

POÉTICA DO GESTO: DO DANDISMO À ARTE CONTEMPORÂNEA^{*}

Alex Antônio Rosa Costa^{**}

Resumo: Pretendemos mostrar neste artigo como a ética do signo esboçada por Jean Galard em *A beleza do gesto* se insere em uma tradição ético-estética de questionamento de algumas bases da modernidade o qual remonta ao dandismo inglês do século XIX e culmina em algumas das mais importantes propostas artísticas do século XX que buscam a eliminação da distância entre arte e vida. Focaremos nossa análise na leitura que Galard propõe do gesto como um ato poético que foi cultivado de maneira profunda pelos dândis e que pode ser ponto de partida de uma “ética renovada” a qual rompe com o padrão ético-estético tradicional de referencialidade semiótica. Assim, nossa análise busca a intersecção entre estética e ética a partir do gesto enquanto uma categoria filosófica que se opõe ao ato. Ele será considerado no encontro de três frentes: um modo de vida historicamente datado, uma obra filosófica e, por fim, alguns movimentos artísticos modernos.

Palavras-chave: Dandismo; Poética do gesto; Jean Galard; Arte moderna; Estética.

THE POETICS OF GESTURE: FROM DANDYISM TO CONTEMPORARY ART

Abstract: In this article, we aim to show how the ethics of the sign outlined by Jean Galard in “The Beauty of the Gesture” fits into an ethico-aesthetic tradition that challenges some of the foundations of modernity, tracing back to nineteenth-century English dandyism and culminating in some of the most important twentieth-century artistic proposals that seek to eliminate the distance between art and life. Our analysis will focus on Galard's reading of gesture as a poetic act deeply cultivated by dandies, which can serve as the starting point for a “renewed ethics” that breaks with the traditional ethico-aesthetic pattern of semiotic referentiality. Thus, our analysis seeks the intersection between aesthetics and ethics through the gesture as a philosophical category opposed to the act. The former will be considered at the convergence of three fronts: a historically dated way of life, a philosophical work, and some modern artistic movements.

Keywords: Dandyism; Poetics of Gesture; Jean Galard; Modern Art; Aesthetics.

* Artigo recebido em 16/07/2024. Aprovado em 28/08/2025.

** Doutorando em Filosofia e bolsista pela UFABC. ORCID: 0000-0001-5799-9036. E-mail: alexcosta95@gmail.com. Agradeço às aulas e conversas com o prof. Dr. Ricardo Fabbrini, as quais foram essenciais para a escrita deste trabalho.

1. O DANDISMO

As fronteiras entre arte e vida, outrora tão essenciais e claras, abrandaram-se na Modernidade, a ponto de em alguns momentos não ser mais possível observá-las. Os momentos dessa longa história – tanto de separação quanto de aproximação – se estendem por meandros complexos que merecem uma reconstrução atenta. Neste pequeno artigo, tentaremos observar o tensionamento dessa separação a partir da figura do dândi e da poética do gesto, tal qual proposta por Jean Galard, para chegarmos à análise de algumas expressões artísticas modernas.

Poucas figuras exerceiram maior fascínio no imaginário do século XIX europeu que o dândi. Por mais que haja aproximações com figuras de outros momentos históricos, como Alcebíades¹, na Grécia Antiga, que sejam consideradas modelos para este estilo de vida, o dandismo se constitui como fenômeno propriamente inglês e moderno, com fortes impactos, contudo, na França. Nesta, o dandismo repercute de maneira deveras ambígua, causando, ao mesmo tempo, admiração e repulsa, como vemos na recepção de Baudelaire (2004) e de d'Aurevilly (2009), por exemplo. Tal ambiguidade não revela incerteza desses autores, mas um olhar atento para o caráter essencialmente ambíguo e fugidio do dandismo, o qual não pode se restringir a uma ou outra característica por manter em si precisamente a fluidez. Por esse motivo, d'Aurevilly, que escreveu uma das mais completas reflexões sobre Brummell, símbolo central do dandismo, enfatiza a impossibilidade de escrever um manual do dândi, de modo a possibilitar alguém tornar-se um a partir do cumprimento restrito desse código.

O dandismo surge como uma resistência ao processo moderno de massificação, urbanização e industrialização, embora não deva ser visto como uma simples resistência saudosista que buscara manter um estilo de vida puramente aristocrático em resposta negativa à ascensão burguesa. D'Aurevilly conta, por exemplo, a completa aversão de Brummell ao ter que se mudar para Manchester, cidade centro da revolução industrial, manufatureira (2009, p. 151): seu lugar era Londres – a cidade mais moderna e mais burguesa do mundo, ao mesmo tempo que não completamente operária. Era importante manter uma distância da indústria burguesa (símbolo capitalista de então) ao mesmo tempo que se usufruía de suas riquezas. Essa ambivalência também se notava no fato de que o dândi participava dos círculos burgueses, de seus encontros constantes, embora sempre mantendo um distanciamento irônico e sarcástico.

1 Enquanto d'Aurevilly (2009, p. 125-6) considera o dandismo fenômeno exclusivamente inglês – fruto da vaidade tipicamente inglesa –, Baudelaire defende uma definição mais abrangente, citando César, Catilina (romanos) e Alcebíades como exemplos (2004, p. 46). Benjamin também defende se tratar de um fenômeno exclusivamente inglês (1994, p. 93).

O dândi não se confundia com o burguês comum por não ser um entusiasta da industrialização e da urbanização; pelo contrário, o dândi buscava sempre a distinção das massas. Tampouco se mesclava ao operário por necessariamente não ter que se submeter a mandos de quem quer que seja. Como Baudelaire bem coloca no início de seu pequeno texto dedicado ao dândi, este sempre é um “O homem *rico, ocioso* e que, mesmo *entediado* de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade” (2004, p. 46). O tédio, essencial ao dandismo (Baudelaire, 2004, p. 46; D’Aurevilly, 2009, p. 130), também pode ser lido de modo igualmente ambíguo: por um lado, trata-se de um estado de exaurimento psicológico, apatia e indiferença; por outro, trata-se de um recurso psicológico tático em busca da *ataraxia*², um modo de proteção contra a insipidez da vida moderna.

Balzac resume bem num aforismo: “*O repouso absoluto produz o tédio*”, do qual segue o corolário de que, “*Para ser fashionable, é preciso desfrutar do repouso sem ter passado pelo trabalho*” (2009, p. 30). Contudo, não basta o repouso absoluto e o ócio para que se consuma o tédio. D’Aurevilly acrescenta a necessidade de uma sociedade marcada pelo convencionalismo estrito, pela existência de regras de conduta rígidas que impõem ações específicas adequadas ou não a cada momento. Nenhuma sociedade poderia assumir conjuntamente de maneira tão acertada quanto a londrina a exigência dupla do tédio resultado do ócio e da rigidez moral.

Diferentemente do operário, para quem a modernidade realiza-se como expropriação total de sua força de trabalho, portanto de seu tempo, bem como do burguês, para quem o emprego de seus meios de produção se torna sempre mandamento máximo para que o aumento de seu capital se efetive, o dândi se coloca como figura alheia à luta de classes constitutiva da modernidade capitalista, mas dela se aproveita. O dândi não pode agir de maneira a romper as bases capitalistas, como quer o proletário, para quem isso significa o único modo de conquista de liberdade; o dândi brinca com as regras sem pretender explodi-las. A felicidade buscada, ele a encontra no equilíbrio preciso entre o desvirtuamento e o colapso. Toda a sua arte de agir situa-se na capacidade de burlar as regras seguindo-as. Aqui entra sua maestria na arte do gesto.

D’Aurevilly salienta que o dandismo se caracteriza por suas nuances, pelas infinitas matizes de seu gesto. Este nunca pode ser um estouro, uma ruptura ou um estrondo. Sua arte está no detalhe – na verdade, é a arte do detalhe. Como escreve Galard, “O dândi cultiva o detalhe essencial. Mais exatamente, tudo é detalhe para ele, e cada detalhe é capital” (2008, p.

² Ataraxia, a tranquilidade da alma, era o ideal de vida do estoico. Baudelaire faz essa aproximação explicitamente: “*Vê-se que, sob certos aspectos, o dandismo assemelha-se ao espiritualismo e ao estoicismo*” (2004, p. 48). Também o faz d’Aurevilly: “*Esses estoicos de toucador deixam que a máscara absorva o sangue que escorre e continuam com sua máscara*” (2009, p. 193).

99). Como veremos adiante, a importância dada pelo dândi ao detalhe, isto é, àquilo que comumente se toma por secundário e superficial, constitui um de seus maiores legados à estética moderna. Essa sua atenção ao menor não revela, contudo, um desconhecimento das regras sociais que impõem o aparecimento de uma ou outra característica como mais ou menos importante. Pelo contrário, o dândi sabe muito bem as prescrições, segue-as em suas linhas mais gerais, mas fere-as nas miudezas; ou melhor: utiliza as sutilezas para tensionar o principal. Sua maestria encontra-se na capacidade do gesto perfeito de tensionamento máximo sem que se cause a ruptura, como um pizzaiolo que estica a massa até seus limites, mantendo-a íntegra. O dândi o faz por meio da produção do inesperado (D'Aurevilly, 2009, p. 131), isto é, daquilo que foge à regra e à organização, cujo escopo é sempre a previsibilidade. O gesto do dândi desconcerta por brincar com a regra ao mesmo tempo que a segue. Seu caráter dúbio se explica por essa sua ambiguidade em relação às convenções: cumpre-as profanando-as.

Não seguir as regras sociais não implica para o dândi ignorar toda e qualquer regra. O dândi não é um revoltoso, mas alguém que tem seus princípios morais muito bem estabelecidos, como num convencionalismo tácito, de modo que o perfeito dândi será aquele que desrespeitar as regras comuns seguindo as regras do dandismo. O princípio basilar de toda a sua preocupação consiste em não ser vulgar, como afirmam Baudelaire (2004, p. 48) e d'Aurevilly (2009, p. 165). É preciso enfatizar esse aspecto. Nada é pior ao dândi do que a possibilidade de que seu gesto seja reduzido a uma ação vulgar. Sua resistência à sociedade massificante explica bem. Algo precisa distingui-lo em meio à cidade grande. D'Aurevilly enxerga em Brummell o exemplo perfeito do dandismo justamente por ser um “tipo puro”: Brummell não tinha qualquer característica que o distinguisse. Não era nobre, não era burguês, não era poeta – nada era além de dândi (D'Aurevilly, 2009, p. 129). Ele se bastava a seus gestos, que sempre brincavam com as regras. Seguir as regras comuns necessariamente é ser vulgar. A resistência do dândi à massificação social revela-se em sua recusa completa à padronização e, portanto, em sua busca incessante pela originalidade do gesto. Por isso, Baudelaire define o dandismo como “doutrina da elegância e da originalidade” (2004, p. 49), requisito notado também por d'Aurevilly (2009, p. 150).

A recusa em seguir protocolos ressalta a busca por autonomia do dândi. Como escreve d'Aurevilly, “o que faz o dândi é a independência. Se assim não fosse, haveria uma legislação do dandismo, mas não há. Todo dândi é um *ousado*” (2009, p. 150). Legado evidentemente iluminista, a busca por independência é apropriada pelo dandismo e aplicada aos detalhes da vida. Não se trata da grande independência – seja política da Revolução Francesa, seja

intelectual, como louvada por Kant (1999) –, mas da pequena e cotidiana. Com isso, o dandismo aponta para um fato que será muito explorado no século XX, por exemplo por Heidegger (2012) e por Foucault (2014), qual seja, o poder disciplinador e impositivo dos pequenos detalhes cotidianos, o micropoder presente nas convenções que regem inclusive os atos mais ordinários – mesmo que isso esteja longe de ser consciente e intencional por parte deles. O gesto do dândi, ao se distanciar do ato mecânico esperado de puro cumprimento às regras, revela, por contraste, a normatividade comportamental estrita que, de tão incorporada, é internalizada sem questionamento ou mesmo sem tomada de consciência. Como Heidegger explicita, age-se como todo mundo age³. A ambivalência do dândi está no fato de ele bastar seus gestos a pequenas fissuras na engessada camada normativa cotidiana, sem que as bases sociais da sociedade do controle, que utilizam dessas mesmas regras ordinárias inconscientemente internalizadas para se manter, sejam problematizadas por esses mesmos gestos.

Originalidade implica também desautomatização. O dândi responde à sociedade industrial e ainda aristocrática com pequenos gestos que apontam para o caráter mecânico e processual da vida inglesa. Nesse sentido, a originalidade corresponde à busca por distinção, a qual se dava em cada pequeno detalhe de sua vida: das indumentárias às palavras, dos gestos aos gostos. Baudelaire resume bem: “É antes de tudo a necessidade ardente de alcançar uma originalidade dentro dos limites exteriores das conveniências”, ao que acrescenta: “É uma espécie de culto de si mesmo” (2004, p. 48). O dândi não cultua nada além de si. Seu profundo desprezo a tudo e a todos, sua personalidade misantropa envolve uma autoidolatria resultante da mais pura vaidade.

O argumento central do ensaio de d'Aurevilly concentra-se na vaidade como sentimento necessário que origina o dandismo. A sagacidade do autor dá sequência à valorização romântica dos sentimentos que se desdobrarão na centralização das atmosferas afetivas nas descrições fenomenológicas do ente humano, por exemplo⁴. D'Aurevilly aprofunda sua análise não no aspecto ontológico, o qual ele apenas insinua, mas no cultural, ao afirmar que “Uma é a forma da vaidade humana, universal; a outra, de uma vaidade particular e muito particular: da vaidade inglesa” (D'Aurevilly, 2009, p. 125). Como nosso estudo não visa à reconstrução total da

3 No contexto da obra heideggeriana, a afirmação se refere ao existencial da impessoalidade (*das Man*) e, assim, busca uma descrição fenomenológico-transcendental que não deve ser confundida com uma análise histórica. Nossa argumento, ao trazer Heidegger e Foucault, busca acima de tudo frisar como autores do século XX se ativeram à massificação mesmo que em contextos filosóficos muitos distantes, seja fenomenológico-hermenêutico, seja histórico-genético, respectivamente. Sobre o tratamento do impessoal, cf. § 27 de *Ser e tempo* (Heidegger, 2012).

4 A esse respeito, cf. trabalhos clássicos de descrições fenomenológicas de tonalidades afetivas Heidegger, 2011; Sartre, 2014, 2010. Para uma obra mais recente que abrange diversos sentimentos, veja Holzhey-Kunz, 2021.

personalidade do dândi, mas apenas dos caracteres relevantes para os desdobramentos estéticos, basta nos atentarmos para o fato de que essa vaidade foi responsável por recolocar a relação entre arte e vida de tal forma que o ideal do dândi passa a ser tornar sua própria vida em uma obra de arte. Trata-se de um ideal romântico, tal como aponta Galard, que perdura ainda hoje e que teve no dandismo sua forma mais acabada.

Para sermos precisos, não podemos mais nos referir a *obra* de arte nesse contexto, pois é justamente o caráter de obra que está posto em questão. Obra indica o fim de um processo de produção artística, o estágio final e acabado, o momento no qual o agir do artista se suspende e dá lugar a um fruto que agora se autonomiza de seu criador. Ora, ao tentar incorporar a estética a seu agir – isto é, ao tomar a estética como parte de sua ética –, o dandismo insinua uma noção de arte que não se dê apenas na obra acabada, mas no próprio *processo* artístico. A arte deixa de ser meramente o resultado de um trabalho para passar a englobar também o trabalho, de modo que ela deve agora ser entendida como um modo específico de agir. Do impressionismo à arte gestual, esse legado do dandismo foi amplamente incorporado na arte posterior.

Além disso, a revalorização do processo indica uma derrocada do louvor ao eterno, para dar lugar ao enaltecimento do transitório, do passageiro. A noção temporal que guiava até então não apenas as artes, mas todo o imaginário ocidental, descendente da cultura grega e cristã, de desprezo ao terreno, ao efêmero e ao contingente, ressignifica-se, dando espaço à mortalidade⁵. D'Aurevilly deixa muito claro que a marca distintiva do dândi não são suas construções, mas suas maneiras, suas intervenções na situação vivida. É evidente, com isso, o caráter puramente momentâneo e fugidio da intervenção dandista, o que obriga tanto uma atenção plena à situação quanto a necessidade de constante intervenção.

5 A passagem da consideração de uma razão cosmológica eterna grega para a centralidade do indivíduo mortal é extremamente complexa e foi muito bem reconstruída por Charles Taylor, em sua obra *Fontes do self*, na qual, porém, o filósofo dá pouca importância ao dândi, resumindo-o a um mero continuador da aristocracia: “O que Baudelaire sustentava em oposição a seu mundo era um ideal de aristocracia, de espírito e sensibilidade. O dandismo era uma das formas que isso assumia. O dândi está em continuidade com o aristocrata. [...] Algo desse heroísmo é refletido no dândi. É o próprio absurdo de dar tamanha prioridade à própria aparência e vestuário que o distingue” (2013, p. 558). Assim, visamos aqui inserir o dândi no processo histórico proposto por Taylor da construção do *self* de uma maneira mais complexa do que a proposta pelo filósofo canadense.

2. O GESTO

Em sua obra *A beleza do gesto*, Galard propõe-se a uma análise da possibilidade de estetização da vida, tão debatida na arte e na estética desde ao menos o século XIX. Para isso, chega a delinear uma ética a partir da estética. O autor parte da premissa de “tratar a conduta como uma arte” (Galard, 2008, p. 22) para, então, pensar aquela a partir de critérios estéticos. Talvez seu *insight* inicial tenha sido a ideia de que a moral dominante é derivada de uma estética dominante, não o contrário, como pode-se pensar.

Mais precisamente: há uma concepção de signo que se deixa expressar nas artes de maneira mais evidente, mas que também rege a ética dominante. Pergunta-se o filósofo: “Não pertenceriam os valores morais de franqueza, sinceridade, autenticidade a um sistema que, esteticamente, exigiria a fidelidade da expressão, a verdade, a exata semelhança?” (Galard, 2008, p. 41–2). Ele encontra na concepção do signo como referência a base para ambas as noções dominantes, ética e estética. Contra essa moral irrefletida e naturalizada que fundamenta também nossos gestos e ações mais corriqueiros, Galard propõe uma ética que se apossa de seu caráter estético oculto. Assim, como premissa subjacente a toda a obra, ele constata o aspecto estético necessariamente presente nas éticas, de modo que se torna tarefa a apropriação disso que é negligenciado. Desse modo, o estudo do gesto se impõe imediatamente, pois é nele que o encontro de ética e estética se dá de maneira mais evidente.

Ao propor uma análise do gesto, Jean Galard distingue-o do simples ato. Este se resume a sua instrumentalidade. Todo ato é meio para algum fim proposto, basta-se à sua utilidade. Como tal, executado, some, em nome daquilo a que se propunha. A medida do ato está em sua invisibilidade em face de seu objetivo, motivo pelo qual o ato pode ser medido em sua eficácia. O gesto, contudo, mostra-se enquanto gesto, dá a ver sua existência, fugindo, assim, de toda lógica instrumental. Enquanto o ato, portanto, marca-se pela impessoalidade, o gesto “simboliz[a] um modo de ser” (Galard, 2008, p. 20), modo esse que se distancia do modo cotidiano.

Todo gesto, por conseguinte, requer – como pressuposto essencial – uma certa normalidade que institui modos de comportamento específicos, seja ela explícita ou não, da qual ele se descola. Uma certa “estética implícita” (Galard, 2008, p. 21) se torna fundo para o destacamento fenomênico do gesto. Ora, mas é justamente essa a função tradicionalmente exigida da arte: o momento sublime de elevação do sujeito para além da normatividade cotidiana, momento de ruptura, em que o cotidiano é posto em parênteses e um novo mundo se instaura. O gesto, nesse sentido, exerce um papel deveras curioso, no limiar entre arte e vida: o

gesto rompe com a normatividade preestabelecida do cotidiano, dentro do cotidiano. Galard defende a possibilidade de o gesto “provocar, no próprio curso da vida, a consistência formal ou a intensidade emocional, próprias da experiência artística” (2008, p. 22). Por contraste, o gesto revela que os atos corriqueiros têm sentido por mais que estes se dissolvam no automatismo cotidiano. O gesto mostra o sentido retendo a atenção a um momento, a um aspecto, objeto, palavra.

A aproximação entre gesto e arte se afirma, assim, ressaltando a possibilidade de uma estética do gesto que incorpore a função artística à ética. A proposta de estetização da vida, tão presente na arte moderna e tão multifacetada em suas recepções políticas ao longo dos séculos – basta pensarmos, a título de exemplo, nas concepções políticas completamente opostas da Bauhaus e do futurismo italiano –, encontra no gesto um ponto de ancoragem paradigmático e no dândi seu precursor.

Com isso, fica claro que o gesto não instaura sentido onde não havia, mas reconhece e pressupõe justamente a presença universal do signo. Trata-se do primeiro princípio de uma “moral semiótica” proposta por Galard, apoiado em Barthes, o reconhecimento da “pseudoinsignificância” das condutas cotidianas (Galard, 2008, p. 43), dos atos funcionais. O cotidiano tem a tendência de ocultar o caráter essencialmente simbólico de tudo o que é humano. Contudo, o processo linguístico de instauração de sentido caracteriza o humano. Tal simbolização não deve, portanto, ser entendida como restrita a episódios esporádicos e extraordinários, a exemplo da arte, mas também como constitutiva de toda a ordinariedade.

O segundo princípio da moral semiótica refere-se à discrição, e é aqui que a figura do dândi ganha maior clareza na poética do gesto. Se é verdade que o gesto revela o sentido constitutivo de todo ato ao instaurar um sentido não previsto pela norma, também é que não deve fazê-lo pela “hipertrofia do signo”, por sua redundância. Tampouco deve se valer de uma ritualização do signo. Todo signo que pode ser isolado do contexto no qual se insere se resume a uma fórmula, portanto, revela a sua falsidade. Tal signo isolável reduz-se à sua mera função de comunicação, o que o torna “semioticamente imoral” (Galard, 2008, p. 47). Galard chama a atenção, portanto, para o fato, ao mesmo tempo, de a linguagem humana ser necessariamente instauradora de sentidos e de decair na simples comunicação, de modo que o signo some em meio à mensagem.

Sua proposta de reinstauração da poética do gesto pressupõe uma concepção de poesia que confere ao signo um peso próprio⁶, independentemente de sua função comunicativa, com base na categorização de Roman Jakobson.

Jakobson, um dos mais influentes linguistas do século XX, consagrou a noção de funcionalidade no estudo linguístico, o que foi fundamental para o desenvolvimento dessa jovem área da ciência. A comunicação verbal, afirma, constitui-se de seis elementos: remetente, mensagem, destinatário, contexto, contato e código. Cada fator determina uma função da linguagem, de modo que a estrutura verbal depende da função. Se voltada para o contexto, trata-se da função referencial, cujo objetivo é informar; centrada no remetente, tem-se a função emotiva (expressão da atitude de quem fala); no destinatário, a conativa; no contato, a fática; no código, a metalinguística; na mensagem, a poética, a qual não se limita à poesia (Jakobson, 2007, p. 122–8). Ao caracterizar a função poética, defende:

A ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia. [...] A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida [...]” (2007, p. 149–50).

Conseguimos, com esse trecho, compreender melhor o argumento de Galard: o gesto é poético porque se orienta pela mensagem sempre ambígua, o que vale para a arte moderna e contemporânea, bem como para o dândi, como buscamos mostrar na primeira parte do texto.

Cotidianamente, temos uma concepção de linguagem como restrita à sua capacidade de comunicação. Assim, os signos mobilizados têm como função principal a transmissão de uma mensagem. Jakobson viu bem o fato de que a referenciação é apenas uma das funções possíveis de linguagem, havendo, conforme propõe, outras cinco. Galard transporta a teoria de Jakobson à análise do gesto.

6 As semelhanças entre a concepção de prosa e de poesia de Galard e de Sartre são dignas de nota. A prosa, para Sartre, caracteriza-se por colocar a nu a realidade frente aos olhos do leitor, de modo que a este não reste outra opção que não a responsabilização total por sua ação perante essa realidade desnudada (Sartre, 2019, p. 30). O prosador o faz ao utilizar-se das palavras para desvendar e apontar um mundo: “A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras. [...] as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos.” (Sartre, 2019, p. 26). A linguagem poética, por outro lado, pesa e atrai toda a atenção a si: “a palavra, que arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo, devolve ao poeta, como um espelho, sua própria imagem. [...] Assim, a palavra poética é um microcosmo. [...] E quando o poeta junta vários desses microcosmos, dá-se com ele o mesmo que se dá com os pintores quando juntam cores sobre a tela; dir-se-ia que ele compõe uma frase, mas é só aparência; ele cria um objeto.” (Sartre, 2019, p. 23) O ato, para Galard, é prosaico; o gesto é poético: o ato designa objetos, o gesto fecha-se e constitui ele mesmo um objeto.

Vimos acima que Galard parte da constatação de que a função referencial do signo pauta tanto a ética quanto a estética dominantes (Galard, 2008, p. 42). Seu exemplo sobre o hipócrita pode nos ajudar. Considera-se o hipócrita moralmente condenável por ele transmitir signos que supostamente corresponderiam à realidade interior, mas que dela se afastam, de modo que seus signos não apontam para a realidade. Tal concepção moral é igualmente estética. Parte-se de uma separação radical entre signo e significado, de um entendimento de que a realidade existe para além de todo signo e de que caberia ao discurso verdadeiro – seja moral, científico ou artístico – a correspondência com essa realidade preexistente. O hipócrita, portanto, é moralmente condenável por não oferecer um discurso marcado pela correspondência entre signo e significado. Trata-se aqui evidentemente de uma moral que privilegia a função referencial do signo⁷, isto é, que reduz o signo à sua possibilidade de comunicação. Galard acrescenta que a reprovação moral pode se dar também por o signo representar uma realidade condenável, não apenas quando não representa corretamente a realidade, mas também quando revela uma realidade baixa e servil (2008, p. 45). Neste último caso, ainda permanecemos na esfera unicamente da referencialidade do signo.

De forma resumida, dois principais preconceitos ético-estéticos foram apontados por Galard até aqui: de um lado, uma pressuposição de que apenas algumas situações e ações carregam sentido, de modo que haveria aquelas condutas dignas de atenção, estudo, aprovação e reprovação e aquelas não; de outro, uma separação entre signo e realidade significada.

A fragilidade dessas premissas obriga a tomada de consciência tanto do valor simbólico de todas as ações, isto é, da linguagem em todas as suas faces como constitutiva de todo o ser humano, o que acarreta um alargamento da análise do signo e das condutas para além da função referencial, bem como a constatação de que não há realidade para além do símbolo, ao menos uma realidade que possa ser apreendida pela linguagem.

A função poética da linguagem, tal qual exposta por Jakobson, auxilia Galard a compreender a separação entre os dois tipos de conduta que ele propõe na obra: ato e gesto. Enquanto o ato se aproxima da função referencial por se subtrair a qualquer percepção, de maneira que o signo se oculta em favor da informação transmitida, o gesto se aproxima da poesia, pois nela é justamente o signo que se torna centro de atenção. A poesia recoloca a atenção no signo, revelando sua existência para além de toda instrumentalidade. O gesto, assim,

⁷ Galard basta sua análise às funções de linguagem por isso ser o suficiente para o seu projeto. Precisamos, contudo, notar uma noção clássica de verdade como correspondência que está em jogo tanto na ética quanto na estética denunciadas por Galard, o que nos remete, portanto, a uma lógica coestruturante da ética e da estética. Por motivos de economia do trabalho, deixaremos essa reflexão para outra ocasião.

tem a função de fazer-se notar enquanto gesto, ou seja, para além de sua função referencial. Uma ética das condutas deve, portanto, voltar-se ao gesto como revelador da moral subjacente a toda conduta.

Como consequência das duas refutações que apontamos acima, tem-se a impossibilidade de se compreender o gesto como destacável da situação na qual ocorre. O gesto não pode ser isolado justamente por se inserir de maneira congênita na situação na qual se dá, o que dificulta a possibilidade de completa compreensão de um gesto por quem não o viveu, dado que toda situação da vida se insere numa trama tão complexa de relações que sua reconstituição completa se torna impossível. O gesto não é uma recusa do cotidiano, mas seu apoderamento radical. Enquanto o ato se mostra como um deixar-se levar pelas regras pré-instituídas (o que o torna isolável), o gesto insere-se como resposta pertinente e virtuosa à situação vivida⁸.

De um ponto de vista ético, recusa-se, com isso, toda moral prescritiva. Do ponto de vista estético, questiona-se a validade de separação entre arte e vida e, assim, de acabamento da obra que se destaca como produto de um processo produtivo, ao mesmo tempo que se afasta de uma estética prescritiva ou acadêmica.

Da pertinência do gesto à situação decorre a *discrição* do signo. O exagero ou a hipertrofia do signo revelam sua inadequação ou sua falsidade, a tentativa de execução de uma regra – moral ou estética – que foge a uma leitura atenta da situação, uma busca por executar uma conduta cujo significado já esteja definido de antemão. Escreve Galard: “A contenção e a *discrição*, a recusa da ênfase, da hipertrofia dos signos, tal é a condição da qualidade do gesto” (2008, p. 49). Trata-se de uma ética da parcimônia, na qual se usa “O mínimo de movimento para obter o máximo de consequência” (Galard, 2008, p. 50), buscando a maior “economia dos meios”.

O dandismo se insere como movimento perfeitamente adequado a esse ideal. Uma preocupação central do dândi é o *efeito* produzido por seu gesto (D’Aurevilly, 2009, p. 139), não a aplicação de uma moral rígida. Assim, o dandismo propõe uma inversão ética na moralista sociedade inglesa, já que a preocupação deixa de ser deontológica – cumprimento de regras preestabelecidas – para se tornar consequencialista, voltando-se para o efeito justamente desmobilizador dessas mesmas regras. É por esse motivo que d’Aurevilly fala de uma “regra móvel” da ética dandista, visto que se trata sempre de uma ética formal (menor esforço para

8 Não é possível desvincular a proposta de Galard e toda a poética do gesto de uma ética das virtudes com bases aristotélicas, cujo ponto central de análise se dá na capacidade de leitura radical da situação na qual se está inserido (*phronesis*).

maior oscilação das regras morais, sem que haja ruptura) cujo conteúdo se encontra a partir de uma atenção plena à situação vivida.

Galard anota com precisão que a economia dos meios referenciada não deve ser analisada em sua objetividade, mas em seu “*efeito de simplicidade*” (2008, p. 58). Um gesto não necessariamente requer pouco esforço. Não se trata disso. Normalmente, tem-se o oposto:

Ocorre que o máximo esforço é requerido para dar à imagem a maior simplicidade: assim ocorre na dança. A ‘economia’ estética tem a particularidade de começar nada economizando; puro dispêndio, dissipação das energias, o jogo consiste aqui em dilapidar o esforço físico e mental para chegar a um mínimo — contrastando esse mínimo com os inesperados abalos de sentido que ele desencadeia (Galard, 2008, p. 58).

O perfeito gesto assemelha-se aos precisos movimentos de um atleta virtuoso, mas inseridos na rede significativa cotidiana. Tão mais esplendoroso é o atleta quanto menor for o esforço aparente para se chegar ao efeito desejado no esporte, como o salto que quebra recordes executado numa aparente leveza impressionante. Enquanto a corrida atrás do ônibus no meio da correria diária foge a toda percepção, que se concentra exclusivamente no objetivo a ser atingido (não perder o ônibus), a corrida olímpica ressalta a beleza de cada passo, a perfeição do movimento – nenhuma energia é gasta desnecessariamente. O exímio atleta – assim como o artista, o marceneiro, o professor – evidencia movimentos que podem até se assemelhar aos nossos cotidianos, mas que ganham tamanha grandeza que passam a ser percebidos enquanto tais, não pelo excesso, mas justamente pela simplicidade. Não é preciso lembrar todo o trabalho necessário, nem um pouco econômico, para se chegar a esses gestos. A ética do signo propõe uma arte de viver de tal modo que a perfeição do gesto não fique mais restrita a momentos excepcionais, como a competição esportiva, mas faça morada durante todo o percurso da vida.

Ao apresentar uma ética que contesta o privilégio, seja da obra de arte em relação aos gestos estéticos, seja de momentos, signos, condutas na existência individual, Galard retoma a atenção do dândi aos detalhes, isto é, ao inessencial. Como vimos acima, o dandismo é a arte do detalhe, o que se coaduna perfeitamente com a economia dos meios, visto que o dândi procura ser notado, gerar efeito, impressionar sem precisar recorrer ao exagero, ao assombro, ao extravagante. Isso exige que o dândi empregue necessariamente apenas recursos comuns, mas usados de tal modo que se tornam notados. Não é pelo recurso (*quid*) que o dândi chama a atenção, mas pelo *modo*.

Trata-se de uma ética e de uma estética que questionam radicalmente o privilégio quididativo e ontológico de alguns entes, que faria, por exemplo, que algo ou alguém valesse

mais devido a qualidades que possam ser destacadas do modo pelo qual são empregadas⁹. No campo da estética, a implicação é notória: refuta-se totalmente a noção de que apenas certos objetos, pessoas, situações são dignos de serem representados nas obras, bem como a de que existam materiais próprios ou impróprios ao fazer artístico, além da necessidade de qualquer qualificação do artista – seja educacional, cultural, étnica, de gênero ou de proveniência geográfica. Do ponto vista moral, rejeita-se a existência tanto de ações moralmente condenáveis ou louváveis de modo necessário, isto é, desconsiderando-se as contingências nas quais a situação se dá, quanto de indivíduos que, devido a qualquer tipo de característica socialmente identificável (posição social, raça, gênero, orientação sexual...), deveriam ou não, de forma mandatória, ser considerados morais ou imorais. Com isso, queremos evidenciar as consequências mais amplas da troca do *que* pelo *como* na consideração ético-estética.

Conseguimos, assim, compreender por que Galard considera o dândi um revolucionário ao contestar radicalmente a “hierarquia que a ordem estabelecida postula entre o importante e o acessório” (2008, p. 99). A esse processo, o filósofo nomeia *desfocalização*. De maneira bem coerente, o termo pressupõe uma certa orientação preestabelecida da atenção, o que retoma a ideia de uma “estética implícita do cotidiano”. “O dandismo – escreve Galard – transfere para os gestos mais fúteis o cuidado exigente, com um ente reservado às tarefas reputadas sérias” (2008, p. 100). Com isso, questiona o próprio critério de “seriedade”, que distingue as ações sérias das fúteis, sendo apenas aquelas dignas de respeito e atenção. Ao constatar a universalização do signo, passa a ser imperativo tal questionamento.

Como consequência no campo da arte, por exemplo, temos a recusa da distinção consagrada entre arte e artesanato ou entre belas artes e arte funcional, consolidada com a institucionalização da arte nos museus, os quais, desde o século XVIII, tornaram-se reguladores daquilo que pode ou não ser considerado arte. A contestação da posição do museu como esse árbitro vem sendo fortemente questionada pelo menos desde o início do século XX, acentuando-se no XXI.

Trata-se de restituir a dignidade de todas as esferas da vida, constatando a pura arbitrariedade de tudo aquilo que se toma normalmente por digno ou indigno. O predomínio da referencialidade do signo implica que signos de significação se proponham reveladores de um

9 Taylor analisa detalhadamente o papel da ética protestante na revalorização da vida cotidiana, bem como da substituição do valor do *quê* para do *como* da ação: “A ética da vida cotidiana [...], embora rejeitasse atividades supostamente ‘superiores’, faz com que a essência da vida moral dependa da maneira como vivemos nossa vida comum. ‘Deus ama advérbios’, como disse Joseph Hall” (2013, p. 312). Ainda: “Não é tanto uma questão de quais atos são especiais para o indivíduo bom e sim de como ele realiza aquilo que todo mundo faz” (2013, p. 360).

*ser digno*¹⁰. Isso quer dizer que o signo “digno” porta, em seu ser, seu caráter de dignidade, o que acarreta que o indigno é ontologicamente indigno. Há uma substancialização da dignidade. A proposta ético-estética (e política) de desfocalização revela justamente a arbitrariedade da atenção, ao considerar digno aquilo que nunca poderia ser tratado como tal.

Coerente com sua proposta de aprender com as artes, Galard aponta o papel dos bastidores no teatro, das margens nas artes gráficas e do ruído na música, de tudo aquilo que normalmente é tido meramente como caminho para preparação do espetáculo, como limite de atuação ou como necessariamente rejeitado, que passam a conquistar espaço na atuação do artista. Certamente, John Cage deve ser mencionado como figura exemplar e bastante influente em todas as artes do século XX por questionar de maneira profunda e contundente as separações tão facilmente aceitas entre música e barulho, incorporando na música – tradicionalmente compreendida como espaço de completo controle sonoro – o acaso e a indeterminação.

A proposta de Galard retoma a postura crítica dandista à ordenação típica da modernidade. A desfocalização implica a incorporação do imponderável, do imprevisível (Galard, 2008, p. 101), de tudo aquilo que foge à sanha técnico-científico-industrial de controle total de todas as esferas da vida. Bauman, retomando Freud, insiste que a modernidade se caracteriza por um ideal de pureza, beleza e ordem que, apesar de algumas modificações, permanece na pós-modernidade (Bauman, 1998, p. 9). Em seu ensaio intitulado *O sonho da pureza*, o sociólogo, citando Cynthia Ozick, indica o caráter estético do sonho moderno, cujo ápice se deu com a “solução final alemã”: a busca por uma organização social completa que parte da predefinição de lugares para tudo e para todos, de modo que aqueles que não se ajustam ao grande quadro social são considerados manchas que devem ser limpas e excluídas, pois “ofend[em] o senso *esteticamente* agradável e *moralmente* tranquilizador da harmonia” (Bauman, 1998, p. 13, grifos nossos). Na mesma linha de Galard, portanto, Bauman ajuda-nos

10 Os impactos ético-políticos dessa noção são enormes. Veja-se, por exemplo, a reflexão ontológica de Butler: “Os ‘enquadramentos’ que atuam para diferenciar as vidas que podemos apreender daquelas que não podemos (ou que produzem vidas através de um *continuum* de vida) não só organizam a experiência visual como também geram ontologias específicas do sujeito. Os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos. Essas conduções normativas para a produção do sujeito produzem uma ontologia historicamente contingente, de modo que nossa própria capacidade de discernir e nomear o ‘ser’ do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento” (2018, p. 17, grifos nossos). Nesse trecho, a autora utiliza a categoria estética de ‘enquadramento’ para pensar uma ontologia corporal política, segundo a qual o próprio modo pelo qual alguém aparece se vê determinado por regras de enquadramento ontológicas que permitem que alguém apareça ou não como sujeito, regras essas que são contingentes e históricas. Em outras palavras, o signo *enquadra* o ente em um determinado modo de ser de tal modo que as determinações ontológicas dos entes em geral se veem restritas àquelas dos signos historicamente determinados. A proposta estética de oposição a hierarquias semióticas implica uma proposta ética de oposição a hierarquias ontológico-político-corporais.

a compreender o caráter ético-estético da modernidade europeia contra o qual a ética do signo proposta por Galard se insurge.

A arquitetura e o urbanismo modernos baseados na separação clara de cada ambiente da vida, consagrados na famosa *Carta de Atenas*, de Le Corbusier (1993)¹¹, por exemplo, são um alvo direto da proposta de Galard: “O apartamento moderno, que dissocia o *living* onde se vive e os bastidores reservados à cozinha, à toalete, ao sono, ao amor, seria substituído por um espaço comum, impedindo que uma atividade qualquer fosse considerada indigna” (2008, p. 96). Do lado do urbanismo, tem-se a predefinição impositiva que desrespeita a organicidade da vida urbana, considerando, de antemão, quais são as atividades que podem ser desempenhadas pelos cidadãos, onde e quando.

3. GESTO DANDISTA NA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

As consequências das reflexões ético-estéticas de Galard que traçamos neste artigo como herdeiras de um certo recorte da figura do dândi abrangem aspectos dos mais variados. De modo algum buscamos aqui uma análise exaustiva do assunto, o que não se conforma com os estreitos limites de um artigo, mas visamos apenas indicar algumas implicações em campos

11 Documento de 1933, *A carta de Atenas* é o resultado do quarto *Congresso Internacional de Arquitetura Moderna* (CIAM), cujo tema era “a cidade funcional”. Foi publicado em 1941 por Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) com acréscimos pessoais, o que fez com que o documento seja bem mais do que uma apresentação do resultado do CIAM. Trata-se de uma síntese do chamado Urbanismo Funcionalista, união de vários movimentos arquitetônicos e urbanistas do século XX. Como sugere Rebeca Scherer, na apresentação à versão brasileira, o projeto de Brasília de Lúcio Costa talvez seja a maior concretização dos princípios da carta. Nela, Le Corbusier denuncia a especulação imobiliária, as péssimas condições de moradia da maior parte dos habitantes das grandes cidades, a gentrificação e a marginalização. Dividido em teses, a primeira parte dedica-se a uma análise ampla da cidade e sua região. Na segunda parte, “Estado atual das cidades: críticas e remédios”, privilegia-se a habitação como a preocupação central de toda cidade. A partir da tese 23, o autor propõe soluções. Logo na primeira, lemos: “Nossa tarefa atual é arrancá-las [as cidades] de sua desordem por meio de planos nos quais será previsto o escalonamento dos empreendimentos ao longo do tempo. O problema da moradia, da habitação, prevalece sobre todos” (Le Corbusier, 1993, segunda parte §23). O detalhamento e o vanguardismo da proposta até hoje impressionam. Nossa objetivo aqui, contudo, é evidenciar a preordenação racional calculista, mesmo em propostas vanguardistas e com legítimas preocupações sociais. No §36 da segunda parte, p. ex., lemos: “Um conhecimento elementar das principais noções de higiene basta para discernir os cortiços e discriminar os quarteirões notoriamente insalubres. Estes quarteirões deverão ser demolidos” e substituídos por superfícies verdes. Ainda: “Pode-se classificar as horas livres ou de lazer em três categorias: cotidianas, semanais ou anuais. As horas de liberdade cotidiana devem ser passadas nas proximidades da moradia. As horas de liberdade semanal permitem a saída da cidade e os deslocamentos regionais. As horas de liberdade anual, isto é, as férias, permitem verdadeiras viagens, fora da cidade e da região. O problema assim exposto implica a criação de reservas verdes: 1. ao redor das moradias; 2. na região; 3. no país” (§33, segunda parte). “Isso supõe uma nova distribuição, conforme um plano cuidadosamente elaborado, de todos os lugares destinados ao trabalho” (§46, segunda parte).

diversos tanto da preponderância da referencialidade do signo, quanto da sugestão, presente na obra de Galard, do pluralismo funcional do signo – especificamente, da poetização da vida.

A fim de concluir nosso trabalho, gostaríamos de indicar um caso exemplar sucessor das propostas do dandismo supracitadas: os *ready-mades* de Duchamp. Não visamos aqui uma leitura exaustiva dessas obras cuja análise deve ser necessariamente complexa. Enfatizamos apenas o *gesto* de Duchamp como herdeiro de uma ética-estética (nesse momento de nossa análise, não é mais possível distingui-las¹²) dandista inglesa.

Obras como *Roda de bicicleta* (1913), *Secador de garrafas* (1914) e especialmente a desconcertante *Fonte* (1917) consistem em materiais já prontos, todos industriais – próprios, portanto, da cotidianidade moderna e urbana – que sofreram pouca ou nenhuma modificação em sua materialidade pelo artista ao serem expostas em museu, dessa forma, como arte. Toda arte plástica até então se caracterizava pela transfiguração da matéria pelo artista, de sorte que a arte pôde ser entendida por Hegel como a modificação da matéria pelo espírito, a espiritualização do físico (Hegel, 2015). O gesto de Duchamp constitui a obra por completo, revelando seu caráter puramente poético. De modo assustadoramente iconoclasta, Duchamp desmorona uma regra fundamental das artes plásticas ao realizar um gesto que não implica qualquer alteração material. Com isso, o artista desloca o fazer artístico totalmente para o *gesto*, anulando a importância do *ato* artístico como parte da obra e denunciando um certo automatismo da ação presente nas artes, para retomarmos a diferenciação proposta por Galard. Nenhuma ação consagrada na pintura ou na escultura, por exemplo, foi feita. Houve o mero *deslocamento* do material.

Podemos compreender o deslocamento (um secador de garrafas, um utensílio doméstico, exposto em um museu de arte) como consequência da desfocalização. A partir do momento em que as hierarquias entre objetos próprios e impróprios à arte e entre arte e objetos ordinários se esfacelam, todo material passa a ser potencialmente digno de se tornar obra de arte, o que significa uma volta total da obra de arte ao gesto do artista. Nada além disso passa a constituir a arte. O material artístico perde completamente o lugar antes necessariamente ocupado no fazer artístico, de modo que o gesto se instaura como o lugar próprio da arte. Trata-se de um momento central na história da desmaterialização da arte tão debatida atualmente, por exemplo, por Walter Zanini, em sua última obra escrita (Zanini, 2018). Para usarmos um

12 Em algum momento da história realmente foi possível distinguir essas duas “áreas” da filosofia? A provocação de Arthur Danto, para além das de Galard, nas quais nos focamos neste trabalho, não pode ser menosprezada: “A estética é uma invenção do século XVIII, mas ela é tão exatamente política – e pelas mesmas causas – quanto era a de Platão de pôr os artistas à distância, para o que a distância *estética* é uma refinada metáfora” (2014, p. 46).

vocabulário debitário de Hegel, poderíamos afirmar, com Galard, a poetização como elemento central da arte contemporânea. Hegel defendeu uma tendência histórica do espírito de interiorização de volta a si, portanto de afastamento da realidade efetiva¹³. Depois do que o filósofo chama de fim da arte, o modo de a arte se realizar é por meio do talento subjetivo. Ora, Duchamp talvez seja o caso mais emblemático dessa tendência notada quase um século antes por Hegel¹⁴.

A *desterritorialização* operada por Duchamp – incorporação à arte de materiais estranhos a ela – fez escola e marcou a arte moderna e a contemporânea. O artista norte-americano em seus *ready-mades* resumiu de forma magistral também a economia dos meios enquanto regra ético-estética. Com o mínimo esforço – descolamento – produziu um efeito inigualável ao colocar em questão a totalidade da estrutura canônica tanto da arte quanto do museu, bem como sugerir reflexões fundamentais acerca da sociedade de consumo massificada. Outros artistas vêm operando com a desterritorialização de maneira intensa, mas não apenas com o mínimo gesto, trazendo para os museus objetos tão distantes da arte consagrada quanto se pode imaginar, como imagens radiográficas, comidas, utensílios domésticos, terra, plantas, brinquedos etc. Desse modo, fica claro como que o gesto aparentemente simples de Duchamp desmobilizou completamente o campo artístico – seja do lado da produção artística, seja da recepção (críticos e público geral), ao aproximar arte e vida de maneira a suprimir todas as suas fronteiras. O espaço para *environment, happening, action painting, performances, body art, land art* e para éticas como a de Galard estava aberto.

Para retomarmos nosso ponto de partida, observemos, por fim, uma obra de arte brasileira contemporânea: *O espectro de cor da minha vida*, de Ana Amorim (1989), que pertence ao acervo do MAC-USP. Trata-se de uma obra composta por 365 sacos plásticos de

13 “Desse modo, o *depois* da arte consiste no fato de no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu interior próprio enquanto a verdadeira Forma para a verdade. [...] Mas se o conteúdo completo se apresentou em configurações artísticas, o espírito que continua olhando para frente volta-se desta objetividade para seu interior e a afasta de si. Tal época é a nossa” (Hegel, 2015, p. 117 [142]).

14 Arthur Danto é um dos filósofos da arte que mais se dedicou a pensar as implicações dos gestos desterritorializantes por meio dos quais objetos banais alcançam patamar artístico, a começar pelo seu clássico artigo *O mundo da arte*, de 1960 (Danto, 2006). Nele, o filósofo dedica-se especialmente a Andy Warhol e sua *Brillo boxes*, sem mencionar Duchamp. Sua preocupação com o tema se estendeu por décadas, até que em 1984, apresentou o desconcertante *O descredenciamento filosófico da arte*, no qual aproxima explicitamente Duchamp de Hegel, tal como fizemos tão timidamente aqui: “A estupenda visão filosófica hegeliana da história consegue, ou quase consegue, uma surpreendente confirmação na obra de Duchamp, que levanta a questão da natureza filosófica da arte de *dentro* da própria arte, implicando que a arte já é filosofia numa forma vívida e se desincumbiu agora de sua missão histórica ao revelar a essência filosófica em seu cerne” (Danto, 2014, p. 49). O argumento é mais desenvolvido em *O fim da arte* (Danto, 2014, p. 117–152). Para o último número publicado da revista *Artefilosofia*, Rodrigo Duarte escreveu um artigo em que desenvolve bem a relação entre Danto e Hegel (cf. Duarte, 2025).

fechamento hermético representando cada dia do ano, dispostos em 12 linhas referentes a cada mês, de modo que cada uma tem entre 28 e 31 sacos. Dentro de cada um, há um objeto pequeno diferente, variando desde um punhado de terra (objetos orgânicos), até papeis de chocolate (industriais). A artista, metodicamente, ao fim de cada dia de 1989, guardou um objeto diferente que estava à sua disposição, quase sem critério.

Ao lado da obra, há um pequeno texto da própria artista que começa assim: “Em 1988, eu decidi que minha vida era arte. Desde então, minha prática consiste em coletar evidências do meu estar viva no mundo e envolve performances onde incorporo rotinas de longa duração”. Não bastasse a obra, o texto consagra-a como um belo exemplo de toda a nossa argumentação até aqui. O embaralhamento entre arte e vida é consciente e elevado a projeto pela artista. Ana Amorim produziu várias obras como essa, nas quais ela “coleta evidências do seu estar viva no mundo”. Os objetos que cumprem esse papel são o mais ordinários possível, o que remonta à dissolução da hierarquia entre o importante e o detalhe. O gesto da artista se dirigiu ao que corriqueiramente se toma por inessencial, considerando-o, contudo, como evidência do estar viva, o que exigiria, supõe-se, a prova mais essencial.

De modo completamente oposto a Descartes, por exemplo, que buscou a prova mais essencial e inquestionável de sua existência na reflexão racional e individual, Ana Amorim aceita como suficiente um recorte de jornal ou um alicate ensacado por ela e etiquetado com a data, com quantos dias faltam para o fim do ano e sua idade no momento – objetos triviais que mostram, entretanto, sua vida compartilhada. Nada ali foi materialmente produzido pela artista, o que faz parte da compreensão da obra. Podemos lê-la como um questionamento da quantidade abundante desnecessária de objetos produzidos pela indústria. Como a um trapeiro¹⁵, ao artista cabe o recolhimento dos rejeitos tanto industriais quanto cotidiano-individuais e sua ressignificação. Na época da produção em massa, mais produção – que seja artística – satura: basta o gesto.

Fica agora a pergunta: nada realmente resta à arte para além do gesto? Do ponto de vista moral, a questão parece ainda mais potente: não haveria nada que garanta uma vida ética para além de pequenos gestos que se atomizam em sua inserção plena no momento da ação?

15 A figura do trapeiro é essencial para a compreensão da arte moderna, pelo menos desde Baudelaire, quem dedicou a ela o belíssimo poema *O Vinho dos Trapeiros* (*As flores do mal*, São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019, poema CV). Benjamin observou bem que o poeta via no trapeiro uma alteridade de si (1994, p. 15–17; 78–79; 94). Em 2024, Camelia Gross expôs no Sesc Pompeia em São Paulo novamente sua obra “Roda gigante”, cuja primeira apresentação data de 2019. A referência ao trapeiro é explícita no texto de apresentação e facilmente percebida na obra, composta de objetos cotidianos dos mais variados, aparentando terem sido recolhidos do lixo, interligados por enormes cordas de circo. Algumas imagens da exposição podem ser acessadas em: <https://carmelagross.com/quase-circo/> (acesso em 24/04/2025).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, H. Tratado da vida elegante. In: **Manual do dândi**: a vida com estilo. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 21–112.
- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004. (Coleção Leitura).
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. III. (Obras escolhidas).
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Tradução Sérgio Lamarão; Arnaldo Marques Da Cunha. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- D'AUREVILLY, B. O dandismo e George Brummell. In: **Manual do dândi**: a vida com estilo. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 113–208.
- DANTO, A. O mundo da arte. **Artefilosofia**, v. 1, n. 1, 2006.
- DANTO, A. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DUARTE, R. Filosofia e literatura segundo Arthur Danto. **Artefilosofia**, v. 19, n. 37, p. 1–19, 2025.
- FOUCALT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- GALARD, J. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. v. 1.
- HEIDEGGER, M. **Conceitos fundamentais da metafísica**: mundo, finitude, solidão. Tradução Marco CASANOVA. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Campinas, SP; Petrópolis, RJ: Unicamp; Vozes, 2012.
- HOLZHEY-KUNZ, A. **Verdade emocional**: o conteúdo filosófico das experiências emocionais. Tradução Marco Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2021.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- KANT, I. **Was ist Aufklärung?** ausgewählte kleine Schriften. Hamburg: F. Meiner Verlag, 1999. (Philosophische Bibliothek, Bd. 512).
- LE CORBUSIER. **A carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec, 1993. (Série Arte e Vida Urbana, 1).

- SARTRE, J. P. **Esboço para uma teoria das emoções.** Tradução Paulo Neves. Edição de bolso ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- SARTRE, J.-P. **A transcendência do ego:** esboço de uma descrição fenomenológica. *Cadernos Espinosanos*, n. 22, p. 183, 15 abr. 2010.
- SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?.** Tradução Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- TAYLOR, C. **As fontes do self:** a construção da identidade moderna. Tradução Adail Ubirajara Sobral; Dinah de Abreu Azevedo. 4. ed ed. São Paulo: Loyola, 2013.
- ZANINI, W. **Walter Zanini:** vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2018.