portadoras de um vigor técnico e artístico notável, conciliando uma ótima iluminação e qualidade de resolução, com uma cenografia emblemática. São imagens “admiráveis, perturbadoras, inesquecíveis. Belas? Esta é a questão”.⁴⁵ Ainda que não sejam imagens agradáveis, isto é, imagens que encantem a vista de quem as olha, são imagens que suscitam um misterioso juízo de beleza, para além de qualquer juízo informativo ou documental que possa nos ocorrer.

Nesse sentido, Galard lembra-nos de que há séculos a reflexão sobre a arte tem de lidar com o problema da inusitada aliança entre beleza e horror. Se no

⁴⁴GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: Reflexões sobre o abuso estético*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Unifesp, 2012, p. 11.

⁴⁵Idem, *ibidem*.

passado se assumia que o prazer sentido por imagens que figuravam cenas horríveis era lícito em razão da natureza “ficcional” ligada ao exercício de representação, atualmente, com o advento da fotografia e, em seguida, da televisão, “o horror chega a nós não apenas tal qual, mas ao vivo”.⁴⁶ É como se tivéssemos de lidar a todo instante com a paradoxal condição na qual, de um lado, o horror exibido nos impedisse, nos interditasse e nos fizesse rejeitar algo como uma “percepção estética” das coisas e, de outro, fôssemos constantemente convidados a “apreciar” o talento dos cinegrafistas e a qualidade dos testemunhos que nos são oferecidos nesse sem-número de reportagens.⁴⁷

A homogeneidade de imagens que nos interpelam diariamente produziria ainda um efeito de difícil assimilação. Se, de acordo com Galard, os agrupamentos de fotografias são produzidos mediante uma técnica de justaposição, a televisão, por sua vez, realizaria essa homogeneização das imagens por meio de um procedimento de sucessão, amontoando-as na simultaneidade. Isto é, na mesma tela desfilam fluxos de imagens díspares, onde em um canal teríamos contato com uma reportagem “ao vivo”, em outro com um documentário elaborado, em outro ainda como um filme ficcional e assim por diante. Contudo, como nos lembra Galard, esses gêneros dissemelhantes solicitariam olhares e escutas igualmente distintos:

A atenção que é exigida pelos relatos de trágicos *faits divers* ou pelos testemunhos filmados de catástrofes naturais é diferente, em princípio, daquela requerida pelas obras de ficção, pelos anúncios publicitários, pelos programas de entretenimento. Mas todas as imagens se oferecem, ao mesmo tempo, à apreciação de um telespectador que é juiz soberano do interesse do programa proposto. O problema é saber se somos – ou se continuaremos sendo – capazes

⁴⁶Ibidem, p. 12.

⁴⁷Pode-se lembrar aqui da crítica e ensaísta norte-americana Susan Sontag, que estende uma reflexão ética e também estética sobre a questão da representação do horror e do sofrimento humano sob a égide da guerra, desde as gravuras de Goya que compõem a série *Los desastres de la guerra* (1810-1815), até o atentado ao World Trade Center em setembro de 2001. Cf. SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

de adotar instantaneamente, diante de cada espetáculo oferecido, a atenção adequada.⁴⁸

Naturalmente, pelo momento em que o ensaio foi escrito, é justo observar que a reflexão de Galard não se estende ao cenário mais recente no qual localizamos o predomínio de uma aceleração alucinatória do fluxo de imagens nas redes sociais e mídias digitais, onde tais imagens se sucedem e se atravessam, de uma plataforma à outra, de modo cada vez mais imediato e irrefletido. Contudo, as questões que Galard coloca são de uma assustadora atualidade: como saber em virtude de que princípio uma atenção pode ser tida como “adequada” a seu objeto? Quem poderia se permitir assumir esse “nós” que se coloca diante do espetáculo das imagens? “Será que, planetariamente, ‘nós’ todos estamos expostos ao risco de lançar sobre certas imagens um olhar ‘inadequado?’”⁴⁹

Tais questões visam estimular a avaliação dos poderes, virtudes e eventuais danos dessa “atenção estética” desmensurada às coisas. Assim, é como se Galard conduzisse a tópica da aplicação de uma “exigência estética à vida”, que orientou toda sua reflexão intelectual, para o polo estritamente hostil ou regressivo desse processo. Nesse sentido, sua reflexão constitui-se como uma arguta provocação que nos obrigaria a mensurar a validade desse olhar e dessa atitude *fora* do campo estritamente artístico. O que ocorreria com isso que estamos nomeando de “atenção estética” quando, ao invés de limitar-se aos objetos institucionalmente classificados como “obras de arte”, também se estendesse às cenas, lugares e acontecimentos da vida? O que seria feito da ética dessa atenção estética quando ela incide, por meio da televisão, das mídias digitais e dos aparelhos celulares, de modo acidental ou deliberado, “(...) sobre as imagens da realidade sangrenta, terrificante, bárbara, da qual ‘nós’ somos o ‘público’ cotidiano?”⁵⁰

Com efeito, é válido lembrar que uma tal reflexão sobre o “triumfo do estético” já havia sido formulada, alguns anos antes, pelo filósofo Yves Michaud. No livro *L’art à l’état gazeux* (2003),⁵¹ Michaud defende a hipótese de que a estética teria

⁴⁸Ibidem, p. 15.

⁴⁹Idem, ibidem.

⁵⁰Ibidem, p. 16.

⁵¹MICHAUD, Yves. *L’art à l’état gazeux. Essai sur le triomphe de l’esthétique*. Paris: Stock, 2003.

substituído a arte, sendo que algo como a “experiência da arte” teria primazia com relação às obras e aos objetos de arte. Reduzido ao estado de simples procedimentos, o trabalho do artista consistiria em adotar posturas nas quais o sentido é mais ou menos efêmero, diluído na multiplicidade de comportamentos hedonistas suscitados pela sociedade de consumo e da comunicação. Para Michaud, tal mudança teria ocorrido por volta dos anos 1990, onde algo como um “trunfo do estético”, acompanhado por uma passagem ao “estado gasoso”, apareceria como o estado último do procedimento de desmaterialização do objeto – iniciado nos anos 1960 – e de “imaterialização” (*immatérialisation*) da arte – anunciado nos anos 1980. A arte ter-se-ia volatilizado em vagas experiências estéticas, elas próprias relativamente etéreas, contribuindo assim para uma desagregação da Grande Arte (ou simplesmente do sistema das Belas-Artes).

Poderíamos ainda fazer alusão ao interessante livro de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, que fora publicado na França em 2013 e é responsável por estender a reflexão crítica acerca do processo de “estetização” da vida, entendido aqui como um meio pelo qual o capitalismo financeiro e pós-fordista promove uma “desdiferenciação” das esferas econômicas e estéticas, unindo a “indústria e o estilo”, a “moda e a arte”, o “divertimento e o cultural”. Nos termos dos autores:

Nas indústrias de consumo, o design, a moda, a publicidade, a decoração, o cinema, o show business criam em massa produtos carregados de sedução, veiculam afetos e sensibilidade, moldando um universo estético proliferante e heterogêneo pelo ecletismo dos estilos que nele se desenvolvem. Com a estetização da economia, vivemos num mundo marcado pela abundância de estilos, de design, de imagens, de narrativas, de paisagismo, de espetáculos, de músicas, de produtos cosméticos, de lugares turísticos, de museus e de exposições.⁵²

Mas a questão de Galard em *Beleza exorbitante* é outra. Trata-se de investigar o tipo de beleza que estaria em jogo no interior desse processo peculiar de am-

⁵²LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 13-14.

pliação da atenção estética às coisas, onde a sensibilidade recai sobre situações a princípio destituídas de qualquer beleza. Nesse sentido, Galard lembra-nos de que a ampliação do campo da percepção estética sobre as coisas normalmente suscita reprovação, podendo até mesmo soar como um abuso escandaloso a depender da cena ou do lugar no qual tal percepção foi depositada. As fotografias de Sebastião Salgado reunidas na exposição *Êxodos*, a princípio, seriam alvo de duras críticas precisamente por essa razão. Quer dizer, seriam fotos que mostram “populações atingidas pela desgraça, expulsas pela guerra ou pela pobreza, fugindo para salvar a pele ou arriscando a vida para escapar da miséria – sudaneses, bósnios, afegãos, curdos do Iraque, ruandeses...”.⁵³ Nessas fotos, contudo, a beleza “combinaria demais com a dor”, suscitando um mal-estar nas audiências que entraram em contato com elas. Em uma frase sucinta, seria o caso de dizer que Salgado apresenta “belas imagens de cenas revoltantes”.⁵⁴

Contudo, o esforço de Galard vai na direção de mostrar como tal discussão está longe de possuir o grau de evidência que inicialmente aparenta. Afinal, como nos lembra o autor, a história da arte, especialmente aquela vinculada à iconografia cristã, estaria recheada de cenas simultaneamente belas e trágicas, seja na figuração do *Christ de douleur*, seja em seus vários martírios e crucificações. A título de exemplo, como pensar em um quadro como o *Massacre dos Inocentes*, pintado por Poussin no século XVII, obra em que se vê um soldado erguendo sua espada para matar um recém-nascido que está sendo asfixiado pelo pé desse mesmo soldado? Caberia a alguém, na imensidão do público contemporâneo, pergunta-nos Galard, denunciar ou comover-se com as cenas violentas retratadas em tais imagens da arte?

Por sua vez, o mesmo não ocorreria, de acordo com Galard, com fotografias como aquela que a revista *Time* elegeu como capa na edição de 1999, onde uma refugiada albanesa, fugindo da guerra do Kosovo, amamentava seu filho enquanto caminhava. Ou então com a “Pietà de Hocine”, por nós já mencionada. Nesse caso, seria apropriado perguntar por que nas fotografias de Salgado, da revista *Time* e de Hocine, somos conduzidos perigosamente aos limites entre a desgraça e a beleza, enquanto nas obras clássicas da história da arte ocidental, com seus

⁵³Galard, *Beleza exorbitante*, p. 17.

⁵⁴Ibidem, p. 18.

Laocoontes e Holofernes decapitados, seria um sinal de ingenuidade e perda de “atenção estética” comover-se de tal modo?

Uma primeira saída consistiria em dizer que a fotografia, em razão de seu *meio*, refere-se diretamente à realidade, isto é, ela é um registro, uma espécie de “marca mecânica” daquilo que efetivamente ocorreu, enquanto as artes plásticas valem-se de uma espécie de “licença poética” para referir-se à realidade, tornando-se assim um ultraje, em virtude da realidade do sofrimento vivido, adotar um olhar estético às fotos. Resposta cômoda, dirá Galard, uma vez que estaria imbuída de pressupostos. Nas palavras do autor:

Mas a morte de Jesus de Nazaré, ao que parece, aconteceu de fato. Em todo o caso, para os cristãos, é uma realidade e é importante. Para eles, a Virgem realmente recebeu o corpo de seu filho morto. Seria então a distância do acontecimento no tempo que permitiria essa atenção estética que, ao contrário, é ilícita se o drama é recente? Estranha distinção que obrigaria então a se perguntar quanto tempo exatamente (ou quanto tempo *mais ou menos*) deve transcorrer antes que o espetáculo da dor seja eventualmente perceptível em sua beleza. Por outro lado, a morte abominável de Cristo e o atroz sofrimento de sua mãe não serão, aos olhos dos cristãos, acontecimentos eternamente presentes? Portanto, será necessário que, para eles, se sua fé é verdadeira, o olhar estético é inaplicável à *Pietà* de Carracci?⁵⁵

Como se nota, Galard pretende valorizar a profundidade do debate deixando a contradição em aberto, sem resolução aparente. Tal questão torna-se ainda mais complexa se nos perguntarmos *quando* exatamente a ampliação da atenção estética à vida tem caráter emancipatório e quando não tem. Por acaso haveria um limite preciso, claramente definível, no qual os artistas poderiam trabalhar? E como caracterizar o caráter emancipatório de tal fenômeno progressista de estetização da vida?

Com efeito, podemos dizer que essas questões sintetizam o grande movimento intelectual percorrido por Galard desde a década de 1970, e apontam para a

⁵⁵Ibidem, p. 24.

última definição de “esteticismo” dada pelo autor, em clara oposição àquela que encontramos no livro *Mort des Beaux-Arts*. Isto é, Galard sugere que não haveria uma dimensão emancipatória em jogo no fenômeno de estetização da vida quando o “estético” converte-se em puro *esteticismo*. Nessa leitura, Galard define o esteticismo como uma “extravagância que leva a abusar da beleza”, isto é, que faz com que ela seja desejada a qualquer preço. Nos termos do autor: “a estetização é uma operação que transforma objetos, seres ou situações em um espetáculo de que se pode usufruir sem se sentir vitalmente implicado. A estetização destitui de realidade pessoas e acontecimentos”.⁵⁶

Nesse sentido, o risco maior que correria uma tal discussão a respeito dos abusos da ampliação da atenção estética à vida seria o de tentar definir com precisão, e *a priori*, como e quando se está autorizado a unir beleza e tragédia, poesia e horror, e como e quando não se está. É pensando nisso que, no posfácio à edição brasileira de *Beleza exorbitante*, Galard sintetiza seu ponto de vista nos seguintes termos:

Sim, a associação da beleza com a miséria, com a violência ou com o horror é legítima. Ela o é no caso da Crucificação do *Altar de Issenheim* pintado por Grünewald, todo mundo admite isso. Ela o é igualmente em algumas fotografias de reportagens sobre flagelos atuais, ainda que nem todo mundo o admita. O essencial é considerar essas fotos uma a uma, *apreciá-las* uma de cada vez e evitar emitir um julgamento global sobre o trabalho de um autor, de um repórter ou de um artista (...) Algumas dessas fotos são belas. Não, evidentemente, por causa de uma dedução que parte da ideia de beleza e chega à conclusão de que tal obra lhe é conforme. Não, portanto, graças à utilização de uma prova. Mas não, tampouco, inversamente, em virtude de uma convicção íntima ou de um sentimento inefável. As obras de arte verdadeiras (bem como as que fracassam desde o primeiro grau de sua ambição) prestam-se ao discurso racional, à argumentação, à explicitação de suas qualidades ou de suas fragilidades.⁵⁷

⁵⁶Ibidem, p. 30.

⁵⁷Ibidem, p. 164.

Assim, mais do que ter por certo o critério que definiria a validade da associação entre a beleza e o horror, antes mesmo do contato com o objeto ou fenômeno artístico, seria o caso de questionar em que medida a beleza veiculada pelas obras de arte tem um fundamento apaziguador, conciliatório, hedonista. Ou seja, em que medida ela produziria uma imagem palatável, edulcorada, em consonância com o caráter afirmativo da indústria cultural, tornando-se parte de um mosaico de imagens planas, que geram apenas fascínio e interesse sem cativar, e por conta disso seriam facilmente intercambiáveis entre si sem reter o olhar. Contra tal “beleza embelezadora”, Galard propõe-nos uma “beleza difícil”, que não é de fácil digestão, que não é imediatamente legível, que esconde um fundo, uma dobra ou uma torção; uma noção de beleza que é inquietante, vertiginosa, intensa, mas que nem por isso é exagerada, ou imperativa – sendo, antes, da ordem da alusão, que desorganiza o ideário do “bom gosto” e com isso também nos desorganiza, e que nos atrai mediante aquilo que não mostra, devolvendo ao olhar sua potência de ver.

Por fim, seria o caso de concluir esta breve tentativa de apresentação enfatizando a verve permanentemente crítica e inquietante presente nos escritos de Galard. Como vimos ao longo do texto, sob o mesmo conceito de “esteticismo” Galard busca rejeitar um ideal de beleza distanciada, regressiva e abusiva, que “desrealiza” o real, seja por meio da contenção das potências “desobradas” da arte por parte do sistema das Belas-Artes, seja por meio da destituição empática da experiência vivida nas imagens da mídia e da propaganda, ao mesmo passo que busca considerar a possibilidade de uma potência perturbadora em certos momentos e passagens da vida, em certos gestos e acontecimentos, que contêm simultaneamente o belo e o terrível. Desse modo, chama a atenção para uma transformação da percepção e das condutas, que visa nos retirar da inanição do banal e nos lançar na “busca pela verdadeira vida” (*poursuite de la vraie vie*).⁵⁸ Pois a verdadeira experiência do belo, aquela de uma beleza não-premeditada e avassaladora, talvez só nos seja acessível através do confronto com aquilo que nos é mais cômodo e agradável, lançando-nos em contato com uma dimensão de

⁵⁸Galard, *Mort des Beaux-Arts*, p. 21.

terror e de despertencimento. Um pouco à maneira de Rilke, quando este diz: “porque o belo é apenas o começo do terrível”.⁵⁹

Referências

GALARD, Jean. *Mort des Beaux-Arts* suivi de *Lettre de la Main Gauche par François Châtelet*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

_____. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. “Beauté involontaire et beauté prémédité”. In: *Temps Libre*, 12. Paris, 1984.

_____. “Repères pour l’élargissement de l’expérience esthétique”. In: *Diogène*, 119, 1982.

_____. “L’art sans oeuvre”. In: GALARD, J. et al (org.). *L’oeuvre d’art totale*. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003.

_____. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Ed. Unifesp, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.

MICHAUD, Yves. *L’art à l’état gazeux. Essai sur le triomphe de l’esthétique*. Paris: Stock, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Alfredo Margarido. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editoras, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Les élégie de Duino*, suivi de *Les sonnets à Orphée*. Trad. Lorand Gaspar. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

⁵⁹RILKE, Rainer Maria. *Les élégie de Duino*, suivi de *Les sonnets à Orphée*. Trad. Lorand Gaspar. Paris: Éditions du Seuil, 2006, p. 9.

RESUMO: O artigo tem como finalidade esboçar uma introdução ao pensamento estético de Jean Galard, filósofo e historiador da arte que lecionou Estética no departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo entre os anos de 1968 e 1971, e que esteve por décadas ligado ao meio artístico institucional francês, tendo criado, em 1987, o Serviço Cultural do Museu do Louvre. Para tanto, faremos um percurso sintético por quatro diferentes trabalhos de Galard que lidam com a questão da estetização da vida, questão essa que percorre toda sua reflexão e sofre transformações circunstanciais com o passar das décadas: trata-se dos livros *Mort des Beaux-Arts* (1971), *A beleza do gesto* (1984) e *Beleza exorbitante* (2012), e do artigo “L’art sans oeuvre” (2003). Por meio desse movimento, pretendemos mostrar como, sob o mesmo conceito de “esteticismo”, Galard busca rejeitar um ideal de beleza distanciada, regressiva e abusiva, que “desrealiza” o real, seja por meio da contenção das potências “desobradas” da arte por parte do sistema das Belas-Artes, seja por meio da destituição empática da experiência vivida nas imagens da mídia e da propaganda, ao passo que busca considerar a possibilidade de uma potência perturbadora em certos momentos e passagens da vida, em certos gestos e

ABSTRACT: The purpose of this article is to outline an introduction to the aesthetic thinking of Jean Galard, philosopher and art historian who taught Aesthetics in the Philosophy department of the University of São Paulo between 1968 and 1971, and who was for decades connected to France’s artistic institutional milieu, having created, in 1987, the Cultural Service of the Louvre Museum. To do so, we will make a synthetic journey through four different works by Galard that deal with the issue of the aestheticization of life, an issue that runs through all of his reflection and undergoes circumstantial transformations over the decades: those are the books *Mort des Beaux-Arts* (1971), *La beauté du geste* (1984) e *La beauté à outrance* (2012), and the article “L’art sans oeuvre” (2003). Through this movement, we intend to show how, under the same concept of “aestheticism”, Galard seeks to reject an ideal of distanced, regressive and abusive beauty, which “unrealizes” the real, either through the containment of the “unfolded” powers of art on the part of the system of Beaux-Arts, either through the empathic dismissal of the lived experience in the images of the media and advertising, at the same time that it seeks to consider the possibility of a disturbing power in certain mo-

acontecimentos, que contêm simultaneamente o belo e o terrível.

PALAVRAS-CHAVE: Esteticismo; Desobramento; Beleza; Jean Galard.

ments of life, in certain gestures and events, which simultaneously contain the beautiful and the terrible.

KEYWORDS: Aestheticism; Desoeuvrement; Beauty; Jean Galard.