

FRENTE: FILOSOFIA

PROFESSOR(A): JOÃO SARAIVA

ASSUNTO: ESTÉTICA (PENSANDO A BELEZA E COMPREENDENDO A UNIVERSALIDADE DO GOSTO)

EAD – MEDICINA

AULA 13



Resumo Teórico

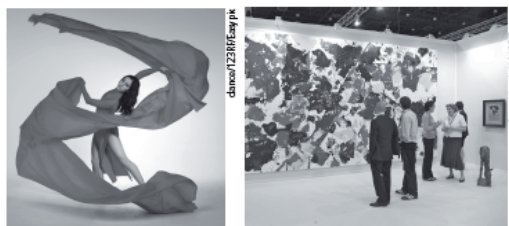
Introdução

A ordem dos conteúdos, trabalhada aqui em estética, percorre, de certa forma, a ordem de problemas que foram surgindo à medida que as questões estéticas se colocaram na filosofia. **Beleza, gosto e arte** são os três temas norteadores dos conteúdos. No entanto, a partir deles, descortinam-se muitos outros assuntos que se anexam nessa discussão: categorias que não somente a beleza, mas também diferentes ideias a respeito da arte, da sua definição e função, outras formas artísticas e suas divergências, as questões econômicas, políticas e sociais vinculadas à dimensão da arte, e a ampliação da visão de mundo que a contemporaneidade convive são exemplos de como a estética é um assunto importante, amplo e, ao mesmo tempo, bem delimitado no campo da filosofia.

Nesta aula, a questão da **beleza** é a motriz da discussão. Os ideais de beleza que se formam na sociedade acompanhando as representações artísticas e as determinações sociais são o caminho de motivação para a discussão. A relevância desse assunto não está apenas ligada à estética, mas também ao campo da ética, uma vez que a busca da beleza, principalmente na contemporaneidade, está ligada a valores como o consumo e riqueza, o que culminam na redução da totalidade do ser humano.

Busca da beleza

A busca da beleza e a melhor forma de representá-la fazem parte do universo de preocupações humanas. Beleza essa que pode ser contemplada nas obras de arte, em objetos do uso cotidiano e no próprio corpo humano. Na história da humanidade, entretanto, pode-se notar que os padrões de beleza mudam de acordo com diferentes culturas e épocas e que esses padrões não estão somente presentes nas obras de arte.



Mas o que faz um objeto (seja ele o corpo ou uma obra de arte) ser belo? A estética, enquanto reflexão filosófica, busca compreender, em um primeiro momento, o que é beleza, o que é o belo, a preocupação com o belo, com a arte e com a sensibilidade,

próprias da reflexão estética; nos permite pensar, segundo **Vásquez** em seu livro *Convite à Estética*, as nossas relações com o mundo sensível, o modo como as representações da sensibilidade dizem sobre o ser humano. Não se trata, portanto, de uma discussão de preferências, simplesmente com o fim de uniformizar os gostos. Então ela não poderá ser normativa, determinando o que deve ser, obrigatoriamente, apreciado por todos. Ela deve procurar, ao contrário, os elementos do conhecimento que permitem entender como funciona o nosso julgamento de gosto e nosso sentimento acerca da beleza, mas em uma perspectiva geral, universal, isto é, válida e comum a todos.

Ernest Fischer¹, em sua obra *A Necessidade da Estética*, mostra que a preocupação com a beleza sempre acompanhou o ser humano desde a fabricação de seus utensílios. O homem dedicou-se não apenas em fabricar objetos simplesmente para um uso prático. Além de serem funcionais, esses objetos, por mais primitivos que fossem, demonstravam uma preocupação com a forma. Uma forma que facilitasse o manuseio, a funcionalidade, e que também os tornassem visivelmente agradáveis – enfeites e adornos podiam compor esses objetos para enriquecê-los e torná-los mais atraentes aos sentidos. Essa preocupação estética tinha também uma função mágica e de culto. Objetos, danças, cantos, pinturas, templos, ligados aos mitos e ritos, tinham um objetivo religioso à medida que poderiam invocar, por meio deles, a ação dos deuses. A beleza, demonstrada nessa preocupação com a forma está, nesse momento, muito ligada ao caráter prático ou mágico dos objetos¹.

Entre os gregos

Foi entre os gregos antigos que a reflexão sobre o belo se abriu ao pensamento. Entretanto, como a arte, para eles, estava vinculada a alguma função (moral, social e política), ela não tinha sua identidade própria. **Sócrates** vai associar o belo ao útil. Portanto, um objeto que se adapta e cumpre sua função é belo, mesmo que não esteja adornado. Ele inaugura um tipo de estética funcional, utilitária que, se prestarmos atenção, está muito presente no nosso cotidiano, na produção dos objetos de uso corriqueiro, que também apresentam uma preocupação estética.

Platão já não tem essa preocupação prática de encontrar objetos belos. Ele não se pergunta o que é belo, mas o que é “O Belo”. Ele não está preocupado com a beleza que se encontra nas coisas, mas em uma beleza ideal. Isso quer dizer que os objetos só são belos na medida em que participam do ideal de beleza, que é perfeito, imutável, atemporal e suprassensível, isto é, está além da dimensão material. Platão afirma que a beleza que percebemos no mundo material participa de um belo ideal: “Quando se der a ocorrência de belos traços da alma que correspondam e se harmonizem com um exterior impecável, por participarem do mesmo modelo fundamental, não constituirá isso o mais belo espetáculo para quem tiver olhos de

1 **FISCHER**, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. 9ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Pág. 42-47.

ver?”². A característica fundamental nessa determinação do belo é a proporção do quanto um objeto consegue imitar o ideal de beleza; então pode-se caracterizá-lo como belo. A contemplação dessa beleza ideal também deve elevar a alma deixando o cidadão livre de suas paixões e dos prazeres do mundo material, afinal “... o mais belo é também o mais amável...”³.

Outro importante filósofo grego é **Aristóteles**. Em contraposição a Platão, Aristóteles procurou o belo não em um mundo ideal, mas na realidade. Em sua obra *Poética*, ele constrói um manual de como se reproduz o belo nas diversas artes. Evidencia aí sua preferência pela tragédia, pois nela a imitação das ações humanas, as boas ou más, reproduziriam um efeito chamado catarse, isto é, uma purificação dos sentimentos ruins, a partir da sua visualização na arte, “... suscitando o terror e a piedade, tem por efeito, a purificação dessas emoções”⁴, o que tornaria as pessoas melhores. O belo estava associado, em Aristóteles, ao conceito de bom, e as artes tinham uma função moral e social, na medida em que reforçavam os laços da comunidade.

Essas teorias a respeito do belo, principalmente de Platão e de Aristóteles, serão retomadas no final da Idade Média e, a partir do Renascimento, os filósofos recuperam a ideia de beleza relacionada a ordem, harmonia e proporção, que contribuem decisivamente para a formação da concepção de beleza clássica.

No caso das esculturas gregas, nota-se a busca de imitar as formas “perfeitas” do ser humano, a valorização da força física, da virilidade e da proporcionalidade, as quais ressaltam o equilíbrio e a unidade entre corpo e espírito, entre homem e cosmos, razão e sentimento, o que culminava na busca dessas formas consideradas perfeitas, nessas figuras idealizadas.

Na Idade Média

Essa visão grega sobre o corpo humano muda na Europa da **Idade Média**. A partir do século X, quando as invasões bárbaras terminaram, a Europa começou a se reorganizar politicamente e o cristianismo se tornou um dos elementos importantes dessa cultura. O corpo humano, nesse período, é associado ao mundo material, aos valores terrenos e é desprezado em relação aos valores espirituais. A força dos valores morais propagados pelo cristianismo via Igreja Católica, principalmente, privilegiam a fé, a religiosidade e a espiritualidade. O corpo é visto como o oposto da busca do divino, do eterno, uma vez que ele se torna símbolo do pecado, da tentação e do erro. Ainda desse período, e como exemplo desse privilégio do espiritual sobre o físico, pode-se notar a valorização do sofrimento, do martírio, do sacrifício do corpo, como forma de elevação espiritual. Nas muitas obras de arte medievais é possível verificar essa desconsideração pelas formas corporais quando percebemos as figuras humanas desenhadas de forma retilínea ou com formas triangulares, apontando para as alturas, em uma referência ao céu, ao paraíso celeste.

No Renascimento

No **Renascimento**, movimento cultural ocorrido na Europa, a partir do século XV, os corpos são pintados retomando os ideais da antiguidade grega e romana. O corpo é representado com o objetivo de expressar a unidade entre o físico e o espiritual, em uma referência à celebração da vida dionísica, que remete ao mito grego de Dionísio, o qual buscava o prazer na alegria, na embriaguez do vinho e na força dos desejos. A beleza era vista como imitação da natureza, da realidade concreta, como representação do espiritual, do divino, na preocupação de encontrar a perfeita forma, a proporção e a harmonia.

2 **PLATÃO**. *A República*. Edição: Victor Civita. Tradução: Enrico Convissieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. P.22.

3 *Ibidem*

4 **ARISTÓTELES**. “Poética”. Tradução de Eudoro de Souza. In: *O Belo Autônomo*. Organização e seleção de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. P.31.



Imagem de: T3186-E-0018



Imagem de: T3186-E-0018

Os estudos de **Leonardo da Vinci** sobre o corpo nessa época, por outro lado, apresentavam-se como pesquisas científicas no sentido de compreender a estrutura harmônica do corpo. Essas pesquisas forneceram a Leonardo o conhecimento sobre detalhes anômicos do corpo que influenciaram na criação de suas obras de arte.

A partir da **Idade Moderna**, a visão científica, matemática e geométrica da natureza se desenvolve e também se estende ao corpo. Este torna-se objeto de pesquisas e passa a ser entendido como uma máquina que pode ser consertada, melhorada e, a partir desse conhecimento, elaboram-se discursos e práticas de controle e poder. As formas de controle e poder em torno do corpo visam a responder objetivos econômicos, sociais e morais, de contenção dos impulsos e instintos, de cura de enfermidades, para fins de produção, como no caso do sistema capitalista, onde os corpos são vistos como forças que devem ser preparadas e treinadas para o trabalho nas grandes indústrias. Ou ainda o corpo, que desde os suplícios e espetáculo punitivos medievais, e muito mais com o advento das prisões (ou mesmo nas indústrias e escolas) a partir do final do século XVIII, se torna objeto de controle político, pelo qual se mantém a ordem social e a dinâmica de dominação, como afirma o pensador francês contemporâneo **Michel Foucault** (1926-1985) “(...) o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso»⁵.

No mundo contemporâneo

A partir do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial e nova realidade urbana, esse ideal de beleza vai mudando e as artes passam a representar os problemas gerados pela nova estrutura social, como a exploração do trabalho, as guerras, os contrastes entre cidade e campo, e os demais conflitos sociais.

O desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação interfere na formação de novos padrões de gosto e redimensiona os padrões de beleza. Essas mudanças podem ser percebidas mais facilmente com o advento da mídia, e são fortemente influenciadas por ela. Pelo poder desses veículos de comunicação de massa, esses ideais de beleza tornam-se cada vez mais uniformizados e voltados para o consumo. A comercialização que se faz em torno desses novos padrões de beleza geram novas preocupações com o corpo, que torna-se um objeto de propaganda e de consumo. Por trás desse olhar sobre o corpo, produzem-se discursos que visam controle e poder. Neste caso, com fins econômicos explícitos e com sérias consequências éticas a serem discutidas.

5 **FOUCAULT**, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 28.

A estética moderna

A estética, enquanto uma reflexão própria sobre a beleza, surgiu no século XVIII, com o filósofo alemão **Baumgarten** (1714-1762). Seu surgimento se deu no contexto do Iluminismo, movimento filosófico cultural ocorrido na Europa, que conhecia, naquele momento, os grandes reis absolutistas. Foi contra os abusos desses governantes que muitos pensadores se rebelaram. O absolutismo era uma forma autoritária que os reis europeus utilizavam para governar suas nações. Controle absoluto das leis, das atividades econômicas, enfim, nada era feito sem o seu consentimento. A lei era o rei.

A partir da Baixa Idade Média, entre os séculos XIV e XVI, com o crescimento das cidades, a Europa sente algumas mudanças. No campo, os moinhos utilizados na estocagem da produção excedente, a rotatividade das terras que agilizava a produção e as feiras nos castelos que estimulavam o comércio anunciavam que o sistema feudal precisava de mudanças. Na cidade, o avanço do comércio – inclusive entre cidades distantes e com outras nações –, o avanço das cruzadas – que acabaram por levar não apenas a fé cristã para outras regiões da Europa, mas ampliaram as possibilidades de negócios – marcaram o surgimento de um novo sistema econômico: o capitalismo. Comerciantes que enriqueciam às custas da venda de excedentes; artesãos que aumentavam sua produção e suas rendas com a contratação de jovens, oriundos do campo que buscavam uma vida melhor nas cidades; surgia, dessa forma, uma classe social peculiar: a burguesia. O renascimento das cidades também estimulou o renascimento do comércio, e com essas mudanças, a burguesia, classe que impulsionou essas transformações, passou a enriquecer e conquistar espaço na sociedade europeia.

Os reis, interessados nessas riquezas e na importância econômica da burguesia, ao mesmo tempo em que protegiam seus negócios (com soldados que acompanhavam caravanas e acordos comerciais com outras cidades ou com a cobrança de tarifas alfandegárias, por exemplo), dificultavam o enriquecimento e a participação política dessa classe. Os impostos pagos aos reis e dízimos à Igreja impediam a burguesia de crescer política e economicamente. Ao mesmo tempo em que havia uma certa proteção dos seus negócios pela monarquia, também existia uma limitação das suas liberdades políticas e econômicas, pois a burguesia ficava limitada ao poder dos reis.

O Iluminismo europeu veio responder e dar voz a essas exigências sociais. A partir dos ideais de liberdade, igualdade, fraternidade e de direitos políticos, os anseios político-econômicos da burguesia do século XVIII encontraram eco. Mas o Iluminismo não ficou restrito ao plano político e econômico. Ele também lançou suas luzes para a ciência, educação e para as artes.

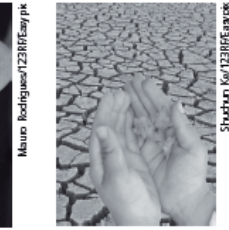
Universalidade do gosto

Em **A Universalidade do Gosto**, iremos discutir a questão do gosto e a possibilidade de formarmos um juízo universal sobre o belo. A discussão parte do problema dos interesses econômicos sobre a arte, a diversidade de gostos e a compreensão da estética também no âmbito da discussão sobre o conhecimento, isto é, a relação do ser humano com o mundo sensível. Contrapôs-se, nesse debate, às ideias dos filósofos Hume e Kant, complementadas com a visão do Materialismo Histórico sobre a relevância da arte na sua função política.

Afinal, gosto se discute?

Algumas perguntas podem surgir quando olhamos atentamente as duas imagens a seguir: que épocas elas marcam? O que representam? Quais as diferenças no modo como representam? Há pontos comuns entre elas? Que tipo de sentimento ou impressão elas causam? As duas podem ser consideradas belas?

É possível chegarmos a um acordo de opiniões sobre essas obras? Como se dá o juízo do gosto em nossa mente? Será possível encontrar um ponto comum, uma concordância, que fosse universal em relação a tanta diferença de gostos?



O mercado do gosto

Além da busca de uma definição sobre o que é beleza, a discussão sobre os juízos de gosto fez a estética voltar seu olhar para as artes. Os objetos artísticos estão mais propícios à avaliação do gosto e, com eles, podemos ter uma dimensão mais clara, tanto da diversidade de gostos, como da possibilidade de formarmos um juízo universal. Atualmente, entretanto, temos a agravante dos interesses comerciais em relação à arte. Esses interesses devem ser levados em conta na discussão da formação de gosto, pois a arte volta-se não apenas para conteúdos ou formas abstratas, restritos à compreensão e à contemplação de um grupo seleto de acadêmicos, historiadores, críticos e filósofos, mas para a população em geral. A arte, com o advento da mídia, principalmente, passou a ser encarada dentro de uma perspectiva comercial, que a limitou, até certo ponto, aos moldes do mercado.

É importante notarmos o quanto o mercado, enquanto um espaço de transações comerciais, também determina o que é “bom” ou “ruim” em matéria de arte e, dessa forma, atua como um formador de gosto. Muitas vezes o belo se liga também a padrões de funcionalidade e utilidade dos objetos a serem comercializados.

Quando se fala em mercado pode-se ter em mente três situações distintas: a do mercado que visa ao consumo mais amplo, popular, que dita as regras de consumo e de gosto para o consumidor de um modo geral. Essa primeira forma de comércio de arte usa a mídia como veículo de seus padrões. Uma segunda maneira de entendermos o mercado da arte é aquele espaço de comercialização de obras com reconhecimento de uma comunidade mais especializada em arte: artistas, críticos, colecionadores, entre outros. Nesse mercado, embora o gosto seja mais intelectualizado, pode-se perceber que a relação entre gosto e valor de uma obra não é bem precisa. Certas obras de certos autores agradam mais, por isso valem mais. Outras vezes, por valerem mais é que agradam mais. Há ainda uma terceira modalidade de mercado da arte: o mercado das ilegalidades, das cópias, das fraudes, da pirataria e da falsificação. Além de caminhar em paralelo com as outras duas formas de comércio, ele acaba por delinear, no subterrâneo e obscuro mundo das negociações, o que é bom ou não de ser comercializado e consumido.

O gosto como um fato social

Da mesma forma que o surgimento da estética ocorreu em um contexto social e político determinado, também é possível pensar a questão da beleza como um fato social. **Fato social** é um conceito da sociologia, proposto por Émile Durkheim, um dos fundadores dessa ciência. Segundo ele, os fatos sociais são imposições que a sociedade faz aos indivíduos e que os obrigam a seguir. São os fatos sociais que fornecem o objeto de estudo específico da sociologia e são caracterizados pela: generalidade, fatos comuns aos indivíduos de determinada sociedade; exterioridade, exteriores ao indivíduo, pois não dependem dele; e coercitividade, obrigam-no a agir dessa ou daquela maneira.



Emile Durkheim

O gosto vai se formando a partir de hábitos, valores e atitudes que são comumente aceitos. Eles passam a vigorar como corretos e devem ser seguidos por todos. Mesmo que possam provocar reações negativas por parte daqueles que representam e defendam as normas tradicionais, as alterações desses parâmetros são inevitáveis. Com o tempo, as mudanças de hábitos, as novas perspectivas e necessidades acabam por introduzir novos modelos a serem seguidos.

Isso faz pensar que os padrões de gosto são construídos social e culturalmente. As mesmas roupas que se vestem aqui no Brasil não seriam consideradas bonitas ou até moralmente aceitas em países como a Índia. As argolas no pescoço que as mulheres usam em algumas tribos africanas como adereços para embelezar seus corpos, não seriam aceitas da mesma forma aqui. Entretanto, não se pode julgar outros padrões de beleza como melhores ou piores do que o nosso.

Os padrões culturais, portanto, não são estáticos. Nem tudo aquilo que era moda nos anos 1940 é aceito mais hoje em dia. Nesse sentido é interessante notar que embora haja essa determinação histórica do gosto, isto é, que ele marca determinado momento, percebe-se que ele também muda conforme a época. Não é raro, em geral, a moda, por exemplo, voltar de tempos em tempos. Ou ainda, que padrões de uma cultura, mesmo que sejam do passado, possam ser resgatados em outras épocas. Muitos traços dos padrões antigos não são completamente esquecidos no passado. Muitos permanecem presentes e servem, inclusive, como inspiração para a renovação de padrões atuais. Por mais que esses padrões de moda, de beleza e de gosto sejam culturalmente determinados e historicamente mutantes, fica a questão se poderíamos achar um caminho para alguma unidade de juízos de gosto.

O juízo de gosto na filosofia

Alguns filósofos também se prestaram a essa discussão sobre a possibilidade da universalização do gosto. Entretanto eles não estavam interessados em impor um padrão de gosto para as sociedades de que faziam parte. Também não estavam interessados na busca da beleza física, e sim da reflexão sobre a beleza que se pode contemplar nas artes ou na natureza e dos juízos de gosto que daí se podem inferir.

A discussão estética preocupa-se em pensar as condições em que o ser humano elabora seus juízos de gosto, e se esses juízos, uma vez que são elaborados pela mente a partir das sensações, poderiam ter validade, alcance e concordância geral.

Hume: gosto é coisa da sua cabeça!

A possibilidade da universalidade do gosto foi questionada por **David Hume**, filósofo escocês, em seu texto *Do Padrão do Gosto*. Segundo ele, **gosto não se discute**. Para compreender como Hume chega a essa conclusão, é necessário entender como ele explica a origem do conhecimento. Segundo esse filósofo, o conhecimento não se origina pura e simplesmente na mente humana. Não nascemos sabendo. Adquirimos o saber na experiência. A partir dela é que colhemos nossas impressões sobre a realidade que, guardadas na memória e ligadas, associadas pela imaginação, construímos as ideias, como se fossem cópias alteradas da realidade. O conhecimento advém dos fatos experienciados a partir das impressões e das ideias que associamos em nossa mente – por isso essa teoria é chamada de empirismo lógico.

Nesse sentido é que Hume se coloca contra qualquer ideia que seja arbitrariamente imposta sem um consenso a partir da experiência. Por isso não concorda que sejam possíveis normas morais absolutas, metafísicas, fundamentadas puramente na razão. Apenas uma concordância entre os cidadãos sobre as qualidades morais, baseadas na utilidade e no prazer que proporcionam, é que garante a validade das regras. E ele também leva esse julgamento aos juízos de gosto.

Nos juízos de gosto, Hume aponta também para a ideia de consenso. E ele demonstra as dificuldades de se chegar a essa ideia comum e a precariedade em concluir alguma ideia definitiva e absoluta sobre o belo. Ele constata a grande variedade e diferença de gostos e opiniões, mesmo entre indivíduos da mesma cultura e que tenham tido a mesma educação. O filósofo chama a atenção para que não sejam julgados os gostos estranhos como sendo bárbaros. Bárbaro pode ser também o nosso julgamento diante daquele que é diferente. Não se pode cair na tentação de considerar belo apenas as preferências de determinadas pessoas ou culturas, ou seja, essa busca de uma padronização do gosto não pode significar a mutilação do direito de discordar e da liberdade de escolha.

Essa diversidade de gostos é mais evidente, segundo Hume, na realidade, no plano individual e particular do que no plano das aparências, dos discursos sobre assuntos mais amplos. No terreno da moral, por exemplo, dificilmente alguém discordaria de que "...a justiça, o humanitarismo, a prudência e a veracidade..."⁶ não fossem dignas de aplausos, e que as ideias contrárias a elas sejam dignas de reprovação. Essa unanimidade seria fruto da razão, que fundamenta a moral, ou dos sentimentos que movem as ações humanas? Segundo Hume, esse acordo é muito mais fruto da linguagem: as próprias palavras trazem de seu idioma o sentido de reprovação ou aprovação: "*As pessoas que inventaram a palavra caridade, e a usaram de maneira muito mais clara e muito mais eficaz para inculcar o preceito são caridosos do que qualquer pretensão legislador ou profeta que incluisse essa máxima em seus escritos*"⁷. O problema de se conseguir uma unanimidade na ética esbarra na questão da linguagem, na medida em que os termos são usados de maneiras diferentes, em idiomas diferentes. Da mesma forma na questão dos juízos de gosto. Algumas obras de arte são reconhecidas como belas apenas por uma questão de costume e valor culturalmente atribuídos, mas que não garantem a sua real beleza, e por isso, uma unanimidade de juízos estéticos. Contrariamente à dificuldade de encontrarmos um padrão único, Hume reconhece que é natural procurarmos um padrão, "...uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens..." (*Ibidem*). Embora esse padrão esteja no horizonte do provável, ele não é possível, para Hume. Primeiramente porque o sentimento que temos em relação a uma obra é diferente do julgamento que proferimos dela. O sentimento é sempre do indivíduo, não tem referência a nada diferente dele. Quando digo que gosto disso ou daquilo, o gosto é meu, não posso tomar como referência o sentimento ou a ideia de outra pessoa para demonstrá-lo. "*O sentimento está sempre certo – porque o sentimento não tem outro referente senão ele mesmo, e é sempre real, quando alguém tem consciência dele*"⁸, afirma Hume.

Com o entendimento ocorre o inverso. Ele sempre precisa de uma referência, de algo em particular, concreto, a que ele se destine. Podemos ter opiniões diferentes sobre um mesmo objeto, mas apenas uma será a verdadeira. Mas posso ter uma infinidade de sentimentos sobre o mesmo objeto e todos serem corretos, pois "...nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto"⁹. O sentimento assinala apenas uma conformidade entre o objeto e as faculdades do espírito, e essas estão no indivíduo. Por isso a beleza, segundo Hume, "... não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente"¹⁰.

6 HUME, David. "Do padrão do gosto". Tradução de João Paulo Gomes Monteiro. In: *O Belo Autônomo*. Organização e seleção de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG, 1997. P. 56.

7 *Ibidem*, pág. 57.

8 *Ibidem*, p. 57-58.

9 *Ibidem*, p. 58.

10 *Ibidem*

O juízo de gosto na Arte

Hume busca, nas obras de arte, a possibilidade de encontrar uma padronização de gosto. Mas observe que não é uma padronização no sentido de obrigação de gostar de determinadas obras. É uma padronização no sentido da possibilidade de julgarmos da mesma maneira, a partir de experiências individuais. A arte parece lidar com sentimentos mais comuns e gerais do ser humano. Parece que há ainda uma saída, embora que parcial, para a possibilidade da universalização do gosto. Existem obras de arte que agradam quase que universalmente ou, pelo menos, atravessam gerações e são consideradas belas entre diferentes nações inclusive, como as poesias de Homero. Mas esse agrado geral não é fruto de uma propriedade intrínseca da obra, ou por ela estar alinhada com alguma teoria ou regra de arte ensinada nas academias. É sim resultado de um consenso, de um agrado maior, que satisfaz mais do que a censura poderia condenar ou que os próprios defeitos da obra podiam evitar. Muito embora cada arte tenha suas próprias regras, e os críticos façam seu julgamento de acordo com esse padrão, o gosto por determinada obra não se prende à exatidão das teorias a seu respeito, mas ao agrado e à satisfação que produzem no público.



Parece que as artes, em suas regras gerais, isto é, nas suas características específicas e próprias que as diferenciam de outras atividades humanas, como a ciência, apontam para "...sentimentos comuns da natureza humana..."¹¹, ou seja, aquilo que qualquer ser humano poderia sentir diante de tal objeto. Ainda assim, Hume afirma "... não devemos supor que, em todos os casos, os homens sintam de maneira conforme essas regras"¹².

Hume, porém, reconhece que o ser humano possui uma tendência comum, geral, de sutileza, delicadeza e fineza: "...a delicadeza de gosto pelo espírito ou pela beleza será sempre uma qualidade desejável, porque é a fonte de todos os mais finos e inocentes prazeres de que é suscetível a natureza humana"¹³. Podemos experimentar essa tendência geral, segundo Hume, na ordem da fantasia e da imaginação, em situações especiais de "...perfeita serenidade de espírito, concentração do pensamento, a devida atenção ao objeto..."¹⁴. Podemos, ainda, aprimorar os gostos, refiná-los pela "...prática de uma das artes e o frequente exame e contemplação de uma espécie determinada de beleza"¹⁵. Além disso, o exercício de comparação entre os graus de excelência de uma obra, o livrar-se dos preconceitos e o bom senso podem nos orientar para um aprimoramento da percepção da beleza. Será que, por esse caminho, pode-se encontrar uma saída para que se possa julgar universalmente a beleza?

Entretanto, ainda que se ajustem os discursos e generalizações sobre determinadas obras, caracterizando-as como belas, estaremos sempre longe de qualquer padronização do gosto, segundo Hume. Ele afirma que "...embora os princípios do gosto sejam universais, e aproximadamente, senão inteiramente, os mesmos em todos os homens, mesmo assim poucos são capazes de julgar qualquer obra de arte, ou de impor seu próprio sentimento como padrão de beleza"¹⁶.

11 Ibdem, pág. 60

12 Ibdem.

13 Ibdem.

14 Ibdem.

15 Ibdem, pág. 64.

16 Ibdem, pág. 67.

A padronização dos gostos está limitada pela falta de delicadeza; pelo preconceito; pela falta de conhecimento, prática e experiência com as obras de arte; pela falta de bom senso; e até, pela imperfeição dos órgãos da sensação interna (os juízos), por estarem viciados ou perturbados de tal forma que não consigam produzir um sentimento correspondente aos princípios gerais do gosto. Além disso, Hume aponta as diferenças de temperamento entre as pessoas e a variedade de costumes de épocas e lugares como agravantes para tornar mais confusa a mensuração exata de um juízo de beleza padrão, seja com qualquer objeto e mesmo em relação às obras de arte.

Para Hume, não há como padronizar gostos, e essa tarefa é fadada ao insucesso: "*Procurar estabelecer uma beleza real, ou uma deformidade real, é uma investigação tão infrutífera como procurar determinar uma doçura real ou amargar real*".

Kant e o sentimento do belo

Com opiniões contrárias às de Hume sobre os juízos de gosto, veremos as ideias do filósofo alemão **Immanuel Kant**. Ele escreveu, dentre outras, três grandes obras, consideradas as principais por representarem o cerne do seu pensamento: *A Crítica da Razão Pura*, *A Crítica da Razão Prática* e *A Crítica dos Juízos*. Discutindo sobre o conhecimento e sobre a moral, o filósofo também refletiu sobre a sensibilidade, o sentimento do belo e sobre os juízos estéticos.

Entre os problemas relacionados à dimensão prática da vida, das ações humanas e da dimensão do conhecimento racional, intelectual está a dificuldade de se compreender melhor a dimensão da sensibilidade. Qual a relação entre o mundo concreto e as ideias? Como é possível que as coisas sensíveis, materiais, possam se tornar conhecimento intelectual? Como se dá a relação entre o que é natural, determinado e limitado com as ideias, com o que é indeterminado e livre?

Para Kant, a ponte entre a faculdade cognitiva (o intelecto) e a dimensão da sensibilidade é a faculdade do juízo, relacionada aos sentimentos. Sentimentos esses que não devem ser compreendidos em termos de emoções (ódio ou amor, por exemplo). Esse sentimento que Kant vai investigar na "*Crítica da Faculdade do Juízo*" é o sentimento estético, o sentimento de prazer e desprazer que se tem com os objetos. Observe que Kant fala em sentimentos e não em sensação de agradável ou desagradável. Enquanto apenas a sensação de gostar ou não de algo parece muito subjetiva, o que impossibilitaria qualquer pretensão à universalidade, a ideia de sentimento dá mais força à impressão que as representações da sensibilidade causam no sujeito. Essa força nos faz pensar na possibilidade de que os sentimentos seriam mais comuns, isto é, que eles se apresentem da mesma forma a outras pessoas e, por isso, comunicáveis.

Kant afirma que o juízo de gosto "...não é (...) nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser, senão, subjetivo"¹⁷. Esses juízos, embora se remetam a algum objeto em particular, um objeto real, uma obra de arte, por exemplo, ou uma paisagem da natureza, não dizem a respeito do objeto. No juízo de gosto não se faz referência ao objeto, como em um juízo de conhecimento, mas refere-se ao modo como o sujeito sente-se e é afetado pela sensação causada pela representação deste objeto. Esses juízos de gosto ou juízos estéticos, segundo Kant, possuem três alcances: o **belo**, o **agradável** e o **útil**. Quanto ao agradável e ao útil, que são sentimentos despertados em vista de fins e interesses particulares, eles são contrários ao sentimento do belo, pois este é desprovido de qualquer interesse ou finalidade que não seja ele próprio. O sentimento de beleza que se tenha diante de algum objeto não pode estar atrelado, segundo Kant, a nenhum interesse ou utilidade a que

17 KANT, Immanuel. "*Crítica da Faculdade do Juízo*". Tradução de Valério Rohden. In: *O Belo Autônomo*. Organização e seleção de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. P. 93.

ele possa estar ligado. Quando utilizamos ou temos muita necessidade dele em vista de algum fim, não estamos em condições de vislumbrar sua beleza: *“Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo de gosto puro”*.¹⁸

O materialismo histórico e a arte interessada

Foi Kant quem nos deixou a possibilidade, por meio da experiência estética, desinteressada e sem conceitos, de nos relacionarmos universalmente com a beleza. O belo ganhou aí sua autonomia. Não precisa estar associado a nenhum conceito, ideias, teorias, nem deve estar relacionado a nenhuma finalidade ou valor fora de si mesmo.

Em outro ponto dessa discussão se encontra a proposta inspirada no materialismo histórico, enraizado na teoria marxista sobre a sociedade, história e filosofia. Para alguns teóricos marxistas, a arte deve ser um meio para a superação das diferenças sociais e do sistema capitalista. Defende-se por esse caminho a ideia da arte militante, da arte como forma de conscientização política, como uma forma de luta social.

Para o materialismo histórico, que surgiu em meados do século XIX, fundado por Karl Marx e Friedrich Engels, o ser humano é determinado social e historicamente. Isso quer dizer que não se pode pensar o homem fora de seu contexto histórico e social. O homem está limitado a esse contexto pelos problemas, interesses, dificuldades, evolução tecnológica, ou seja, determinado pelas condições materiais de seu tempo e pelas condições sociais em que vive. O ser humano se desenvolve e evolui a partir das suas condições de vida, de trabalho, de produção material. E é a partir de suas necessidades materiais que as transformações sociais acontecem. Não é a consciência, nem os ideais ou as teorias que determinam essas transformações, como pensavam os idealistas.

Segundo Marx, essa visão de mundo idealista mistificou a realidade e acabou por invertê-la, isto é, desconsiderou que as necessidades materiais da vida, de subsistência, é que determinam as mudanças sociais e históricas. Mudanças essas que ocorrem no modo de produção da subsistência, no relacionamento social dentro dessa produção e nas instituições sociais que, segundo o materialismo histórico, constituem outra dimensão da realidade.

A arte é uma dessas atividades humanas que, como todas, não é apenas uma ação isolada, puramente mecânica, mas sim, uma práxis, ou seja, onde o homem se realiza na sua ação transformadora da natureza. Nessa práxis, na ação transformadora, onde se concatenam a teoria e a prática, é que o ser humano se constrói. Não há uma essência a priori, portanto, puramente metafísica e fora dessas condições históricas e sociais. Que essência é essa? Não uma essência separada da existência concreta; mas uma essência sensível, social, pois essa sensibilidade é uma percepção que se constrói socialmente. Os sentidos humanos (visão e audição, por exemplo) não são puramente naturais, eles são formados socialmente. Um ouvido só pode perceber a música se ele for treinado para isso, se ele for um ouvido musical. E isso se faz em sociedade. É aí, portanto, na sua existência concreta, sensível, que o homem se realiza como ser humano.

A arte está inserida e só pode ser compreendida dentro desse contexto social e histórico. Contexto, aliás, que se tornou cada vez mais estranho ao próprio homem como um todo, na medida em que o surgimento da propriedade privada, da divisão social do trabalho, da industrialização e das riquezas acumuladas nas mãos de poucos pela exploração do trabalho proletário, produziu a alienação. O homem alienado, quer dizer, não autônomo, não proprietário dos meios de produção, apenas possui a força de seus braços e perde a identidade

¹⁸ *Ibidem*, p. 96.

com aquilo que produz ao ter que vender essa força em troca de um salário injusto. Os objetos que fabrica não lhe pertencem, e ele não pode adquiri-los com a remuneração que recebe. O trabalho não lhe oferece mais prazer algum, reduziu-se a uma insignificante repetição de gestos.

Além dessa alienação material, também ocorre a alienação da própria consciência. A própria vida do trabalhador, ele já não sente que lhe pertence. As decisões já não são suas, e ele se torna indiferente, banalizado e, portanto, banalizando a sua vida e a dos seus semelhantes. Se as decisões não são mais suas, alguém é que vai decidir por ele. A alienação deixa o trabalhador amarrado aos interesses das elites que detêm o poder econômico. Esse modo de vida alienado estende-se também a outras dimensões da vida social, como a dimensão política, onde o poder de decisão e a eficácia da participação nas decisões políticas ficam limitadas para a classe proletária.

O desenvolvimento capitalista acelerou e intensificou os antagonismos de classes. Antagonismos esses que existiam desde que a propriedade privada ingressou na história do trabalho humano, e que agora assumem formas mais violentas, amplas e camufladas. Em uma sociedade dividida em classes, cada uma delas terá seus próprios interesses. É inevitável que existam, portanto, conflitos entre elas. Consta-se, porém, que o interesse predominante seja o interesse da classe que domina, quase sempre em contradição com o interesse geral e coletivo.

Assim é que podemos compreender outro conceito importante dentro do materialismo histórico: a ideologia. Em um sentido amplo, poderíamos entender apenas como um conjunto de ideias sobre determinado assunto, como uma teoria. Em outro sentido, mais específico, pode-se entendê-la como um conjunto de ideias que representam os interesses de determinadas classes sociais. Mas, no sentido empregado por Marx, ideologia é um conjunto de ideias, que nem sempre se apresentam bem estruturadas – como uma teoria científica –, mas que representam os interesses da classe dominante. Essas ideias têm como objetivo principal camuflar, esconder e justificar toda a exploração e desigualdades sociais inerentes ao processo produtivo capitalista. Essa ideologia se encontra disseminada nas instituições sociais, nas leis e geralmente não são percebidas pela classe dominada, pela própria condição de alienação em que se encontram.

A arte não escapa desse jogo de interesses e de ideologia. Muitas vezes ela está a serviço ideológico, inverte, camufla e distorce a realidade, não apenas com fins artísticos ou estéticos, mas com fins ideológicos. A arte acaba por servir aos interesses de uma classe. A burguesia, por exemplo, no decorrer do processo de dominação econômica, no sistema capitalista, também acabou por determinar o que deve ser ou não deve ser visto como arte. Até como uma forma de completar e fortalecer essa prática de dominação, a cultura também foi alvo de seus interesses. Muitas vezes essa classe apropriou-se de elementos e iniciativas da cultura popular e histórica como sendo suas, limitando, posteriormente, o acesso a essas formas de arte.

Mas a arte também pode ser o caminho para a aquisição da autonomia, da consciência crítica e da transformação social à medida que ela também pode refletir, criticar e denunciar as desigualdades e os abusos do capital. De uma forma geral, os teóricos do materialismo histórico defendem que a arte deve desviar-se dos interesses da burguesia para não se desumanizar. Deve desvelar os interesses das elites, mobilizar os trabalhadores para a transformação social. Por outro lado, o caráter universal de algumas obras de arte se verifica quando elas conseguem abarcar valores universais e, por isso, passam a ser reconhecidas pela grande maioria como sendo belas.

Arte e sociedade

A arte parece fazer parte da nossa vida. A história da cultura mostra que o ser humano não conseguiu se desenvolver apenas produzindo objetos úteis. Procurou-se algo mais. Produziu-se arte. E produziu-se em sociedade.

O sociólogo alemão **Karl Mannheim** afirma que a arte está intimamente ligada à história e à cultura. A arte não brota apenas de indivíduos isolados do mundo. Ela não é algo restrito à vida privada ou independente do contexto social. Um artista pode até produzir solitariamente, mas não só para si. O processo de criação pode, e para muitos deve ser solitário. Mas o artista estará sempre pensando em sua condição de vida dentro de um mundo, de uma realidade que o cerca, que o toca intimamente, que ele sente de um jeito especial e que é capaz de dar uma forma sensível.

Isso não quer dizer que o artista, ao expressar sua sensibilidade diante da realidade, não se lança em prol de uma transformação, apontando novos caminhos e rumos que se possam seguir. Apontar para um futuro, um projeto, ainda que utópico, mas possível enquanto um projeto realizável, no dizer de Mannheim, é também tarefa da arte. O artista ainda pode retomar propostas e ideias do passado, reformulando-as ao seu modo e atribuindo-lhes novos significados. A arte, portanto, não está completamente presa, amarrada pelas condições sociais, culturais ou históricas. Ela guarda consigo essa capacidade de superar essas condicionantes, muito embora não consiga existir sem elas.

Como aponta a letra da música que abre esse texto: o ser humano tem necessidade de arte. Não vive apenas com coisas frias, com objetos sem sentido existencial ou emocional. O homem é agente significativo no e do mundo. Por isso a arte é uma forma de buscar uma compreensão – que não deve ser apenas pela via do conhecimento científico, técnico, racional – mas por meio da imaginação, da criatividade, em conteúdos que são inseridos dentro de formas que parecem ter vida e consistência própria.

Podemos perceber a arte não em paralelo, ao lado ou por fora do mundo. E não parece estar no fim de sua linha. Se a arte não está distante da realidade social e histórica que a comporta e se ela não pode abster-se de procurar formas próprias de existir, então podemos pensá-la como sempre presente nas maneiras de configurarmos e representarmos o mundo. É sobre esse fundo, a condição humana, que qualquer manifestação artística se coloca.

Necessidade da arte

Pode-se afirmar, portanto, que arte é uma forma do homem se relacionar com o mundo, forma que se renova juntamente com a produção da vida. O homem, que nunca está contente com a sua condição porque é finito e incompleto, busca sempre novas possibilidades de existência, busca transcender, ultrapassar e descortinar novas dimensões da realidade.

Segundo **Ernst Fischer**, poeta, filósofo e jornalista austríaco, em seu livro *A Necessidade da Arte*, o homem está sempre à procura de relacionar-se com uma dimensão maior do que a sua própria vida particular, individual. Está sempre em busca de um algo a mais, que supere sua condição individual, solitária e parcial. Procura em objetos e seres exteriores a si mesmo uma totalidade que o completa. Cada um é, segundo Fischer, um "... 'Eu' curioso e faminto de mundo..."¹⁹ 89. Na arte, o homem une-se com o todo da humanidade, sente-se nela, "... torna-se um com o todo da realidade"²⁰ 90. Ela é, portanto, uma atividade que redimensiona o homem, tirando-o da simples individualidade para a coletividade. Arte é muito mais do que apenas uma diversão, distração ou um produto a ser comercializado com vistas de enriquecimento, segundo Fischer, como é próprio das sociedades contemporâneas, onde ela se torna mais um objeto de consumo.

A arte é parte intrínseca do processo pelo qual o pensamento vai se construindo a partir da inter-relação homem e mundo. Deixa-se de apenas responder aos instintos e agir por pura impulsividade e passa-se a elaborar, idealizar, projetar aquilo que se precisa e se deseja. A criatividade e a imaginação foram capacidades que se desenvolveram

no ser humano e que permitiram-no não apenas produzir, o simplesmente, o necessário e o útil, mas enriquecê-lo, adornando os objetos construídos para o uso cotidiano. Esses adornos também estão relacionados a uma dimensão mágica das ações humanas, como as pinturas corporais feitas em rituais de dança de tribos e de diversos grupos em diversas épocas da história.

Quando a sociedade brasileira, principalmente os jovens estudantes, foi às ruas para pedir o *impeachment* do então presidente Collor, em 1992, também pintaram seus rostos. Pinturas que não serviam para enfeitar simplesmente, mas para identificar e fortalecer aquele ritual simbólico de luta política.

A arte é uma práxis. O homem, ao realizar, fabricar e produzir a vida pela sua criatividade, imaginação, conhecimento, técnica e linguagem, aprofunda-se em seu conhecimento próprio, amplia sua visão de mundo e transforma-se ao transformar a natureza. Ao agir na natureza, o homem ocupa seu espaço no mundo, constitui cultura e, desse modo, se refaz como ser humano. Aprende novas formas de ser ele mesmo, tornando a natureza algo próximo de sua imagem e de sua compreensão. No entanto, essa humanização não se dá sempre de maneira respeitosa, ou seja, muitas vezes nesse processo a natureza passa a ser objeto de exploração e dominação abusivas. Basta observar a violência ao ecossistema e do homem com o seu semelhante. A arte pode ser resposta, reflexão, denúncia a esse uso tão desumano da natureza e do próprio homem. Muito embora, também na própria arte, essa desumanização lançou seus estilhaços, quando ela se torna um simples objeto de consumo ou acúmulo de riquezas, a arte também pode trazer propostas contrárias a essa exploração da natureza, da arte e do próprio homem.



Hegel e o espírito absoluto

O filósofo alemão **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** também pensou a respeito da arte. Mas a ideia de Hegel sobre esse assunto é que, embora a arte seja necessária ao homem como forma de ascensão ao espírito absoluto, a arte terminaria em pensamento, se confundiria com a ideia e não seria mais necessária ao final desse processo de manifestação do espírito. Mas suas considerações a respeito desse assunto precisam ser compreendidas à luz de algumas ideias que fundamentam o todo de sua teoria.

É fácil notarmos que a realidade está em constante transformação. Essa transformação, no entanto, não ocorre apenas no nível das aparências, ou seja, no envelhecimento dos animais ou na queda das folhas das árvores, por exemplo. A realidade como um todo é dinâmica em sua essência, ela é processo, é atividade, isto é, movimento. Esse dinamismo próprio da realidade, segundo Hegel, não nos permite pensá-la simplesmente como uma matéria inerte ou separada de alguma substância maior, espiritual ou transcendente. Para Hegel, a realidade é manifestação do espírito infinito ou absoluto. Mas o que é esse espírito?

Não se pode entender o espírito hegeliano como uma simples entidade religiosa (a alma de alguém que reencarna, por exemplo). Segundo Hegel, o espírito que se manifesta *na e pela* realidade é a unidade. A grande quantidade de seres e de coisas no universo não está em desarmonia, seres separados uns dos outros, mas eles formam um todo. Essa unidade é o espírito que torna a multiplicidade de seres em uma totalidade. Sendo assim, o espírito enquanto unidade que compacta a realidade, é absoluto, totalizante.

19 FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. 9ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. P. 13.

20 *Ibidem*.

A função social da arte

A arte como já sabemos é uma forma de conhecimento humano, tal como as religiões, as ciências e a filosofia. Ao auxiliar o ser humano a conhecer seus mais elevados ideais, ela auxilia o exercício da virtude. A virtude, elevada ao mais alto patamar é a própria redenção do ser humano – é o afastamento definitivo da vida medíocre e vazia.

Por meio da pintura, da música, das artes plásticas, do cinema, do teatro e da literatura, a arte é fundamental para formar o senso crítico, moldar a moral de uma época, provocar e instigar questionamentos a respeito da condição humana. A interação com a arte se dá necessariamente pelos sentidos, mas o efeito provocado não se restringe ao que empiricamente se verifica, uma vez que há diálogo com as experiências e habilidades cognitivas do indivíduo.

Da interação entre indivíduo e obra de arte nasce a compreensão, a resposta do indivíduo e a verificação da verdadeira capacidade de a obra ressoar no universo cultural. Por mais tosco que um indivíduo seja, ele reage à arte, nem que seja com desdém. Mesmo que a obra não suscite admiração, ela fornece ao indivíduo mais um parâmetro para suas vivências. O conceito de beleza, coragem, honestidade, entre outros valores, forma-se por meio do artesanato, que, em sintonia com o seu tempo e seu meio, produz arte.

É bem verdade que existe arte de diversas qualidades. Artistas verdadeiros conseguem passar seu recado à alma de seu público. Há arte e entretenimento. Enquanto a arte busca esses ideais elevados, o entretenimento busca afastar o tédio e apressar a passagem das horas. Cabe ressaltar que arte e entretenimento não são tipos puros; uma obra de arte pode ser também uma obra de entretenimento.

A arte, no âmbito social, cumpre no mínimo duas funções: incentiva o indivíduo ao aperfeiçoamento e à virtude, promovendo uma sociedade melhor e demonstra à sociedade sua essência. Quanto mais informação, mais fácil fica tomar uma decisão, e esse autoconhecimento social é fundamental para promover um desenvolvimento de acordo com as características e peculiaridades de um dado grupo.

Deste modo, assegurar a liberdade da expressão, promover o pleno desenvolvimento das manifestações artísticas, tornando-a rentável economicamente sem concessões no conteúdo e facilitar o acesso aos vários tipos de obra são de vital importância para a evolução da sociedade como um todo. A arte auxilia o ser humano a singrar o grande vazio da existência; emancipa-o de seus instintos e subordinados à sua razão, o que aumenta a distância não muito grande entre as pessoas e os animais irracionais.



Exercícios

01. (Enem/2012) Nossa cultura lipofóbica muito contribui para a distorção da imagem corporal, gerando gordos que se veem magros e magros que se veem gordos, numa quase unanimidade de que todos se sentem ou se veem “distorcidos”. Engordamos quando somos gulosos. É pecado da gula que controla a relação do homem com a balança. Todo obeso declarou, um dia, guerra à balança. Para emagrecer é preciso fazer as pazes com a dita cuja, visando adequar-se às necessidades para as quais ela aponta.

FREIRE, D. S. *Obesidade não pode ser pré-requisito.*

Disponível em: <<http://gnt.globo.com>>. Acesso em: 3 abr. 2012. Adaptado.

O texto apresenta um discurso de disciplinarização dos corpos, que tem como consequência

- A) a ampliação dos tratamentos médicos alternativos, reduzindo os gastos com remédios.
- B) a democratização do padrão de beleza, tornando-o acessível pelo esforço individual.

- C) o controle do consumo, impulsionando uma crise econômica na indústria de alimentos.
- D) a culpabilização individual, associando obesidade à fraqueza de caráter.
- E) o aumento da longevidade, resultando no crescimento populacional.

02. (UEL/2009) No *Sofista*, Platão faz a seguinte observação sobre a mimesis (imitação):

Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo de longe os seus desenhos, aos mais ingênuos meninos, dar-lhes a ilusão de que poderá igualmente criar a verdadeira realidade, e tudo o que quiser fazer.

PLATÃO. *Sofista.* Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 159-160.

Já Aristóteles, na *Retórica*, salienta o seguinte aspecto da *mimesis*:

E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objeto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de que ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa.

ARISTÓTELES. *Retórica.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. p. 138.

Com base nos textos e nos conhecimentos sobre o tema da *mimesis* em Platão e em Aristóteles, assinale a alternativa correta.

- A) A pintura, para Platão, se afasta do verdadeiro, por apresentar o mundo inteligível, mas, para Aristóteles, o problema é que ela causa prazer.
- B) Platão considera que o pintor pode esclarecer as pessoas ingênuas, fazendo-as acreditar que sua pintura é o real, mas Aristóteles considera que o engano está no pintor e não na pintura.
- C) Para Platão, a *mimesis* representa a cópia da cópia, e o artista não conhece a realidade do imitado em seu grau mais elevado; já para Aristóteles, uma das causas do surgimento da *mimesis* é o fato de os homens se comprazerem no imitado.
- D) Para Platão, aprendemos com as imitações, uma vez que elas nos distanciam do engano, enquanto que, para Aristóteles, por causar prazer, a imitação deve ser banida.
- E) De acordo com Platão, ao imitar, o pintor apresenta a realidade ideal, o que causa admiração; para Aristóteles, a imitação também desvela o mundo ideal, no entanto, por ser ingênua, não permite que os homens contemplem a verdade.

03. (Enem/2011) Acompanhando a intenção da burguesia renascentista de ampliar seu domínio sobre a natureza e sobre o espaço geográfico, através da pesquisa científica e da invenção tecnológica, os cientistas também iriam se atirar nessa aventura, tentando conquistar a forma, o movimento, o espaço, a luz, a cor e mesmo a expressão e o sentimento.

SEVCENKO, N. *O Renascimento.* Campinas: Unicamp, 1984.

O texto apresenta um espírito de época que afetou também a produção artística, marcada pela constante relação entre

- A) fé e misticismo.
- B) ciência e arte.
- C) cultura e comércio.
- D) política e economia.
- E) astronomia e religião.

04. (UEL/2015) Leia os textos a seguir.

A arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição.

Adaptado de: **PLATÃO**. *A República*. 7.ed. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993. p.457.

O imitar é congênito no homem e os homens se comprazem no imitado.

Adaptado de: **ARISTÓTELES**. *Poética*. 4.ed. Trad. De Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p.203. Coleção "Os Pensadores".

Com base nos textos, nos conhecimentos sobre estética e a questão da mimesis em Platão e Aristóteles, assinale a alternativa correta.

- A) Para Platão, a obra do artista é cópia de coisas fenomênicas, um exemplo particular e, por isso, algo inadequado e inferior, tanto em relação aos objetos representados quanto às ideias universais que os pressupõem.
- B) Para Platão, as obras produzidas pelos poetas, pintores e escultores representam perfeitamente a verdade e a essência do plano inteligível, sendo a atividade do artista um fazer nobre, imprescindível para o engrandecimento da pólis e da filosofia.
- C) Na compreensão de Aristóteles, a arte se restringe à reprodução de objetos existentes, o que veda o poder do artista de invenção do real e impossibilita a função caricatural que a arte poderia assumir ao apresentar os modelos de maneira distorcida.
- D) Aristóteles concebe a mimesis artística como uma atividade que reproduz passivamente a aparência das coisas, o que impede ao artista a possibilidade de recriação das coisas segundo uma nova dimensão.
- E) Aristóteles se opõe à concepção de que a arte é imitação e entende que a música, o teatro e a poesia são incapazes de provocar um efeito benéfico e purificador no espectador.
05. (Unioeste/2012) "O nascimento da estética como disciplina filosófica está indissolúvelmente ligado à mutação radical que intervém na representação do belo quando este é pensado em termos de gosto, portanto, a partir do que no homem irá logo aparecer como a essência mesma da subjetividade, como o mais subjetivo do sujeito. Com o conceito de gosto, efetivamente, o belo é ligado tão intimamente a subjetividade humana que se define, no limite, pelo prazer que proporciona, pelas sensações ou pelos sentimentos que suscita em nós. (...) Com o nascimento do gosto, a antiga filosofia da arte deve, portanto, ceder lugar a uma teoria da sensibilidade".

Luc Ferry.

Assinale a alternativa que não está relacionada com a Estética como disciplina filosófica.

- A) Estética e a tradução da palavra grega *aisthethiké* que significa "conhecimento sensorial, experiência sensível, sensibilidade"; só na modernidade, por volta de 1750, foi utilizada para referir-se aos estudos das obras de artes enquanto criações da sensibilidade tendo como finalidade o belo.
- B) Desde seu nascimento como disciplina específica da filosofia, a Estética afirma a autonomia das artes pela distinção entre beleza, bondade e verdade.
- C) Ainda que a obra de arte seja essencialmente particular, em sua singularidade única ela oferece algo universal. Eis a peculiaridade do juízo de gosto: proferir um julgamento de valor universal tendo como objeto algo singular e particular.

- D) A Estética não cabe apenas ocupar-se com o sentimento de beleza, mas também com o sentimento de sublime.
- E) Considerando que tanto o gosto do artista quanto os gostos do público são individuais e incomparáveis e que, portanto, "gosto não se discute", a Estética como disciplina da filosofia está destinada ao fracasso, pois não é possível dar universalidade ao juízo de gosto.

06. (Unioeste/2012) "O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos".

Victor Hugo

A respeito do feio na estética é incorreto afirmar que

- A) nas epopeias homéricas esteve ausente, uma vez que ali apenas o impulso apolíneo da harmonia, da beleza e da justiça imperava.
- B) não foi negligenciado na Idade Média, teve lugar nas fachadas das catedrais, nos brasões reais e nos escudos dos cavaleiros.
- C) está intimamente aliado ao belo na literatura, exemplo disso é o conto A Bela e a Fera da escritora Leprince de Beaumont.
- D) está presente no palco, nas peças de Shakespeare, este "deus do teatro", ora lançando riso, ora horror.
- E) trata da dimensão grotesca e disforme da natureza, como por exemplo, as gárgulas das catedrais francesas.
07. (Unioeste/2011) "No curso dos séculos, reconheceu-se a existência de coisas belas e agradáveis e de coisas ou fenômenos terríveis, apavorantes e dolorosos (...). No século XVIII o universo do prazer estético divide-se em duas províncias, a do Belo e a do Sublime (...). Tudo aquilo que pode despertar ideias de dor e perigo, isto é, tudo aquilo que seja, em certo sentido, terrível ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que atue de modo análogo ao terror é uma fonte de Sublime, ou seja, é aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir (...) [Mas, o terror] só é deleitável quando há um distanciamento da coisa que faz medo, donde, uma espécie de desinteresse em relação à ela. Dor e terror são causa de Sublime se não são realmente nocivos".

Umberto Eco.

Acerca do Sublime é correto afirmar que

- A) refere-se, exclusivamente, a puras criações da imaginação, sem a presença de objetos externos.
- B) ele se opõe ao Belo, por isso não é um problema da Estética.
- C) este sentimento leva nossa natureza sensível a perceber seus próprios limites, uma vez que a experiência do Sublime, diante dos espetáculos da natureza, ultrapassa nossa sensibilidade.
- D) terremotos, tempestades, rochedos arrojados, furacões, vulcões em toda sua violência destrutiva e o oceano enfurecido são exemplos de Sublime e, quanto maior for o perigo, quanto mais próximo dele estiver o espectador mais intensa será a experiência, uma vez que a sensação de possuir o horror será maior.
- E) nenhum artista tentou representar a experiência do sentimento do Sublime por saber de antemão que ele é da ordem do irrepresentável.

08. (UnB/2011) Temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois, que pensamos também com sons e imagens, ainda que de forma subliminar, inconsciente, profunda! Temos que repudiar a ideia de que existe uma só estética, soberana, à qual estamos submetidos – tal atitude seria nossa rendição ao pensamento único, à ditadura da palavra – e que, como sabemos, é ambígua. O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia.

Augusto Boal. *A estética do oprimido*.
Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 16.

Platão avalia o valor das produções da escultura e da pintura em função do conceito de um conhecimento verdadeiro, isto é, de uma conformidade com a ideia e acaba, necessariamente, delimitando, de maneira bastante restrita, o círculo das produções artísticas que ele podia, de seu ponto de vista, aprovar. Relacionando essa interpretação de Platão ao que propõe Augusto Boal no texto precedente, é correto afirmar que

- A) Boal segue Platão, pois as artes são ligadas ao conceito de ideia, e ambos os autores valorizam a pintura e a escultura produzidas por várias culturas e classes.
B) Boal restringe o conceito de estética na tentativa de evitar que tudo seja considerado arte e cultura.
C) a partir da perspectiva de que não existe uma só estética, Boal propõe que se pense em um círculo bastante abrangente de formas culturais e artísticas.
D) Boal expande seu conceito de estética ao formulá-lo com base em amplas discussões de temas relacionados à pintura e à escultura.

09. (Enem/2016 – PPL)

Texto I

Embora eles, artistas modernos, se deem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho que a arte anormal. De há muitos já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. Essas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Malfatti. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros tantos ramos da arte caricatural.

LOBATO, M. *Paranoia ou mistificação: a propósito da exposição de Anita Malfatti*.
O Estado de São Paulo, 20 dez 1917 (adaptado).

Texto II

Anita Malfatti, possuidora de uma alta consciência do que faz, a vibrante artista não temeu levantar com os seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. Na arte, a realidade na ilusão é o que todos procuram. E os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir.

ANDRADE, O. *A exposição Anita Malfatti*. *Jornal do Commercio*, 11 jan. 1918. Adaptado.

Texto III



MALFATTI, A. *O homem amarelo*, 1915-1916. Óleo sobre tela, 61 x 51 cm.
Disponível em: <www.estadao.com.br>. Acesso em: 28 fev. 2013.

A análise dos documentos apresentados demonstra que o cenário artístico brasileiro no primeiro quartel do século XX era caracterizado pelo(a)

- A) domínio do academicismo, que dificultava a recepção da vertente realista na obra de Anita Malfatti.
B) dissonância entre as vertentes artísticas, que divergiam sobre a validade do modelo estético europeu.
C) exaltação da beleza e da rigidez da forma, que justificavam a adaptação da estética europeia à realidade brasileira.
D) impacto de novas linguagens estéticas, que alteravam o conceito de arte e abasteciam a busca por uma produção artística nacional.
E) influência dos movimentos artísticos europeus de vanguarda, que levava os modernistas a copiarem suas técnicas e temáticas.

10. (Enem/2014 - PPL)

Texto I



Texto II

Em janeiro de 1928, Tarsila queria dar um presente de aniversário especial ao seu marido, Oswald de Andrade. Pintou o Abaporu. Eles acharam que parecia uma figura indígena, antropófaga, e Tarsila lembrou-se do dicionário tupi-guarani de seu pai. Batizou-se quadro de Abaporu, que significa homem que come carne humana, o antropófago. E Oswald escreveu o Manifesto Antropófago e fundaram o Movimento Antropofágico.

Disponível em: <www.tarsiladoamaral.com.br>.
Acesso em: 4 ago. 2012. Adaptado.

O movimento originado da obra *Abaporu* pretendia se apropriar

- A) da cultura europeia, para originar algo brasileiro.
B) da arte clássica, para copiar o seu ideal de beleza.
C) do ideário republicano, para celebrar a modernidade.
D) das técnicas artísticas nativas, para consagrar sua tradição.
E) da herança colonial brasileira, para preservar sua identidade.

11. (Unesp/2013) Uma obra de arte pode denominar-se revolucionária se, em virtude da transformação estética, representar, no destino exemplar dos indivíduos, a predominante ausência de liberdade, rompendo assim com a realidade social mistificada e petrificada e abrindo os horizontes da libertação. Esta tese implica que a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para a “revolução”. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis (ação política) é inexoravelmente indireta e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais reduzidos são seus objetivos de transcendência e mudança. Nesse sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht.

Herbert Marcuse. *A dimensão estética*, s/d.

Segundo o filósofo, a dimensão estética da obra de arte caracteriza-se por

- A) apresentar conteúdos ideológicos de caráter conservador da ordem burguesa.
- B) comprometer-se com as necessidades de entretenimento dos consumidores culturais.
- C) estabelecer uma relação de independência frente à conjuntura política imediata.
- D) subordinar-se aos imperativos políticos e materiais de transformação da sociedade.
- E) contemplar as aspirações políticas das populações economicamente excluídas.

12. (UFPA/2012)

“O texto monólogo de M. Melamed é uma crítica mordaz às sociedades do controle [...] Para o poeta [...] regurgitar esse excesso é retomar e reverter nossa talvez única vanguarda, a antropofágica. Não se trata mais de deglutir as vanguardas europeias para criar uma arte brasileira, mas de expelir as informações para refletir sobre o que de fato interessa devorar, repensando nossa condição de consumidores da cultura”.

FERNANDES, S. “Antropofagia devastadora”, in *Bravo*, nº 89. São Paulo: Abril Cultural, p. 57.

Considerando-se o texto, a proposta estética do artista consiste em

- A) repelir toda influência exercida pelo imenso fluxo de informações europeias em nome de uma autêntica cultura brasileira.
- B) receber as influências culturais europeias para recusá-las, posteriormente, de modo irrevogável.
- C) assimilar as vanguardas europeias para integrá-las, posteriormente, no âmbito da cultura crítica nacional.
- D) acolher as vanguardas europeias sob a condição da possibilidade de rejeição refletida dos elementos inadequados ao interesse da cultura nacional.
- E) ingerir as influências vanguardistas europeias para expelir-las, de modo irreversível, pela crítica reflexiva em nome dos consumidores da autêntica cultura brasileira.

13. (Unesp/2015) A fonte do conceito de autonomia da arte é o pensamento estético de Kant. Praticamente tudo o que fazemos na vida é o oposto da apreciação estética, pois praticamente tudo o que fazemos serve para alguma coisa, ainda que apenas para satisfazer um desejo. Enquanto objeto de apreciação estética, uma coisa não obedece a essa razão instrumental: enquanto tal, ela não serve para nada, ela vale por si. As

hierarquias que entram em jogo nas coisas que obedecem à razão instrumental, isto é, nas coisas de que nos servimos, não entram em jogo nas obras de arte tomadas enquanto tais. Sendo assim, a luta contra a autonomia da arte tem por fim submeter também a arte à razão instrumental, isto é, tem por fim recusar também à arte a dimensão em virtude da qual, sem servir para nada, ela vale por si. Trata-se, em suma, da luta pelo empobrecimento do mundo.

Antônio Cícero. “A autonomia da arte”. *Folha de São Paulo*, 13.12.2008. Adaptado.

De acordo com a análise do autor,

- A) a racionalidade instrumental, sob o ponto de vista da filosofia de Kant, fornece os fundamentos para a apreciação estética.
- B) um mundo empobrecido seria aquele em que ocorre o esvaziamento do campo estético de suas qualidades intrínsecas.
- C) a transformação da arte em espetáculo da indústria cultural é um critério adequado para a avaliação de sua condição autônoma.
- D) o critério mais adequado para a apreciação estética consiste em sua validação pelo gosto médio do público consumidor.
- E) a autonomia dos diversos tipos de obra de arte está prioritariamente subordinada à sua valorização como produto no mercado.

14. (UFMA/2005) “A rua era das mais animadas da cidade; por todo o dia estivera cheia de gente. Mas agora, ao anoitecer, a multidão crescia de um minuto para outro; e quando se acenderam os lampiões de gás, duas densas, compactas correntes de transeuntes cruzavam diante do café. Jamais me sentira num estado de ânimo como o daquela tarde; e saboreei a nova emoção que de mim se apossara ante o oceano daquelas cabeças em movimento. Pouco a pouco perdi de vista o que acontecia no ambiente em que me encontrava e abandonei-me completamente à contemplação da cena externa.”

Walter Benjamin – *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

O texto nos leva a uma compreensão de estética como:

- A) uma concepção de que o belo não está em uma forma definida, mas na plasticidade do cotidiano.
- B) um estudo do caos humano representado pela multidão e suas relações econômicas.
- C) estabelecimento de um padrão de beleza para a obra de arte.
- D) técnica de reprodução da obra de arte em massa.
- E) imitação do mundo sensível.

15. (Uema/2008) Considere o texto a seguir para responder à questão.

O juízo estético em Kant é uma intuição do inteligível no sensível, em que o sujeito não proporciona nenhum conhecimento do objeto que provoca, não consiste em um juízo sobre a perfeição do objeto, é válido independentemente dos conceitos e das sensações produzidas pelo objeto.

TAVARES, Manoel; FERRO, Mário. *Análise da obra fundamentos da metafísica dos costumes de Kant*. Lisboa-Portugal: Editorial Presença, [s.d.]. p. 43-44.

Então, para Kant, a estética é uma intuição de ordem

- A) objetiva.
- B) cognitiva.
- C) subjetiva e cognitiva.
- E) subjetiva e objetiva.
- F) subjetiva.

Resoluções

01. O texto aborda o anacronismo da cultura do corpo, uma dicotomização que se desvela pela perda do discernimento quanto à representação física real do indivíduo. Defende ainda a necessidade de perceber o emagrecimento como consequência do esforço pessoal, na medida em que assevera que “é preciso fazer as pazes com a dita” (balança). Ressalte-se também que o autor do texto “Obesidade não pode ser pré-requisito” infere que o “pecado da gula” é que determina a relação do homem com a estética: o padrão de beleza. Resposta correta: (D).

Resposta: D

02. Mimese ou mimésis (em grego: *mimesis*), é um termo crítico e filosófico que abarca uma variedade de significados, incluindo a imitação, representação, mímica, a receptividade, o ato de se assemelhar, o ato de expressão e a apresentação do eu. Imitação verossímil da natureza que constitui, segundo a estética aristotélica e clássica, o fundamento de toda a arte. O termo surgiu com Platão que tentou definir o vocábulo em seus diálogos, em “a mais completa discussão acerca da natureza da arte que recebemos do mundo antigo” porém não consegue um sentido fixo para a palavra. Aristóteles em “A Arte Poética” irá tratar com temática principal de sua obra, e atribui a mimese dois significados: o da imitação e o da emulação. O item “C”, portanto, foi o único que condiz com a ideia de *mimesis* (cópia) em Platão e em Aristóteles.

Resposta: C

03. No contexto de transição da Idade Média para a Idade Moderna, as transformações econômicas, sociais e políticas foram as principais motivadoras do Renascimento Cultural, que refletiu na arte e na cultura as mudanças na realidade. Neste sentido, as ciências passaram a valorizar e se embasar no racionalismo e no empirismo e combateu-se o misticismo religioso como elemento fundamental de justificação da realidade.

Resposta: B

04. Platão defendeu a teoria de que o conhecimento verdadeiro se encontra no mundo inteligível (Mundo das Ideias), representado pelas ideias perfeitas que não sofrem a corrupção, captadas pelo pensamento. Neste mundo, as ideias estão organizadas hierarquicamente das mais elevadas a de menor perfeição, sendo o bem, o belo e o justo as ideias mais elevadas. Oposto ao Mundo das Ideias está o Mundo Sensível (Mundo da Matéria). Neste mundo residem os objetos que temos acesso, porém estes são cópias imperfeitas captadas pelos sentidos. Desta forma, qualquer representação das ideias ou da beleza são apenas imitações (*mimesis*) das coisas sensíveis e não das verdadeiras ideias. Assim, a arte é uma imitação inferior da perfeição das ideias, sendo considerada como uma mera ilusão para os sentidos.

De forma diferente, embora Aristóteles concorde que a arte é imitação, isto não ocorre da mesma forma que Platão. Para este filósofo, a arte é uma imitação de coisas possíveis que não tem realidade, mas podem vir a ter. A *mimesis* é algo natural dos seres humanos, como forma de invenção da realidade. Portanto, a arte representa possibilidade de compreensão e conhecimento da realidade, servindo também como aprimoramento do ser humano na busca de sua realização moral, nas palavras do filósofo é uma “catarse” que por meio da educação dos sentidos conduz o ser humano ao equilíbrio. A alternativa [A] é a única que se enquadra nas teorias explicitadas.

Resposta: A

05. A alternativa [E] é a incorreta. Esta apresenta a visão de senso comum a respeito do gosto, o que é bem diferente da investigação filosófica a respeito da estética. Afirmar que a estética está destinada ao fracasso utilizando-se do argumento de que “gosto não se discute” corresponde a um erro metodológico.

Resposta: E

06. O belo, sendo exposição quase tautológica da forma, garante a redução de um conteúdo com interferência mínima do imperfeito. O belo ajuntado em uma pintura sublime é a consagração de um formalismo absolutamente adequado para a matéria, porém, esta consagração é efetivada por mãos precisamente profanas. Se o belo é aquilo exatamente adequado, então o feio é aquilo imprecisamente inadequado. O feio é o desconcerto, é aquilo que recupera a necessidade de olhar mais uma vez e tentar uma nova perspectiva. O feio reformula o belo. O feio é a profanidade da obra de arte que exige a reposição do homem perante sua experiência no mundo e a recriação da experiência como tentativa de alcançar novamente algo sublime.

Resposta: A

07. O texto afirma que o Sublime corresponde àquilo “que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir”, ou seja, corresponde a algo que ultrapassa a nossa sensibilidade. Isso acaba por levar a nossa natureza sensível a perceber seus próprios limites e não é por acaso que o prazer estético do Sublime tem se tornado tão desejado a partir do século XVIII.

Resposta: C

08. O enunciado deixa entrever que a noção estética de Boal é mais abrangente que a de Platão. Boal pensa a cultura como uma forma criativa, a partir das experiências sensoriais, materiais e plurais dos homens. Platão, em contrapartida, concebia a estética em função da verdade do mundo das ideias, sendo estas imutáveis e eternas e, conseqüentemente, mais delimitadas.

Resposta: C

09. Os artistas relacionados à questão fizeram parte da Semana de Arte Moderna de 1922. A Semana de Arte Moderna foi um movimento cultural, que ocorreu no estado de São Paulo, no ano de 1922. Ela contava com a presença de ilustres artistas, entre os mais famosos Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, dentre outros. A semana foi uma forma de libertação da cultura artística vinda da Europa, como o Cubismo, Expressionismo e outros. Os brasileiros procuravam inovação nacional, a arte feita pelos habitantes da terra dos tupiniquins. A Semana de 22, aconteceu no Teatro Municipal, entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. Ela foi dividida em três seções, nos dias 13, 15 e 17, em que eram divididos em esculturas, pinturas, música, etc. Nela, o Brasil pode se libertar e conseguir a livre expressão da criatividade, sem total influência das vanguardas europeias, que guardavam consigo as tendências culturais do Fauvismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo.

Resposta: D

10. Abaporu é uma pintura, óleo sobre tela, com oitenta e cinco centímetros de altura por setenta e três centímetros de largura. É datada de 1928 e considerada símbolo do Movimento Modernista Brasileiro. Tarsila do Amaral, retratava a brasilidade moderna e colorida. Abaporu é sua obra mais representativa e uma das

brasileiras mais valiosas no mercado de arte internacional. Alguns críticos sugerem que *Abaporu*, seria uma reescritura de *O Pensador*, de Auguste Rodin. O quadro apresenta uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado num joelho, a mão sustentando a peso-pena da cabecinha-minúscula. Em frente, um cactus explodindo em uma enorme flor. Ao fundo, o céu azul, e o sol, um círculo amarelo, entre a figura e o cactus, de cor esverdeada. Essas cores, parecem remeter, intencionalmente, as cores da bandeira brasileira. Tarsila valorizou o trabalho braçal (corpo grande) e desvalorizou o trabalho mental (cabeça pequena) na obra, pois era o trabalho braçal que tinha maior impacto naquela época. Essa representação, sugere o homem plantado na terra. É a figura de pés grandes, plantados no chão brasileiro, sugerindo a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago, como o próprio nome *Abaporu* indica, em sua tradução, do tupi-guarani, "homem que come gente" (canibal ou antropófago), uma junção dos termos *aba* (homem), *pora* (gente) e *ú* (comer).

Resposta: A

11. A tese de Marcuse revela algo que libera a obra de arte de um engajamento literal do seu sentido estético, quer dizer, a proposição do filósofo expõe que a intenção da obra não é engajada politicamente apenas se ela estiver vinculada propositalmente a uma classe oprimida da sociedade, mas sim sempre que ela revelar, segundo uma exemplaridade que extrapola o contemporâneo, a evidência um futuro decadente. A arte é muito mais subversiva quando está próxima da libertação e quando favorece a liberdade do artista e do homem.

Resposta: C

12. Apesar de aparentemente confusa, a questão pode ser facilmente respondida com uma boa leitura do texto do enunciado. Ali, se afirma que, na antropofagia, "não se trata mais de deglutir as vanguardas europeias para criar uma arte brasileira, mas de expelir as informações para refletir sobre o que de fato interessa devorar, repensando nossa condição de consumidores da cultura". Nesse sentido, esse movimento não corresponde a uma rejeição ou assimilação absoluta das vanguardas europeias, mas uma assimilação parcial com uma rejeição refletida, como afirma somente a alternativa [D].

Resposta: D

13. Não pode ser submetida aos mesmos critérios que regem a razão, diferentemente da autonomia libertária na qual o uso da razão conduz o indivíduo para um fim. Este fim é intencional e serve para tornar o homem mais consciente de si e promover sua independência racional, criando assim, condições para agir de forma direcionada e intencional. Já autonomia estética não possui um fim em si, ela serve como forma de fruição, ou seja, sua apreciação não direciona a uma elevação, a uma intenção para algo. Desta forma, quando tornamos a arte racional, desprovemo-la de suas qualidades intrínsecas e a tornamos um instrumento que não promove uma autonomia por si. Quando se direciona a arte por meio da razão instrumental, descaracteriza-se sua fruição. Em outras palavras, para que a arte seja preservada, não submeter à arte ao mercado (razão instrumental), pois se tem aí o empobrecimento de sua capacidade representativa e expressiva.

Resposta: B

14. Walter Benjamin descreve a agitação da cidade e a emoção que sentia em contemplar essa cena. Nesta manifesta-se, portanto, uma noção de belo resignificada, que agora aparece justamente na plasticidade do cotidiano.

Resposta: A

15. Segundo Kant, o juízo estético advém do prazer gerado, não havendo necessidade de estar relacionado com qualquer conhecimento acerca do objeto. Nesse sentido, esse corresponde a somente uma intuição de ordem subjetiva, de acordo com a forma que o sujeito percebe o objeto.

Resposta: E



Anotações