

ESTÉTICA



Nesse estudo, para seu famoso quadro *Antropofagia* (1929), a pintora modernista brasileira escolhe os elementos que entrarão em sua composição e que, depois serão retrabalhados em função de seu melhor aproveitamento do ponto de vista da forma pictórica.

É sempre interessante poder acompanhar a evolução de uma ideia artística.

1. CRIATIVIDADE

Na verdade, o que é a criação matemática? Não consiste em fazer novas combinações com entidades matemáticas já conhecidas. Qualquer um poderia fazer isso, mas as combinações assim construídas seriam infinitas e, na sua maior parte, absolutamente sem interesse. Criar consiste precisamente em não fazer combinações inúteis e em fazer aquelas que são úteis e que constituem uma pequena minoria. Invenção é discernimento e escolha.

(Henry Poincaré)

1.1 Conceitos

No uso vulgar, a definição do dicionário, o uso em psicologia quando começamos a discutir sobre criatividade, parece sempre que ingressamos num universo um tanto mágico, habitado por seres escolhidos pelos deuses, seres que possuem o dom da criatividade, geralmente na área de artes, que é negado ao comum dos mortais. Chamamos de criativas as pessoas que sabem desenhar, tocam algum instrumento, têm alguma habilidade manual “especial”, como pintar camisetas ou ser bom marceneiro; enfim, as que sabem fazer coisas que a maioria das pessoas (principalmente nós) não sabe.

Será que basta habilidade técnica para ser criativo? Ou será que a criatividade envolve processos mais complexos?

Vamos começar a discutir esse assunto partindo de alguns significados da palavra criar e de seus derivados criador, criatividade e criativo que constam do dicionário Aurélio: criar. V. t. d. 1. Dar existência a; tirar do nada. 2. Dar origem a; gerar, formar. 3. Dar princípio a; produzir, inventar, imaginar, suscitar. Criador. Adj. 3. Inventivo, fecundo, criativo. Criatividade. Qualidade de criativo. Criativo. Adj. Criador.

Podemos ver, nesses vocábulos, que a criatividade pressupõe um sujeito criador, isto é, uma pessoa inventiva que produz e dá existência a algum produto que não existia anteriormente. Vemos, também, que imaginar é uma forma de inventar ou criar um produto. Portanto, esse produto da atividade criativa de um sujeito não é, necessariamente, um objeto palpável, mas pode ser uma ideia, uma imagem, uma teoria.

Agora estamos prontos para abordar alguns conceitos elaborados por psicólogos que vêm se dedicando à pesquisa na área da criatividade e levantando várias hipóteses sobre as pessoas criativas. Para alguns autores, a medida da criatividade de um produto está na extensão em que ele reestrutura nosso universo de compreensão ou, para outros, a medida da criatividade é a extensão da área da ciência que a contribuição abrange.

1.2 Critérios de determinação da criatividade

Podemos notar que as definições de Ghiselin e Laklen medem a criatividade através do critério da abrangência de seus efeitos, isto é, quanto mais uma contribuição (seja ela um objeto ou uma ideia) remexer nossas crenças estabelecidas, quanto mais revolucionar o nosso universo de saber (o que temos como sendo o “certo”, o “indiscutível”), mais criativa ela será.

Notamos, também, que em todos esses conceitos já está inserida a ideia do novo. A obra verdadeiramente criativa traz algum tipo de novidade que nos obriga a rever o que já conhecíamos, dando-lhe uma nova organização. Acontece quando exclamamos: “Nossa, nunca tinha percebido isso!”

O novo que a obra criativa nos propõe, no entanto, não é gratuito, ou seja, a novidade não aparece só por ser novidade. Podemos, então, dizer que tudo que é criativo é novo, mas nem tudo que é novo é criativo. Explicando melhor: a inovação aparece com relação a um dado problema ou a uma dada situação, solucionando-a ou esclarecendo-a. A inovação surge, geralmente, do remanejamento do conhecimento existente que revela insuspeitados parentescos ou semelhanças entre fatos já conhecidos que não pareciam ter nada em comum. Assim, Gutenberg resolveu o problema da

impressão ao ver uma prensa de uvas para fazer vinho. Aparentemente, uvas e vinho, de um lado, e papel e letra de outro, nada tinham em comum, e, no entanto, foi a partir do procedimento para fazer vinho que Gutenberg pensou em pressionar papel contra tipos molhados de tinta.

Já temos, pois, mais um critério para medir a criatividade: a inovação, além da abrangência já citada. Não podemos esquecer, no entanto, que a inovação tem de ser relevante, isto é, adequada à situação. Um ato, uma ideia ou um produto é criativo quando é novo, adequado e abrangente.

1.3 Criatividade como capacidade humana

Levando em conta essa discussão, percebemos que a criatividade é uma capacidade humana que não fica confinada no território das artes, mas que também é necessária à ciência e à vida em geral. A ciência não poderia progredir se alguns espíritos mais criativos não tivessem percebido relações entre fatos aparentemente desconexos, se não tivessem testado essas suas hipóteses e chegado a novas teorias explicativas dos fenômenos.

A imaginação

O processo de trabalho do cientista aproxima-se do processo de trabalho do artista. Ambos desenvolvem um tipo de comportamento denominado “exploratório”, isto é, dedicam-se a “explorar” as possibilidades, “o que poderia ser”, em vez de se deter no que realmente é. Para isso, necessitam da imaginação. Assim, um dos sentidos de criar é imaginar.

Imaginar é a capacidade de ver além do imediato, do que é, de criar possibilidades novas. É responder à pergunta: “Se não fosse assim, como poderia ser?”. Se dermos asas à imaginação, se deixarmos de lado o nosso senso crítico e o medo do ridículo, se abandonarmos as amarras lógicas da realidade, veremos que somos capazes de encontrar muitas respostas para a pergunta.

Este é o chamado pensamento divergente, que leva a muitas respostas possíveis.

É o contrário do pensamento convergente, que leva a uma única resposta, considerada certa. Por exemplo, à pergunta “Quem descobriu o Brasil?”, só há uma resposta certa: Pedro Álvares Cabral. Para a pergunta “Se os portugueses não tivessem descoberto o Brasil, como estaríamos vivendo hoje?”, há inúmeras respostas possíveis. A primeira envolve memória; a segunda, imaginação.

Tanto o artista quanto o cientista têm de ser suficientemente flexíveis para sair do seguro, do conhecido, do imediato, e assumir os riscos ao propor o novo, o possível.

A inspiração

Nesse contexto, qual seria o lugar da tão falada inspiração? Na verdade, a inspiração é resultado de um processo de fusão de ideias efetuado no nosso subconsciente.

Diante de um problema, de uma preocupação ou ainda de uma situação, obtidas as informações fundamentais acerca do assunto, o nosso subconsciente passa a lidar com esses dados, fazendo uma espécie de jogo associativo entre os vários elementos.

É como tentar montar um quebra-cabeças: experimentamos ora uma peça, ora outra, até acharmos a adequada. É o momento em que a imaginação é ativada para propor todas as possibilidades, por mais inverossímeis que sejam. Desse jogo subconsciente surgirão em nossa consciência sínteses e novas configurações dos dados sobre as quais trabalhará nosso intelecto, pesando-as, julgando-as, adequando-as ao problema ou à situação.

Ao surgimento dessas sínteses em nossa consciência damos o nome de inspiração.

Tanto o artista quanto o cientista trabalham intelectualmente a inspiração. O artista tem de decidir entre materiais, técnicas e estilos para a produção da sua obra. O cientista tem de elaborar e testar as suas hipóteses para chegar a uma teoria ou produto novos.

1.4 Desenvolvimento e repressão da criatividade

Podemos afirmar que, como capacidade humana, a criatividade pode ser desenvolvida ou reprimida. O desenvolvimento acontece na medida em que o ambiente familiar, a escola, os amigos, o lazer ofereçam condições ao pleno exercício do comportamento exploratório e do pensamento divergente, incentivando o uso da imaginação, do jogo, da interrogação constante, da receptividade a novidades e do desprendimento para ver o todo sem preconceito e sem temor de errar.

A repressão, por sua vez, acontece quando essas condições não são oferecidas e, além disso, é enfatizado o não assumir riscos e o ficar no terreno seguro da repetição do já conhecido.

Assim, a criatividade não é um dom que só os gênios têm e os outros não. É uma capacidade que todos nós podemos desenvolver se nos dispusermos a praticar alguns tipos de comportamentos específicos.

Contemplação e criatividade

O fenômeno da inspeção prolongada pode ser relacionado à criatividade de uma forma modesta ou em grande escala.

Podemos ser considerado simplesmente como um instrumento facilitador dos estágios preparatórios da criação. Ou, mais ambiciosamente, como um modelo,

em pequena escala, de todo o processo criativo, mostrando, sob condições simples, o essencial do que acontece quando o pensador, o artista ou o cientista criativos enfrentam o mundo. Finalmente, as transformações causadas pela inspeção prolongada podem ser consideradas idênticas ao que se costuma denominar criatividade. Neste caso, o verdadeiro trabalho do criador seria nada mais do que o anotar das revelações tidas durante a inspeção.

Sem dúvida, a contemplação profunda do objeto a ser representado ou interpretado, bem como de cada etapa do trabalho, é um requisito essencial de toda criação. (...) É, também, evidente que tal inspeção faz descobrir possibilidades de estruturar e reestruturar a totalidade do trabalho, ou parte dela. Essas descobertas servem para que o pensador criativo se afaste do modo normal de ver o mundo. (...) O modo normal de ver, embora indispensável até mesmo para o artista como base e modelo de operação, não pode prevalecer se a pessoa quiser expressar, de forma artisticamente verdadeira, o que o objeto significa para ela. (...)

Mas, entretanto, o que é contemplação? Sua natureza é frequentemente mal interpretada a fim de fundamentar algumas fraquezas na civilização moderna. A mentalidade consumista de hoje em dia leva as pessoas à total passividade. A pessoa age como um receptor que pega o que encontra e sofre as imposições do mundo. Se é necessário afastar-se do comum - em nome da originalidade e do progresso - ele tende a esperar que essas mudanças lhe sejam reveladas ou dadas pelo meio ambiente, ou seja, pelo mundo social e pelo mundo percebido ou, ainda, pelo estoque de inspirações inconscientemente geradas. Em virtude desse estado de espírito, tendemos a ver a contemplação como uma atividade puramente passiva. (...) [É preciso esclarecer que:] (...) A verdadeira contemplação não se resume a esperar e juntar informação. Ela é essencialmente ativa. (...) Quando uma pessoa contempla, ela se aproxima do mundo de um modo questionador, mundo esse que não é simples como uma figura geométrica, mas cuja complexidade misteriosa incita a mente. O artista olha para seu modelo à procura de respostas visíveis para a pergunta: Qual é a natureza desta vida? Mais precisamente, ele procura similares para as constelações e processos da realidade. A contemplação não se assemelha à atitude do espectador médio; ela não tem respostas a oferecer para a pessoa que não fizer perguntas.

(...) O indivíduo criativo não deseja sair do que é o normal e comum só para ser diferente. Ele não tenta desistir do objeto, mas penetrá-lo de acordo com seus próprios critérios de verdade. E, nesse processo, frequentemente abandona o modo normal de ver as coisas. Quando Picasso fala de seu trabalho como sendo uma série de destruições, evidentemente se refere à destruição positiva necessária a toda busca. O desejo

de ser diferente só por ser diferente é prejudicial, e a necessidade de fugir de uma dada condição deriva de um estado patológico inerente à situação (...) ou à pessoa, como nos mecanismos de fuga dos neuróticos, que os freudianos atribuem aos artistas. Frente a frente com a realidade prenhe de sentido, a pessoa verdadeiramente criativa não foge, mas caminha em direção a ela. A contemplação permite-lhe analisar as potencialidades do objeto em relação ao tipo de verdade que seja adequado a ambos. (...)

Rudolf Arnheim, *Towards a psychology of art*, Londres, Faber and Faber, 1966, p. 296 -299.

2. INTRODUÇÃO CONCEITUAL

2.1 Conceituação

No uso vulgar, em artes, em filosofia, fazendo um levantamento do uso comum da palavra estética encontramos: Instituto de Estética e Cosmetologia, estética corporal, estética facial etc.

Essas expressões dizem respeito à beleza física e abrangem desde um bom corte de cabelo e maquiagem bem feita a cuidados mais intensos como ginástica, tratamentos à base de cremes, massagens, chegando, às vezes, à cirurgia plástica. Encontramos ainda expressões como: senso estético, arranjo de flores estético ou decoração estética.

Nelas também está presente a relação com a beleza ou, pelo menos, com o agradável; mas aqui a palavra estética é usada como adjetivo, isto é, como qualidade. Se continuarmos a procurar, saindo agora do uso comum e entrando no campo das artes, encontraremos expressões como: estética renascentista, estética realista, estética socialista etc. Nesses casos, a palavra estética, usada como substantivo, designa um conjunto de características formais que a arte assume em determinado período e que poderia, também, ser chamado de estilo.

Resta, ainda, outro significado, mais específico, usado no campo da filosofia. Sob o nome estética enquadrámos um ramo da filosofia que estuda racionalmente o belo e o sentimento que suscita nos homens. Assim, tradicionalmente, mesmo em filosofia, a estética aparece ligada à noção de beleza. E é exatamente por causa dessa ligação que a arte vai ocupar um lugar privilegiado na reflexão estética, pois, durante muito tempo, ela foi considerada como tendo por função primordial exprimir a beleza de modo sensível.

2.2 Etimologia da palavra estética

Etimologicamente, a palavra estética vem do grego *aisthesis*, com o significado de “faculdade de sentir”, “compreensão pelos sentidos”, “percepção totalizante”.

A ligação da estética com a arte é ainda mais estreita se se considera que o objeto artístico é aquele

que se oferece ao sentimento e à percepção. Por isso podemos compreender que, enquanto disciplina filosófica, a estética tenha também se voltado para as teorias da criação e percepção artísticas.

2.3 O belo e o feio: a questão do gosto

O que é a beleza? Será possível defini-la objetivamente ou será uma noção eminentemente subjetiva, isto é, que depende de cada um?

De Platão ao classicismo, os filósofos tentaram fundamentar a objetividade da arte e da beleza. Para Platão, a beleza é a única ideia que resplandece no mundo. Se, por um lado, ele reconhece o caráter sensível do belo, por outro continua a afirmar a sua essência ideal, objetiva. Somos, assim, obrigados a admitir a existência do “belo em si” independente das obras individuais que, na medida do possível, devem se aproximar desse ideal universal.

O classicismo vai ainda mais longe, pois deduz regras para o fazer artístico a partir desse belo ideal, fundando a estética normativa. É o objeto que passa a ter qualidades que o tornam mais ou menos agradável, independente do sujeito que as percebe.

Do outro lado da polêmica, temos os filósofos empiristas, como David Hume, que relativizam a beleza ao gosto de cada um. Aquilo que depende do gosto e da opinião pessoal não pode ser discutido racionalmente, donde o ditado: “Gosto não se discute”. O belo, portanto, não está mais no objeto, mas nas condições de recepção do sujeito.

Kant, numa tentativa de superação dessa dualidade objetividade-subjetividade, afirma que o belo é “aquilo que agrada universalmente, ainda que não se possa justificá-lo intelectualmente”. Para ele, o objeto belo é uma ocasião de prazer, cuja causa reside no sujeito. O princípio do juízo estético, portanto, é o sentimento do sujeito e não o conceito do objeto. No entanto, há a possibilidade de universalização desse juízo subjetivo porque as condições subjetivas da faculdade de julgar são as mesmas em todos os homens. Belo, portanto, é uma qualidade que atribuímos aos objetos para exprimir um certo estado da nossa subjetividade. Sendo assim, não há uma ideia de belo nem pode haver regras para produzi-lo. Há objetos belos, modelos exemplares e inimitáveis.

Hegel, em seguida, introduz o conceito de história. A beleza muda de face e de aspecto através dos tempos. Essa mudança (devir), que se reflete na arte, depende mais da cultura e da visão de mundo vigentes do que de uma exigência interna do belo.

Hoje em dia, de uma perspectiva fenomenológica, consideramos o belo como uma qualidade de certos objetos singulares que nos são dados à percepção. Beleza é, também, a imanência total de um sentido ao sensível. O objeto é belo porque realiza o seu destino, é autêntico, é verdadeiramente

segundo o seu modo de ser, isto é, é um objeto singular, sensível, que carrega um significado que só pode ser percebido na experiência estética. Não existe mais a ideia de um único valor estético a partir do qual julgamos todas as obras. Cada objeto singular estabelece seu próprio tipo de beleza.

O problema do feio está implícito nas colocações que são feitas sobre o belo. Por princípio, o feio não pode ser objeto da arte. No entanto, podemos distinguir, de imediato, dois modos de representação do feio: a representação do assunto “feio” e a forma de representação feia. No primeiro caso, embora o assunto “feio” tenha sido banido do território artístico durante séculos (pelo menos desde a Antiguidade grega até a época medieval), no século XIX ele vem a ser reabilitado.

No momento em que a arte rompe com a ideia de ser “cópia do real” para ser considerada criação autônoma que tem por função revelar as possibilidades do real, ela passa a ser avaliada de acordo com a autenticidade da sua proposta e com sua capacidade de falar ao sentimento.

O problema do belo e do feio é deslocado do assunto para o modo de representação. E só haverá obras feias na medida em que forem malfeitas, isto é, que não corresponderem plenamente à sua proposta. Em outras palavras, quando houver uma obra feia - neste último sentido -, não haverá uma obra de arte.

Antes de seguirmos adiante, queremos lembrar que o próprio conceito de gosto não deve ser encarado como uma preferência arbitrária e imperiosa da nossa subjetividade.

A subjetividade assim entendida refere-se mais a si mesma do que ao mundo dentro do qual ela se forma, e esse tipo de julgamento estético decide o que nós preferimos em virtude do que somos. Nós passamos a ser a medida absoluta de tudo, e essa atitude só pode levar ao dogmatismo e ao preconceito. A subjetividade em relação ao objeto estético precisa estar mais interessada em conhecer, entregando-se às particularidades de cada objeto, do que em preferir.

Nesse sentido, ter gosto é ter capacidade de julgamento sem preconceitos. É a própria presença da obra de arte que forma o gosto: torna-nos disponíveis, reprime as particularidades da subjetividade, converte o particular em universal. A obra de arte “convida a subjetividade a se constituir como olhar puro, livre abertura para o objeto, e o conteúdo particular a se pôr a serviço da compreensão em lugar de ofuscá-la fazendo prevalecer as suas inclinações. À medida que o sujeito exerce a aptidão de se abrir, desenvolve a aptidão de compreender, de penetrar no mundo aberto pela obra. Gosto é, finalmente, comunicação com a obra para além de todo saber e de toda técnica. O poder de fazer justiça ao objeto estético é a via da universalidade do julgamento do gosto”.

2.4 A recepção estética

Outro assunto que ainda precisamos abordar diz respeito à atitude que propicia a experiência estética em face de uma obra de arte. Costuma-se dizer que a experiência estética, ou a experiência do belo, é gratuita, é desinteressada, ou seja, não visa um interesse prático imediato. Só nesse sentido podemos entender a gratuidade dessa experiência, e jamais como inutilidade, uma vez que ela responde a uma necessidade humana e social. A experiência estética não visa o conhecimento lógico, medido em termos de verdade; não visa a ação imediata e não pode ser julgada em termos de utilidade para determinado fim.

A experiência estética é a experiência da presença tanto do objeto estético como do sujeito que o percebe.

A obra de arte, como já dissemos, pede uma recepção que lhe faça justiça, que se abra para ela, sem lhe impor normas externas. Essa recepção tem por finalidade o desvelamento constituinte do objeto, através de um sentimento que o acolhe e que lhe é solidário. A obra de arte espera que o público “jogue o seu jogo”, isto é, entre no seu mundo, de acordo com as regras ditadas pela própria obra para que seus múltiplos sentidos possam aparecer.

O espectador, através do seu acolhimento atualiza as possibilidades de significado da arte e testemunha o surgimento de algumas significações contidas na obra. Outros a verão, e outros significados surgirão. Todos igualmente verdadeiros.

Carta XX

Discutindo o estado estético, Schiller esclarece, na Carta XX, dirigida ao príncipe Augustenburg: Para leitores que não estejam familiarizados com a significação deste termo tão mal-empregado pela ignorância, sirva de explicação o seguinte.

Todas as coisas que de algum modo possam ocorrer no fenômeno são pensáveis sob quatro relações diferentes. Uma coisa pode referir-se imediatamente a nosso estado sensível (nossa existência e bem-estar): esta é a sua índole física. Ela pode, também, referir-se a nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: esta é sua índole lógica. Ela pode, ainda, referir-se a nossa vontade e ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: esta é sua índole moral. Ou, finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada dentre elas: esta é sua índole estética.

Um homem pode ser-nos agradável por sua solicitude; pode, pelo diálogo, dar-nos o que pensar; pode inculcar respeito pelo seu caráter; enfim, independentemente disso tudo e sem que tomemos em

consideração alguma lei ou fim, ele pode aprazer-nos na mera contemplação e apenas por seu modo de aparecer. Nesta última qualidade, julgamo-lo esteticamente. Existe, assim, uma educação para a saúde, uma educação do pensamento, uma educação para a moralidade, uma educação para o gosto e a beleza. Esta tem por fim desenvolver em máxima harmonia o todo de nossas faculdades sensíveis e espirituais. Para contrariar a corriqueira sedução de um falso gosto, fortalecido também por falsos raciocínios segundo os quais o conceito do estético comporta o do arbitrário, observo ainda uma vez (embora estas cartas sobre a educação estética de nada mais se ocupem além da refutação deste erro) que a mente no estado estético, embora livre, e livre no mais alto grau, de qualquer coerção, de modo algum age livre de leis; e acrescento que a liberdade estética se distingue da necessidade lógica no pensamento e da necessidade moral no querer, apenas pelo fato de que as leis segundo as quais a mente procede ali não são representados e, como não encontram resistência, não aparecem como constrangimento.

Friedrich Schiller, A educação estética do homem. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 109.

3. ARTE COMO FORMA DE PENSAMENTO

Entender a ideia de uma obra de arte é mais como ter uma nova experiência do que como admitir um a nova proposição.

Suzanne Langer

3.1 Arte é conhecimento intuitivo do mundo

Assim como o mito e a ciência são modos de organização da experiência humana - o primeiro baseado na emoção e o segundo na razão -, também a arte vai aparecer no mundo humano como forma de organização, como modo de transformar a experiência vivida em objeto de conhecimento, desta vez através do sentimento.

O entendimento do mundo, como já vimos no caso do mito, não se dá somente por meio de conceitos logicamente organizados que, pelo fato de serem abstrações genéricas, estão longe do dado sensorial, do momento vivido. Ele também pode se dar através da **intuição** (enquanto conhecimento imediato, pode ser empírica, quando diz respeito a um objeto do mundo; e racional, quando diz respeito à relação imediata entre duas ideias. Toda intuição tem caráter de descoberta, seja de um objeto, de uma nova ideia ou de um sentimento), do conhecimento imediato da forma concreta e individual, que não fala à razão, mas ao sentimento e à imaginação.

E a arte é um caso privilegiado de entendimento intuitivo do mundo, tanto para o artista que cria obras concretas e singulares quanto para o apreciador que se entrega a elas para penetrar-lhes o sentido.

O verdadeiro artista intui a forma organizadora dos objetos ou eventos sobre os quais focaliza sua atenção. Ele vê, ou ouve, o que está por trás da aparência exterior do mundo. Por exemplo, no filme *Amadeus*, de Milos Forman (prêmio Oscar de 1985), há

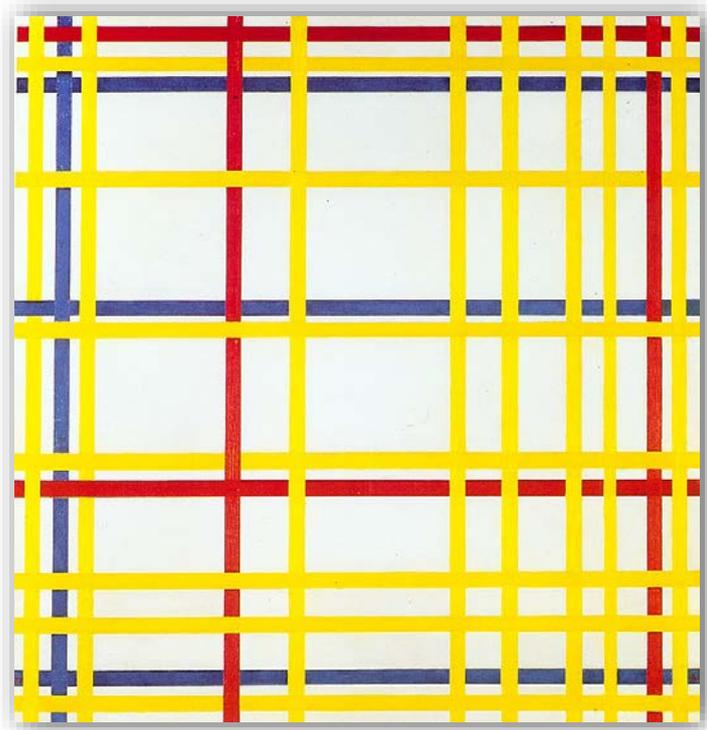


uma cena que mostra didaticamente esse processo. A sogra de Mozart, emocionada e muito irritada, conta ao compositor por que a filha dela o abandonou. Mozart, que a princípio realmente procurava uma resposta para essa questão, lentamente deixa de prestar atenção às palavras para sintonizar com a melodia e ritmo do discurso. Ele ouve a musicalidade por trás do discurso inflamado e compõe uma canção para sua ópera *A flauta mágica*.



Assim, como todo artista, Mozart percebe, pelo poder seletivo e interpretativo dos seus sentidos, formas que não podem ser nomeadas, que não podem ser reduzidas a um discurso verbal explicativo, pois elas precisam ser sentidas, e não explicadas. A partir dessa intuição, o artista não cria mais cópias da natureza, mas, sim, símbolos dessa mesma natureza e da vida humana. Esses símbolos, portanto, não são entidades abstratas, não são entes da razão. Ao contrário, são obras de arte, objetos sensíveis, concretos, individuais, que representam analogicamente, ou seja, por semelhança de forma, a experiência vital intuída pelo artista. Assim, a tela de Mondrian intitulada *New York* não reproduz figurativamente, iconicamente, a cidade, mas representa analogicamente a vivência do artista em relação a ela. E essa apreensão do concreto, do imediato, do vivido, é transportada para uma outra obra que, ela também, é

um objeto concreto para o espectador. Assim, quando apreciamos uma obra de arte, fazemo-lo através dos nossos sentidos: visão, audição, tato, cinestesia e se a obra for ambiental, até o olfato.

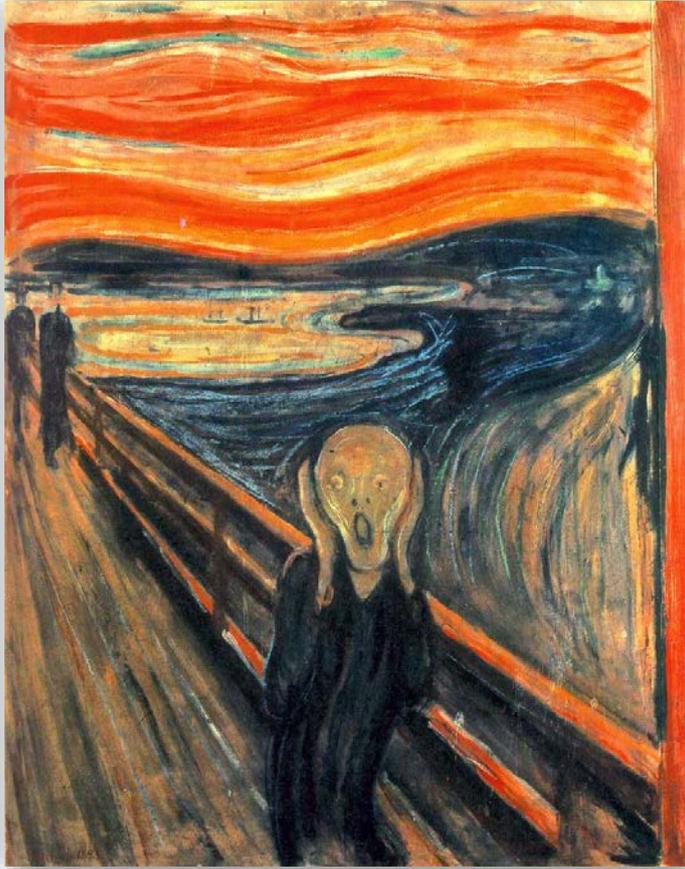


É a partir dessa percepção sensível que podemos intuir a vivência que o artista expressou em sua obra, uma visão nova, uma interpretação nova da natureza e da vida. O artista atribui significados ao mundo por meio da sua obra. O espectador lê esses significados nela depositados. Essa interpretação só é possível em termos de intuição e não de conceitos, em termos de forma sensível e não de signos abstratos.

Podemos dizer, então, que na obra de arte o importante não é o tema em si, mas o tratamento que se dá ao tema, que o transforma em símbolo de valores de uma determinada época.

A luz, a cor, o volume, o peso, o espaço, enquanto dados sensíveis, não são experimentados da mesma maneira na vida do dia-a-dia e na arte. No cotidiano, usamos esses dados para construir, através do pensamento lógico, o nosso conceito de mundo físico. Em arte, esses mesmos dados são usados para alargar o horizonte de nossa experiência sensível. Por exemplo, pelo uso incomum de cores ou sons, pela organização inusitada de um espaço, pela textura ou forma dada a um material, a nossa própria perspectiva da realidade é alterada. O artista não copia o que é; antes cria o que poderia ser e, com isso, abre as portas da imaginação.

O grito, de Edvard Munch, 1895, serigrafia. Obra expressionista, revela, no uso do branco e preto, na simplicidade dos traços do desenho, nas várias direções das linhas que compõem o fundo, na expressão do rosto e na posição das mãos, uma maneira de ver o mundo que pode ser compreendida intuitiva e imediatamente.



O papel da imaginação na arte

É exatamente a imaginação que vai servir de mediadora entre o vivido e o pensado, entre a presença bruta do objeto e a representação, entre a acolhida dada pelo corpo (os órgãos dos sentidos) e a ordenação do espírito (pensamento analógico).

A imaginação, ao tomar o mundo presente em imagens, nos faz pensar. Saltamos dessas imagens para outras semelhantes, fazendo uma síntese criativa. O mundo imaginário assim criado não é irreal. É, antes, pré-real, isto é, antecede o real porque aponta suas possibilidades em vez de fixá-lo numa forma cristalizada. Assim, a imaginação alarga o campo do real percebido, preenchendo-o de outros sentidos.

Não podemos esquecer da origem da palavra sentido, como participio passado do verbo sentir. O problema do significado, portanto, passa pelo sentido, tanto do ponto de vista sensorial quanto do ponto de vista emocional.

Arte e sentimento

Na experiência estética, a imaginação manifesta, ainda, o acordo entre a natureza e o sujeito, numa espécie de comunhão cuja via de acesso é o sentimento.

O sentimento acolhe o objeto, reunindo as potencialidades do eu numa imagem singular. É toda nossa personalidade que está em jogo, e o sentimento despertado não é o sentimento de uma obra, mas de um mundo que se descortina em toda sua profundidade, no momento em que extraímos o objeto do seu contexto natural e o ligamos a um horizonte interior. Este sentimento, portanto, não é emoção, é conhecimento.

Estabeleçamos as diferenças entre sentimento e emoção. O termo **emoção**, etimologicamente, refere-se à agitação física ou psicológica e é reservado para os níveis profundos de agitação. Ela rompe a estabilidade afetiva. Assim, emoção designa um estado psicológico que envolve profunda agitação afetiva.

O **sentimento**, por outro lado, é uma reação cognitiva, de reconhecimento de certas estruturas do mundo, cujos critérios não são explicitados. É percepção das tensões dirigidas, comunicadas e expressas pelos aspectos estáticos e dinâmicos da forma, tamanho, tonalidade ou altura. Essas tensões são tão perceptíveis quanto o espaço ou a quantidade.

Podemos, então, dizer que o sentimento esclarece o que motiva a emoção, na medida em que são essas tensões percebidas que causam a agitação psicológica.

A emoção é uma resposta, é uma maneira de lidarmos com o sentimento. A alegria expressa pelo riso, por exemplo, é o modo pelo qual lidamos com o sentimento do cômico; o medo é uma resposta ao sentimento de ameaça. Assim, o sentimento é conhecimento porque esclarece o que motiva a emoção; esse conhecimento é sentimento porque é irrefletido e supõe uma certa disponibilidade para acolher o afetivo, disponibilidade para a empatia, ou seja, sentir como se estivéssemos no lugar do outro.

É preciso lembrar que sempre podemos nos negar a essa disponibilidade, pois ela pressupõe um certo engajamento no mundo: o objetivo não é pensá-lo, nem agir sobre ele; é, tão-somente, senti-lo na sua profundidade.

O sentimento, na sua função de conhecimento, alcança, para além da aparência do objeto, a expressão. A expressão é o poder de emitir signos e de exteriorizar uma interioridade, isto é, de manifestar o que o objeto é para si. Mas essa expressão, em arte, ocorre sempre através de um meio específico.

O artista não escolhe o seu meio (vídeo, pintura, dança, etc.) como um meio material externo e indiferente. Para ele, as palavras, as cores, as linhas, as formas e desenhos, os sons (timbre) dos diversos instrumentos não são somente meios materiais de produção. São condições do pensar artístico,

momentos do processo de criação e parte integrante e constituinte da sua expressão. O projeto do artista condiciona o meio e o material, que, por sua vez, condicionam as técnicas e o estilo. Tudo isso reunido forma a linguagem da obra, sua marca inconfundível, seu significado sensível.

Em virtude dessa ligação indissolúvel entre significante e significado na obra de arte é que podemos dizer que o objeto estético é em primeiro lugar, a apoteose do sensível, e todo seu sentido é dado no sensível. Assim, a obra de arte não pode ser traduzida para outra linguagem. Quando contamos um filme a alguém (existe coisa mais chata?), ele perde a maior parte de seu significado, pois sua forma sensível de imagem desapareceu. A obra de arte pode, quando muito, inspirar uma outra, e então teremos um filme a partir de um livro, uma música a partir de um quadro etc. São obras diferentes, no entanto.

3.2 A educação em arte

A educação em arte só pode propor um caminho: o da convivência com as obras de arte. Aquelas que estão assim rotuladas em museus e galerias, as que estão em praças públicas, as que estão em bancos, em repartições do governo, nas casas de amigos e conhecidos. Também aquelas, anônimas, que encontramos às vezes numa vitrina, numa feira, nas mãos de um artesão. As que estão em alguns cinemas, teatros, na televisão e no rádio. As que estão nas ruas: certos edifícios, casas, jardins, túmulos. Passamos por muitas delas, todos os dias, sem vê-las. Por isso, é preciso uma determinada intenção de procurá-las, de percebê-las. Quanto mais ampla for essa convivência com os tipos de arte, os estilos, as épocas e os artistas, melhor.



É só através desse contato aberto e eclético que podemos afinar a nossa sensibilidade para as nuances e sutilezas de cada obra, sem querer impor-lhe o nosso gosto e os nossos padrões subjetivos, que são marcados historicamente pela época e pelo lugar em que vivemos, bem como pela classe social a que pertencemos. Lembraremos, ainda, que é na frequência da obra que a intersubjetividade pode se dar.

É através dela que podemos encontrar com o autor, sua época e também com nossos semelhantes. É

pelas veredas não-rationais da arte que a frequência permite descobrir e percorrer, que nos sintonizamos com o outro, numa relação particular que a vida cotidiana desconhece. Terreno da intersubjetividade, a arte nos une, servindo de lugar de encontro, de comunhão intuitiva; ela não nos coloca de acordo: ela nos irmana.

Em seguida, precisamos aprender a sentir. Em nossa sociedade, dada a importância atribuída à racionalidade e à palavra, não é raro tentarmos, sempre, enquadrar a arte dentro desse tipo de perspectiva. Assumimos, então, tal distância da obra que não é possível recebê-la através do sentimento. Por outro lado, o sentimento, como já dissemos, não é a emoção descabelada. Chorar ao assistir a um drama ou ao ouvir uma música não é sinal de que estejamos acolhendo a obra através do sentimento.

Podemos estar fazendo uma catarse das nossas emoções. No sentimento, ao contrário, a emoção é despida de seu conteúdo material e elevada a um outro estado: retirado o peso da paixão, permanecem o movimento e as oscilações do sentir em comunhão com o objeto.

Finalmente, já fora da experiência estética, podemos chegar ao nível da recepção crítica, da análise intelectual da obra, do julgamento do seu valor, que é o trabalho do crítico e do historiador da arte. Para essa tarefa, só a convivência com a obra não basta. É necessário o conhecimento histórico dos estilos, da linguagem de cada arte, além de um profundo conhecimento da cultura que gerou cada obra.

Concluindo, a arte não pode jamais ser a conceitualização abstrata do mundo. Ela é percepção da realidade na medida em que cria formas sensíveis que interpretam o mundo, proporcionando o conhecimento por familiaridade com a experiência afetiva. Esse modo de apreensão do real alcança seus aspectos mais profundos, que pela sua própria imediatez não podem ser apresentados de outra forma. A partir dessas ideias, podemos compreender a epígrafe do capítulo: “Entender a ideia de uma obra de arte é mais como ter uma nova experiência do que como admitir uma nova proposição.”

Arte e sociedade

Um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer. Por essa razão, a subjetividade de um artista não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa da dos outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada. A experiência do artista precisa apreender as novas relações sociais de maneira a fazer que outros também venham a tomar consciência delas; ela precisa dizer *hic*

tua res agitur (“é coisa de teu interesse”). Mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade. Pelo simples fato de descrever sentimentos, relações e condições que não haviam sido descritos anteriormente, ele canaliza-os do seu “Eu” aparentemente isolado para um “Nós”; e este “Nós” pode ser reconhecido até na subjetividade transbordante da personalidade de um artista. Esse processo, todavia, nunca é um retorno à primitiva coletividade do passado; ao contrário, representa um impulso na direção de uma nova comunidade cheia de diferenças e tensões, na qual a voz individual não se perde numa vasta unissonância. Em todo autêntico trabalho de arte, a divisão da realidade humana em individual e coletiva, em singular e universal, é interrompida; porém é mantida como fator a ser incorporado em uma unidade recriada.

Só a arte pode fazer todas essas coisas. A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. Tal direito nunca foi discutido numa sociedade em ascensão, ao contrário do que ocorre nas sociedades em decadência. A ambição do artista que se apoderou das ideias e experiências do seu tempo tem sido sempre não só de representar a realidade como a de plasmá-la. O Moisés de Michelangelo não era só a imagem artística do homem do Renascimento, a corporificação em pedra de uma nova personalidade consciente de si mesma. Era também um mandamento em pedra dirigido aos contemporâneos de Miguel Ângelo e a seus dirigentes: “É assim que vocês precisam ser. A época em que vivemos o exige. O mundo a cujo nascimento presenciamos o requer”.

E. Fischer, *A necessidade da arte*, p. 56 -57.

4. FUNÇÕES DA ARTE

A razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. No entanto, a despeito das situações sociais diferentes, há alguma coisa na arte que expressa uma verdade permanente. É essa coisa que nos possibilita - nós, que vivemos no século XX - o como vermo-nos com as pinturas pré-históricas das cavernas e com antiquíssimas canções.

Ernest Fischer

As obras de arte, desde a Antiguidade até hoje, nem sempre tiveram a mesma função. Ora serviram para contar uma história, ora para rememorar um acontecimento importante, ora para despertar o sentimento religioso ou cívico. Foi só no século passado que a obra de arte passou a ser considerada um objeto desvinculado desses interesses não-artísticos, um objeto propiciador de uma experiência estética por seus valores intrínsecos.

Assim, dependendo do propósito e do tipo de interesse com que alguém se aproxima de uma obra de arte, podemos distinguir três funções principais para a arte.

4.1 Função pragmática ou utilitária

A arte serve ou é útil para se alcançar um fim não-artístico, isto é, ela não é valorizada por si mesma, mas só como meio de se alcançar uma outra finalidade.

Esses fins não-artísticos variam muito no curso da história. Na Idade Média, por exemplo, na medida em que a maior parte da população dos feudos era analfabeta, a arte serviu para ensinar os principais preceitos da religião católica e para relatar as histórias bíblicas. Esta é uma finalidade pedagógica da arte.



Na época da Contra-Reforma, a arte barroca foi muito utilizada para emocionar os fiéis, mostrando-lhes a grandeza e a riqueza do reino do céu, numa tentativa de segurar os fiéis dentro da religião católica, ameaçada pela Reforma protestante. Na medida em que os argumentos racionais não conseguiam se manter de pé diante das críticas dos protestantes, a via que restava para a Igreja católica era a emocional. Esse é um exemplo da arte sendo usada para finalidades religiosas.

No século passado, o “realismo socialista” tem por finalidade retratar a melhoria das condições de vida do trabalhador e as principais figuras da revolução socialista como um meio para despertar o sentimento cívico e manter a lealdade da população. A própria arte

engajada, que floresceu entre nós no final da década de 50 e início da década de 60, pretendia conscientizar a população sobre sua situação socioeconômica. Portanto, as finalidades a serviço das quais a arte pode estar podem ser pedagógicas, religiosas, políticas ou sociais.

Nessa perspectiva, quais seriam os critérios para se avaliar uma obra de arte? Esses critérios também vão ser exteriores à obra: o critério moral do valor da finalidade a que serve (se a finalidade for boa, a obra é boa); e o critério de eficácia da obra em relação à finalidade (se o fim for atingido, a obra é boa). Como vemos, em nenhum momento, dentro desse tipo de interesse, a obra é encarada do ponto de vista estético.

4.2 Função naturalista

Refere-se aos interesses pelo conteúdo da obra, ou seja, pelo que a obra retrata, em detrimento da sua forma ou modo de apresentação.

A obra é encarada como um espelho, que reflete a realidade e nos remete diretamente a ela. Em outras palavras, a obra tem função referencial de nos enviar para fora do mundo artístico, para o mundo dos objetos retratados. Assim, uma escultura de D. Pedro I, por exemplo, serviria, dentro dessa perspectiva, para nos remeter ao homem e ao político, ao que ele representou num determinado momento histórico brasileiro. Deixaríamos em segundo plano a leitura propriamente dita da escultura, isto é, valores como qualidade técnica, expressividade, criatividade etc., pois o nosso interesse estaria voltado somente para o assunto tratado.

Essa atitude perante a arte surge bastante cedo. Como veremos adiante (Concepções estéticas), ela aparece na Grécia, no século V a.C., nas esculturas e pinturas que “imitam” ou “copiam” a realidade. Essa tendência caracterizou a arte ocidental até meados do século XIX, quando surgiu a fotografia. A partir de então, a função da arte, especialmente da pintura, teve de ser repensada e houve uma ruptura do naturalismo,

Os critérios de avaliação de uma obra de arte do ponto de vista da função naturalista são:

1 - a **correção** da representação (se é o assunto que nos interessa, deve ser representado corretamente para que possamos identificá-lo);

2 - a **inteireza**, ou seja, a qualidade de ser inteiro, íntegro (o assunto deve ser representado por inteiro);

3 - e o **vigor**, que confere um poder de persuasão (especialmente se a situação representada for imaginária).

Como exemplo deste último, temos a figura do Coringa, no filme Batman, o cavaleiro das trevas. Ele foi representado com tamanho vigor pelo ator Heath Ledger (que até ganhou o Oscar - póstumo - de melhor



ator coadjuvante) que ficamos convencidos da possibilidade de sua existência.

4.3 Função formalista

Finalmente, temos o interesse formalista, que, como o próprio nome indica, preocupa-se com a forma de apresentação da obra, forma esta que, como já vimos (Arte como forma de pensamento), contribui decisivamente para o significado da obra de arte. Este, portanto, é o único dos interesses que se ocupa da arte enquanto tal e por motivos que não são estranhos ao âmbito artístico.

Desse ponto de vista vamos buscar, em cada obra, os princípios que regem sua organização interna: que elementos entraram em sua composição e que relações existem entre eles. Não importa o tipo de obra analisado: pictórico, escultórico, arquitetônico, musical, teatral, cinematográfico etc. Todos comportam uma estruturação interna de signos selecionados a partir de um código específico.

Há nessa função, uma valorização da experiência estética como um momento em que, pela percepção e pela intuição, temos uma consciência intensificada do mundo. Embora a experiência estética propicie o conhecimento do que nos rodeia, este conhecimento não pode ser formulado em termos teóricos porque ele é imediato, concreto e sensível.

O critério através do qual uma obra de arte será avaliada, dentro da perspectiva formalista, é sua capacidade de sustentar a contemplação estética de um público cuja sensibilidade seja educada e madura, isto é, que conheça vários códigos e esteja disponível para encontrar na própria obra suas regras de organização.

Como exemplo, para ilustrar essa função, vamos analisar um samba da bossa nova, Samba de uma nota só, de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, gravado por João Gilberto.

Samba de uma nota só

- 1 Eis aqui este sambinha
- 2 Feito numa nota só
- 3 Outras notas vão entrar

- 4 Mas a base é uma só
- 5 Esta outra é consequência
- 6 Do que acabo de dizer
- 7 Como eu sou a consequência
- 8 Inevitável de você.
- 9 Muita gente existe por aí
- 10 Que fala, fala e não diz nada, ou quase nada
- 11 Já me utilizei de toda a escala
- 12 E no final não sobrou nada, não deu em nada
- 13 E voltei pra minha nota
- 14 Como eu volto pra você
- 15 Vou mostrar com a minha nota
- 16 Como eu gosto de você
- 17 Quem quiser todas as notas - ré, mi, fá, sol, lá, si, dó
- 18 Fica sempre sem nenhuma. Fique numa nota só.

Em primeiro lugar, precisamos estabelecer o quadro de referências a partir do qual vamos proceder à análise, quadro este que é dado pela própria obra. É uma canção, com música e letra. É uma composição musical popular, portanto urbana, de fácil entendimento, inserida no processo de comunicação de massa.

É música da classe média do Rio de Janeiro, com ideologia pequeno-burguesa, individualista, sem preocupações sociais. Pertence à bossa nova, cujas propostas principais são:

- fazer uma renovação na MPB a partir da incorporação de elementos do jazz, como a improvisação, os acordes dissonantes;
- ser música camerística (ao contrário do modelo operístico), intimista, para pequenos ambientes;
- usar uma batida diferente do samba tradicional;
- integrar harmonia-ritmo-melodia e contraponto (a melodia não é conduzida pelo ritmo);
- integrar voz, instrumento e arranjo, de forma que um complete o outro, enriquecendo o resultado final.

Assim, o primeiro aspecto que notamos no Samba de uma nota só é que letra e música estão estreitamente ligadas, uma comentando ou ilustrando os procedimentos da outra. Para entender isso, é preciso ouvi-lo. Durante os primeiros quatro versos, a música acompanha a ideia de ser feita sobre uma nota só. Os versos 5 e 6 são acompanhados de uma mudança, e os versos 7 e 8 voltam para a nota base, relacionando a complementaridade das notas com a complementaridade dos participantes de uma relação amorosa (eu e você) e introduzindo o aspecto individualista.

A melodia que acompanha os quatro versos seguintes (9, 10, 11 e 12) utiliza toda a escala musical, fazendo um contraponto ao resto da composição, ao mesmo tempo que ilustra a letra. Não é a variedade de notas utilizadas em uma composição que lhe confere valor estético. Em seguida, como dizem os versos 13,

14, 15 e 16, volta-se à nota base, introduzindo-se outra vez o tema amoroso.

Por meio da analogia entre as notas e os amores, os versos finais e o fim da melodia voltam a repetir os mesmos procedimentos já mostrados. O segundo aspecto que esta análise evidencia é que, ao comentar e ilustrar os procedimentos da leitura musical, a composição esclarece alguns dos próprios princípios da bossa nova que, na época, vinham sendo criticados por fugirem dos padrões de samba aceitos até então.

A interpretação de João Gilberto é perfeita: afinada, contida, clara, transmitindo as nuances emocionais sem exageros. O próprio amor aí cantado é declarado de forma simples, sem os arroubos característicos do samba-canção. Podemos assim perceber que a obra apresenta uma unidade orgânica (entre forma musical e letra) perceptível ao ouvido treinado, que se encanta ao deparar com ela.

É apenas do ponto de vista didático que podemos separar as funções da arte. Na verdade, elas podem se apresentar juntas. Às vezes, para que uma obra tenha finalidade pedagógica, por exemplo, ela precisa ter função naturalista. Outras vezes é o estético que se sobrepõe às outras funções. Assim, é o modo como nos aproximamos de qualquer obra de arte que vai determinar a função da obra naquele momento. Em si, todas as obras que são verdadeiramente de arte necessariamente são capazes de sustentar a contemplação estética de um observador sensível e treinado.

O novo realismo: a cor pura e o objeto

Um exemplo: se componho um quadro utilizando como objeto um fragmento de casca de árvore, um fragmento de asa de borboleta, é provável que não se reconheça a casca de árvore, a asa de borboleta, e que se diga: que representa isto? É um quadro abstrato, não é um quadro figurativo.

Aquilo a que se chama quadro abstrato é coisa que não existe. Não há quadros abstratos nem quadros concretos. Há quadros bons e quadros maus. Há quadros que nos comovem e quadros que nos deixam indiferentes.

Nunca se deve julgar um quadro por comparação com elementos mais ou menos naturais. Um quadro tem um valor em si próprio, como uma partitura musical, como um poema.

A realidade é infinita e muito variada. Que é a realidade? Onde começa? Onde acaba? Que dose de realidade deve existir na partitura? Impossível responder. Outro exemplo sobre esta questão da realidade: fotografo, com muita exatidão e com uma luz muito forte, uma unha de mulher. Esta unha, muito cuidada, é valorizada como um olho, como a boca. É um objeto que tem um valor em si. Depois projeto a unha aumentada cem vezes e digo a uma pessoa: veja

aqui, é um fragmento de um planeta em evolução; e a outra: é uma forma abstrata. Ficarão espantadas e entusiasmadas, acreditarão no que digo. Mas, finalmente, dir-lhes-ei: não, o que acabam de ver é a unha do dedo mindinho da mão esquerda da minha mulher. Essas pessoas ir-se-ão embora vexadas, mas nunca mais farão a famosa pergunta: que representa isto?

Esta pergunta já não tem nenhuma razão de ser. O Belo está em toda a parte, no objeto, no fragmento, em formas puramente inventadas. O que é preciso é desenvolver a sensibilidade para poder discernir o que é belo e o que não é. A inteligência, a lógica, não têm nada a ver em tudo isso. Não se explica a arte. É coisa do domínio da sensibilidade, que pode e deve desenvolver-se. (...)

Fernand Léger, Funções da pintura, São Paulo, Bifel, s.d., p. 72.

5. O SIGNIFICADO NA ARTE

Sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou social só tem eficiência quando for reduzida à estrutura literária, à forma ordenadora. Tais mensagens são válidas como quaisquer outras, e não podem ser proscritas; mas a sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo tipo de objeto.

O homem está continuamente atribuindo significados ao mundo. A essa atividade damos o nome genérico de leitura. Assim, não lemos apenas os textos escritos, mas lemos igualmente outros tipos de textos, não-verbais, aos quais também atribuímos significados. Já vimos que a arte se constitui em um texto muito especial, pois a atribuição de significados está presa a sua forma sensível de apresentação e é inseparável dela.

Assim, a divisão que vamos fazer em termos de forma e conteúdo é apenas didática e opera um corte na unidade da obra de arte, como um bisturi que diseca corpos vivos e os separa em partes para que se possa conhecer cada uma e, depois, apreender a relação entre elas. Ao fazer isso, estamos destruindo, em primeiro lugar, a experiência estética e, em segundo lugar, a Gestalt da obra, ou seja, a apreensão do conjunto, do todo, dentro do qual as partes tomam sentido.

5.1 A especificidade da informação estética

Teixeira Coelho Netto, ao discutir a informação estética, comparando-a à semântica, levanta aspectos muito interessantes.

A informação estética, ao contrário da informação semântica, não é necessariamente lógica. Ela pode ou não ter uma lógica semelhante à do senso comum ou da ciência. Ela também não precisa ter ampla circulação, isto é, não há necessidade de que um público numeroso tenha acesso a ela. A informação

estética continua a existir mesmo dentro de um sistema de comunicação restrito, até interpessoal, ou mesmo quando não há nenhum receptor apto a recebê-la.

Sabemos que isso aconteceu inúmeras vezes. Por exemplo, a informação estética contida numa tela de Van Gogh permaneceu lá, embora em sua época ninguém pudesse entendê-la. Outra característica da informação estética que a diferencia da informação semântica é o fato de não ser traduzível em outras linguagens.

Quando dizemos “O tempo hoje está ruim”, podemos traduzir a informação semântica contida nessa frase para qualquer outra língua, sem perda da informação original. Quando vemos, no entanto, num filme, uma cena com tempo ruim, vemos a qualidade da cor, a força do vento, da chuva ou da neve, a vegetação, os ruídos ou o silêncio, a névoa, a qualidade da luz e inúmeros outros detalhes que nos são mostrados pelas câmeras e que nos causam um determinado sentimento. Essa informação estética não pode ser traduzida nem para a linguagem verbal nem para qualquer outra sem ser mutilada, isto é, sem perder parte de sua significação.

A informação estética apresenta, ainda, um outro aspecto distintivo, que é o fato de não ser esgotável numa única leitura. Por exemplo, a informação sobre o tempo ruim só me conta algo de novo na primeira vez em que for dada. Ela se esgota. A informação estética contida em uma obra de arte, no entanto, pode ser lida de várias maneiras por pessoas diferentes ou por uma mesma pessoa. Na primeira vez que lemos um livro ou ouvimos uma música, recebemos uma certa quantidade de informações; numa segunda leitura ou audição, podemos receber outras informações; anos mais tarde, ainda outras. Essa característica de inesgotabilidade permite que as obras de arte não envelheçam nem se tornem ultrapassadas.

A obra de arte é aberta, no sentido de que ela própria instaura um universo bastante amplo de significações que vão sendo captadas, dependendo da disponibilidade dos receptores.

5.2 A forma

Roman Jakobson, conhecido linguista, definiu algumas características da função poética da linguagem e ampliou muito a noção do poético. Com ele, a função poética ganha uma dimensão estética, podendo, assim, ser aplicada a todas as outras formas artísticas além da poesia.

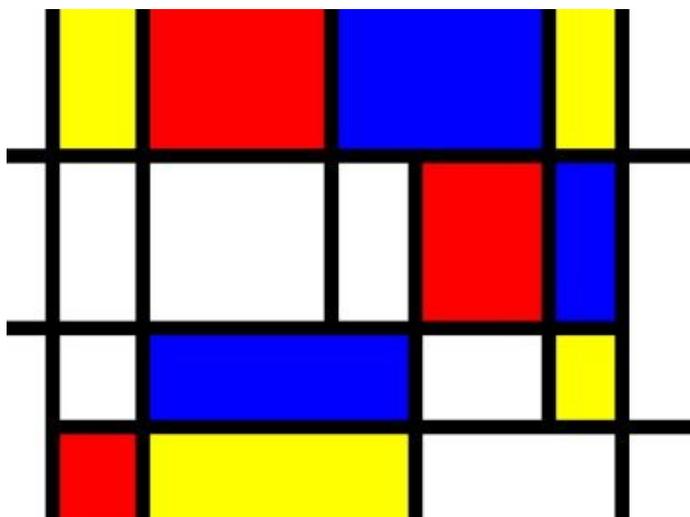
A função poética: a transgressão do código

A função poética da linguagem, segundo Jakobson, caracteriza-se por estar centrada na própria mensagem, isto é, por chamar atenção sobre a forma de estruturação e decomposição da mensagem. A função

poética pode estar presente tanto numa propaganda, num outdoor, quanto numa poesia, numa música ou em qualquer outro tipo de obra de arte.

Mas como é que se chama a atenção para a própria mensagem? Como vimos, no interesse naturalista pela arte, a atenção do espectador não se detém na obra, mas é remetida para o contexto fora da obra. Na classificação de Jakobson, a função presente seria a referencial, centrada exatamente no contexto externo à obra.

A estruturação da obra, a sua organização interna, não chama a nossa atenção. Para que isso aconteça, é necessário sair do habitual, daquilo a que estamos acostumados e que, por isso mesmo, nem percebemos mais. Em outras palavras, sair do esperado, o que implica transgredir o código consagrado.



Composição em vermelho, amarelo e azul, de Pier Mondrian, 1921. Um dos artistas mais representativos do abstracionismo geométrico, Mondrian trabalha a superfície do quadro respeitando suas duas dimensões (largura e altura) e sem criar nenhuma ilusão de profundidade. Usa poucas cores, sempre primárias, contrastando com o branco e com o negro das linhas que dividem a superfície em quadrados e retângulos. É a partir desse trabalho em cima da forma que podem surgir os significados da obra.

Quando o código é usado de maneira incomum, a forma de apresentação da mensagem chama a nossa atenção pela sua força poética. Isso fica bastante claro em poesia. As palavras de que nos utilizamos para escrever um poema ou para nos comunicarmos no dia-a-dia são fundamentalmente as mesmas. Na fala diária, no entanto, não prestamos atenção à forma das palavras, porque o que nos interessa para que a comunicação se efetive é o seu conteúdo semântico. A poesia, ao contrário, chama a nossa atenção para essa forma.

Há um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “Ao Deus Kom Unik Assão”. Sem dúvida, chama a atenção. Primeiro, pela forma de escrever comunicação: com a letra K, de uso restrito na

língua portuguesa; com a substituição do ç por dois s; com a divisão da palavra em três outras. Em seguida, notamos que deus é substantivo masculino, enquanto comunicação é substantivo feminino. Portanto, várias transgressões do código num único título.

O que precisa ficar claro, no entanto, é que essas inovações e subversões do código não são gratuitas, não são feitas só para ser engraçadas. Elas contribuem para o significado da obra, neste caso o poema. Assim, vejamos: quanto à transformação do feminino em masculino, sabemos que nossa sociedade dá mais valor ao homem do que à mulher; uma deusa nunca é levada muito a sério. O poder de deus é muito mais forte também porque as religiões ocidentais não cedem nenhum lugar a deusas.

Quanto ao uso da letra K, dos dois “s” e à divisão da palavra, causam um estranhamento, um distanciamento, remetendo a códigos e culturas estrangeiros. Em se tratando de deus, remetem também a deuses e faraós (Tutancâmon etc.). A divisão da palavra comunicação reflete uma divisão nas discussões sobre o próprio assunto.

Se romper o código é uma característica própria da arte, nenhum código artístico pode ser inflexível (como, por exemplo, os códigos matemáticos) nem exercer força coercitiva sobre a produção dos artistas. Ou estes não seriam artistas.



Escultura de Hans Arp.

A obra desse escultor que também é pintor, se situa dentro do abstracionismo informal. O nome do trabalho é bastante indicativo: é uma escultura que não quer representar nada fora dela. Ela simplesmente ocupa um espaço, é um objeto tridimensional a mais no

mundo, e suas formas arredondadas criam jogos de luz e sombra.

O papel das vanguardas artísticas

A ênfase dada à forma da obra de arte e às transgressões do código nos leva a examinar o papel das vanguardas artísticas. Avant-garde, em francês, é um termo militar que designa o grupo de soldados que avança à frente da guarda ou batalhão. Transferindo o termo para a área artística e cultural, também designa os desbravadores, os que fazem o “reconhecimento do terreno”, os que ampliam o espaço da linguagem artística através de experimentações. É a vanguarda que rompe os estilos, que propõe novos usos do código. Atrás dela vêm os batalhões, ou seja, os outros artistas, considerados seguidores e que formam as escolas. Neste momento, o que era novo, o que constituía uma transgressão do código, passa a ser, outra vez, o habitual, o código consagrado.

Assim, a linguagem da vanguarda cultural e artística é sempre difícil de entender. É por isso que temos certa dificuldade em compreender as obras expostas nas bienais, os filmes de arte, o teatro experimental, a música dodecafônica e assim por diante.

Todas essas obras instituem um novo repertório de signos e novas regras de combinação e de uso. Leva algum tempo, e muita convivência com o mundo artístico, para dominarmos, ou seja, compreendermos os novos códigos e as novas linguagens.

A existência das vanguardas, no entanto, é imprescindível à manutenção da fermentação cultural. No campo das artes não podemos falar em progresso. O conceito de progresso envolve ideias de melhoria e ultrapassagem, absolutamente estranhas ao mundo artístico. A arte do século XX não é melhor nem pior que a arte grega ou renascentista. É apenas diferente, porque responde a questões colocadas pelo homem e pela cultura atuais. Os artistas de vanguarda são exatamente aqueles que levantam essas questões antes que a maior parte da sociedade as tenha percebido e respondem-nas trabalhando a linguagem e a forma sensível de suas obras.

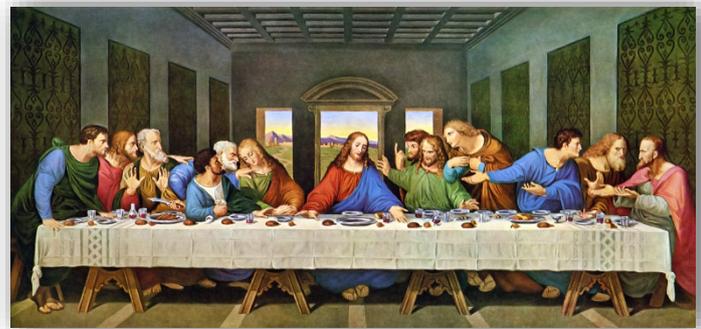
5.3 O conteúdo

A interpretação da obra de arte, ou seja, a atribuição de significados pelo espectador se dá em vários níveis. O **primeiro nível** é o do sentimento, que já foi discutido. Sentir em uníssono com a obra, deixar que ela nos leve e enleve, seguir seu ritmo interno, é o modo próprio de decodificação que se dá na experiência estética. Esse sentimento apresenta-se como uma unidade não dissociável da experiência, isto é, ele só pode acontecer na presença da obra. O **segundo nível** de interpretação se dá através do pensar e envolve análise cuidadosa da obra. Como se pode fazer essa análise?

Sem querer fornecer um receituário, é possível traçarmos algumas balizas para uma análise que respeite a individualidade de cada obra.

Em primeiro lugar, precisamos fazer um levantamento da forma, em termos descritivos. Para isso, no entanto, é necessário conhecer algumas coisas fundamentais das linguagens artísticas. Por exemplo, a linguagem teatral difere da linguagem cinematográfica. Assim, se formos analisar um espetáculo teatral, vamos precisar, antes de mais nada, saber o que caracteriza a linguagem específica do teatro.

Em seguida, precisamos descrever a obra em nível denotativo, isto é, a partir do que realmente vemos ou ouvimos. Por exemplo, antes de percebermos que se trata do afresco *Última ceia*, de Leonardo da Vinci, nós vemos, representados na parede, treze homens atrás de uma mesa, de frente para nós, agrupados três a três, exceto a figura central, com tal tipo de indumentária, fazendo tais gestos etc. Essa descrição dos signos que



aparecem na obra e de como se combinam é muito importante, pois vai nos fornecer dados para estabelecermos relações que não estão tão aparentes, mas que se encontram implícitas na obra. Por isso é imprescindível que façamos uma descrição detalhada e cuidadosa, a mais completa possível.

Finalmente, como na leitura de um livro, vamos levantar os significados conotativos de cada signo e dos signos combinados entre si. No momento em que se coloca uma figura sobre um determinado fundo, em que se combinam determinadas cores ou sons ou formas, em que se associa uma música a uma imagem, os significados de cada signo vão sendo alterados pelos significados dos outros signos, formando um espesso tecido de significações que se cruzam e entrecruzam.

No levantamento dessas conotações, precisamos sempre levar em conta a época e o lugar em que a obra foi criada. Por exemplo, no Renascimento o unicórnio simbolizava a virgindade. Se desconhecermos esse fato, a interpretação de uma obra do período em que apareça esse símbolo será deficiente. Por outro lado, além desse significado conotativo cristalizado, podemos encontrar outros significados a partir da perspectiva da nossa época. Assim, para podermos penetrar a significação mais profunda de qualquer obra de arte é necessário que tenhamos conhecimentos de

história geral, de história da arte e dos estilos, da história dos valores e da filosofia da época em que a obra foi criada, para podermos situá-la no seu contexto. Precisamos, também, estar engajados no nosso tempo para podermos perceber o que a obra nos diz hoje.

É por isso que dissemos que a arte nos traz o conhecimento de um mundo e não somente o conhecimento de uma obra. A arte instaura um universo de significações que jamais é esgotado e que ultrapassa em muito a intenção do autor. Esquemáticamente, podemos representar esse processo da seguinte forma:

- 1 - universo de significações possíveis de uma obra
- 2 - intencionalidade do autor
- 3 - significados que podemos atribuir à obra, sem desrespeitar sua proposta
- 4 - significado arbitrário; que não pertence ao universo da obra e que não podemos impor a ela

Para terminar, vamos dar um exemplo de como fazer uma das leituras analíticas possíveis de um poema de José Lino Grünwald.

forma
re-forma
dis-forma
trans-forma
com-forma
in-forma
forma

É um poema concreto, portanto sua forma visual tem tanta importância quanto a forma sonora. O que vemos? Sete palavras dispostas de maneira a **formar um hexágono**, na medida em que a primeira palavra tem 5 letras; a segunda, 7; a terceira, 8; a quarta, 10; a quinta, 8; a sexta, 7; e a sétima, 5 outra vez. Existe, portanto, um movimento crescente seguido por outro decrescente. Vemos, ainda, que a palavra base FORMA se desloca para a direita até atingir a metade do poema e, em seguida, volta à sua posição inicial, no eixo direita-esquerda. No eixo superior-inferior, a mesma palavra apresenta correspondência invertida de posições, como se puséssemos um espelho sobre o eixo. Quanto aos prefixos utilizados, formam um losango, descrevendo o mesmo movimento crescente e decrescente do poema.

Em nível de **conteúdo denotativo**, temos os significados imediatos das palavras:

- forma: os limites exteriores da matéria de que é constituído um como; feito, configuração; também remete a molde;
- reforma: formar de novo, reconstruir, corrigir, emendar, melhorar, aprimorar;
- disforma: dis: separação, negação (da forma); remete a deforma: alterar a forma, fazer perder a forma primitiva;

- transforma: dar nova forma, modificar, transfigurar, metamorfosear;
- conforma: conciliar, harmonizar, adequar, amoldar, acomodar-se, resignar-se, corresponder;
- informa: comunicar, participar.

Portanto, partimos de uma forma que é corrigida, emendada, a ponto de se tornar disforme, de perder a forma primitiva. Há, então, a metamorfose, o aparecimento de uma nova forma (prefixo *trans*, “além de”). A partir daí, temos o processo de cristalização. Acomodamo-nos e resignamo-nos à nova forma, que será comunicada, espalhada, compartilhada. Chegamos ao ponto terminal do processo: forma cristalizada. Ele também pode ser um novo início.

No nível do **conteúdo conotativo**, percebemos que o processo descrito corresponde ao processo de abertura ou ruptura de algo estabelecido, que culmina numa descoberta, numa transformação (processo de crescimento da forma), e termina no estabelecimento de outro molde ou modelo, isto é, num fechamento. Esse processo tanto pode se referir didaticamente à descoberta de novas linguagens artísticas, ao processo da vanguarda que rompe os códigos estabelecidos, mas acaba propondo outros que tendem ao fechamento, como pode se referir ao processo de crescimento do ser humano em geral. Cada vez que aprendemos uma coisa nova (seja no terreno intelectual, seja no afetivo), rompemos um molde, tentamos reconstruí-lo, corrigi-lo, até que ele muda tanto que passa a ser uma nova forma. Aí começa o processo de nos acostumarmos com ela, de a mostrarmos aos outros, até que, finalmente, ela se torna habitual outra vez.

O que parecia uma brincadeira se enche de sentido. Torna-se belo. Ou, talvez, um grande “barato”. E nos emociona, nos enche de alegria, de satisfação. É o sentimento de completude.

O que diz a obra de arte

Não faz muito tempo, li num jovem crítico que a pintura é o meio menos apropriado para se dizer alguma coisa. Ele criticava um pintor, jovem também, que tomara como tema de seus quadros figuras e fatos da vida política brasileira. Quer dizer, o crítico argumentava contra a adoção pelo pintor de uma temática não-pictórica ou extra-pictórica, não sei como ele a definiria. É um ponto de vista e, como não conheço os quadros do referido pintor, não posso dizer se, no caso particular, o crítico tinha ou não razão. Mas o princípio geral sobre que baseava a sua crítica me parece discutível. Se a arte é o meio menos apropriado para dizer alguma coisa, isso significa que a arte não diz nada? É uma tese inaceitável.

Mas não vamos nos valer de uma formulação possivelmente infeliz para atribuir ao crítico o que ele talvez não tenha querido dizer. E não se trata aqui de

armar uma discussão pessoal. O que importa é a concepção implícita na tese. Admitamos que seu propósito foi apenas afirmar que a arte não pode cingir-se a uma temática explícita, e essa é uma questão que volta à baila.

Não resta dúvida que o caminho percorrido pela arte nos últimos cem anos tendeu preponderantemente à eliminação do tema, a começar pelo tema literário: as cenas mitológicas, alegóricas ou históricas foram banidas da pintura pelo impressionismo. O artista se voltou para a realidade objetiva: as paisagens e as cenas da vida moderna. Esse defrontar-se com o presente é um defrontar-se com o devenir: Degas capta os gestos das bailarinas que dançam, Monet capta a luz cambiante da paisagem. É uma pintura onde não há heróis, não há história, não há mitos: o artista elabora as sensações que lhe chegam do mundo que ele vê.

Cézanne sentiu a necessidade de fundar essas sensações em termos permanentes, de criar um novo espaço pictórico como haviam feito os mestres do Renascimento. Mas não um espaço idealizado como o deles: um espaço ambíguo capaz de conter as contradições que a experiência direta lhe revelava - um espaço, por assim dizer, arrancado às coisas.

E essa visão da natureza vai gerar o cubismo que, partindo dela, termina por negá-la: idealizá-la, desarticula os volumes em planos e abre caminho para a abstração geométrica. Surge em seguida Mondrian para quem, na natureza, só há dois ritmos fundamentais - o vertical e o horizontal. O impressionismo, que negara as formas idealizadas, gera desse modo o seu contrário: Mondrian almoça de costas para a paisagem.

Os retângulos assimetricamente distribuídos do pintor holandês não lembram nem de longe as náiades e odaliscas da pintura acadêmica, mas estão, como elas, desligados da experiência cotidiana das pessoas. Há, porém, uma diferença fundamental: Mondrian reduz a expressão de seu idealismo ao sensorialmente percebido.

Por outros caminhos, Kandinsky chega também à eliminação de qualquer referência à realidade objetiva. O primeiro quer exprimir a essência da natureza; o segundo, a espiritualidade do homem. Em ambos está a pressuposição de que a representação das coisas e dos seres é um empecilho à expressão da verdadeira realidade.

Essa atitude ideológica em face do real suscita uma série de questões. Existe uma “verdadeira realidade” ou a realidade é um incessante transformar-se? A essência pode ser apreendida se se elimina a aparência? As formas ditas abstratas têm algum significado imanente? E, se têm, é possível articulá-las numa linguagem capaz de exprimir, de modo cada vez mais rico e profundo, as “verdades” subjacentes?

Durante mais de cinquenta anos os artistas e os teóricos da arte debateram-se com essas questões e, ao

que eu saiba, não conseguiram respondê-las. A linguagem das formas abstratas por sua vez - quer seja a mondrianiana quer seja a kandinskiana - não se mostrou capaz daquele enriquecimento. Pelo contrário, no curso das décadas, essa linguagem enveredou por um caminho de progressiva autodestruição. Os representantes mais consequentes de ambas as tendências, em sua fase final, voltaram-se para a aplicação prática de suas experiências expressivas: uns no campo da indústria, outros no da terapêutica ou da investigação psicológica.

Agora pergunto: cabe, em nome de qualquer destas tendências, negar ao artista de hoje a busca de uma linguagem referencial? E a busca dessa linguagem implica inevitavelmente o rebaixamento da qualidade artística? Só por mero dogmatismo se poderia garantir que sim.

Vejamos agora a questão sob outro enfoque. Afirmar-se que a arte é o meio menos indicado para dizer alguma coisa implica uma definição da linguagem artística, segundo a qual esta linguagem é um universo fechado que se alimenta exclusivamente de si mesmo. Essa definição aparece como verdadeira se se concebe a linguagem da arte (ou qualquer outra) como um sistema desligado do processo global da história e do espaço social.

É certo também que, em determinados períodos e numa considerável parte de sua utilização, a linguagem funciona aparentemente como um sistema fechado. Digo “aparentemente” porque as raízes da linguagem estão de tal modo mergulhadas na experiência que temos do real que, a rigor, seria impossível dizer onde termina uma e onde começa o outro. Podemos definir o âmbito da linguagem em termos de sistema (elementos, relações, princípios etc.) mas não em termos de expressão. E a linguagem da arte se empobrece, se academiza, precisamente na medida em que o sistema prepondera sobre a expressão: a linguagem “se fecha”. Para exemplificar: quando os impressionistas descobrem a possibilidade de captar a expressão cromática das coisas expostas à luz do sol, rompem os limites do sistema da linguagem pictórica para fazê-la abarcar uma nova dimensão do real; quando Seurat tenta metodizar a aplicação das descobertas expressivas de seus antecessores, a linguagem se submete ao sistema, em detrimento da expressão. Uma nova ruptura se dá com Van Gogh, em quem de novo a expressão supera o sistema estabelecido. E esse processo de “ruptura” se verifica mesmo no interior da obra de um mesmo artista, de quadro para quadro, às vezes quase imperceptivelmente, pois é ele o indício de que a linguagem está viva, de que a arte “fala”. Noutras palavras: a linguagem pictórica, como qualquer outra, só é linguagem porque é sistema e por isso há nela uma natural tendência a fechar-se em seus limites; por outro lado, ela só é linguagem porque é expressão e por isso

há também nela uma tendência natural para romper o sistema. Essa contradição interna, dialética, da linguagem revela sua ligação profunda com o conjunto do processo da realidade. A sua autonomia existe, mas é relativa.

Voltando à tese do crítico: ele não pretende afirmar que a arte não diz nada, mas que ela diz apenas o que está implícito no sistema. E mais, ele considera que esse sistema inclui tudo, ou seja, tudo o que pode ser dito pela linguagem da arte; o mais que se pretenda dizer com essa linguagem “não é arte”.

Considero muito compreensível que hoje no Brasil alguns críticos se vejam levados a uma posição como essa. No fundo, se trata de uma posição que busca defender o essencial, depois de um período (se é que já passou) em que os limites do sistema da linguagem artística foram amplamente rompidos e se adotou a atitude de afirmar que a própria linguagem da arte era uma forma de repressão. A partir daí tudo é expressão e tudo é arte; isto é: nada é expressão e nada é arte.

Não estou aqui para defender a arte como instituição a ser preservada a qualquer preço. Nada é menos (ou deve ser) institucional que a arte. Mas, se se destrói o sistema da linguagem - que não foi criado por decisão de nenhuma autoridade mas por uma necessidade real de expressão e comunicação - e se pretende substituí-lo pela valorização de meras atitudes e especulações arbitrárias, não se ganha nada, não se cria nada, não se ajuda a ninguém. Trata-se de uma posição “libertária”, de fundo nihilista, que confunde os valores e prejudica os verdadeiros artistas.

Há que compreender, porém, que tal fenômeno é produto de uma crise geral da arte contemporânea que se reflete de maneira aguda nos países culturalmente dependentes como o nosso. Creio, no entanto, que a atitude correta em face de tal fenômeno não é a defesa do purismo artístico, já que esse purismo está na raiz mesma da crise.

Quando Mondrian e Kandinsky dão as costas à realidade e buscam formas idealizadas para se exprimirem, não se tomam os profetas de uma arte futura - como se disse e se repetiu muitas vezes - mas os profetas do fim de uma arte que se nega a exprimir as relações concretas da vida.

Ferreira Gullar. Sobre arte, Rio de Janeiro, Avenir, 1982, p. 9-13.

6. CONCEPÇÕES ESTÉTICAS

A Idade Média tinha tanta noção do que entendemos pelo termo arte quanto a Grécia ou o Egito, que careciam de uma palavra para exprimi-la. Para que essa ideia pudesse nascer, foi preciso que se separassem as obras de arte de sua função. (...) A metamorfose mais profunda principiou quando a arte já não tinha outra finalidade senão ela mesma.

André Mairaux

O conceito de belo, como já dissemos anteriormente, é eminentemente histórico. Cada época, cada cultura, tem o seu padrão de beleza próprio. Já houve até quem dissesse que “gordura é formosura”. Da mesma forma, as manifestações artísticas têm sido bastante diversas e, por vezes, até desconcertantes no curso da história. Essa diversidade se deve a vários fatores, que vão do político, social e econômico até os objetivos artísticos que cada época ou cultura tem se colocado.

Ao longo dos séculos, surgiram várias correntes estéticas que vieram a determinar não só as relações entre arte e realidade, mas, mais importante ainda, o estatuto e a função da obra de arte.

Discutiremos aqui algumas dessas correntes mais importantes que marcaram a produção artística, sendo, por isso, fundamentais para a compreensão da história da arte.

6.1 O naturalismo grego

Conceito de naturalismo

O naturalismo constitui uma noção fundamental que marcou profundamente toda a arte ocidental desde a Grécia Antiga até o final do século XIX. Ele pode ser definido como a ambição de colocar diante do observador uma semelhança convincente das aparências reais das coisas. A admiração pela obra de arte, dentro dessa perspectiva, advém da habilidade do artista em fazer a obra parecer ser o que não é, parecer ser a realidade e não a representação.

Dentro da atitude naturalista, podemos distinguir algumas variações, dentre as quais as mais importantes são o realismo e o idealismo.

O **realismo** mostra o mundo como ele é, nem melhor nem pior. É característico, por exemplo, da arte renascentista do século XV.

Já o **idealismo** retrata o mundo nas suas condições mais favoráveis. Na verdade, mostra o mundo como desejaríamos que fosse, melhorando e aperfeiçoando o real. É o padrão da arte grega, que não retrata pessoas reais, mas pessoas idealizadas. Foram os gregos que elaboraram a teoria das proporções do corpo humano.

A ruptura com a atitude naturalista ocorre na segunda metade do século XIX com os impressionistas, que passam a dar primazia às variações da luz e não aos objetos representados. Essa mudança de atitude se deve, ao aparecimento do “bisavô” da máquina fotográfica - o daguerreótipo -, que fixa as imagens do mundo de forma mais rápida e mais econômica do que a tela pintada. Assim, os artistas, principalmente os pintores, tiveram de repensar a função da arte e o espaço específico da pintura.



Vitória de Samotrácia, Grécia, século IV a.C. Esta escultura, embora tenha perdido a cabeça, é um exemplo claro do naturalismo grego. Além do movimento do corpo e das roupas, percebem-se detalhes sutis por baixo das vestes, como, por exemplo, o umbigo.

O naturalismo na arte grega

Na Grécia Antiga não havia a ideia de artista no sentido que hoje empregamos, uma vez que a arte estava integrada à vida. As obras de arte dessa época eram utensílios (vasos, ânforas, copos, templos etc.) ou instrumentos educacionais. Assim, o artífice que os produzia era considerado um trabalhador manual, do mesmo nível do agricultor ou do ferramenteiro. Ele era um artesão numa sociedade em que o trabalho manual era considerado indigno.

Nesse período (séc. V e IV a.C.) foram desenvolvidas técnicas cuja principal motivação era produzir cópias da aparência visível das coisas. A

função da arte era criar imagens de coisas reais, imagens que tivessem aparência de realidade.

Há várias anedotas que ilustram bem isso, embora poucos exemplares da pintura grega tenham chegado até nós. Dizem que Apeles pintou um cavalo com tanto realismo que cavalos vivos relincharam ao vê-lo. Outra história conta que Parrásio pintou uvas tão reais que passarinhos tentavam bicá-las. Na verdade, talvez essas pinturas só possam ser consideradas realistas em relação à estilização da pintura que a precedeu ou à pintura egípcia, por exemplo.

Por outro lado, temos de admirar a fidelidade anatômica das esculturas gregas, tais como a Vitória de Samotrácia e o **Discóbulo**.



Essa atitude perante a arte está fundada sobre o conceito de mimesis. Embora, mimesis seja normalmente traduzida por “imitação”, para os gregos ela significava muito mais que isso. Para Platão (séc. V a.C.), no Crátilo, as palavras imitam a realidade. Neste caso, a tradução mais correta para mimesis talvez fosse “representar”, e não “imitar”. Para Aristóteles (séc. IV a.C.), a arte “imita” a natureza. Arte, para ele, no entanto, englobava todos os ofícios manuais, indo da agricultura ao que hoje chamamos de belas-arts. Assim, a arte, enquanto poiésis, ou seja, “construção”, “criação a partir do nada”, “passagem do não-ser ao ser”, imita a natureza no ato de criar. Por outro lado, também aqui poderíamos entender mimesis com o sentido de “representar”. Para Aristóteles, “todos os ofícios manuais e toda a educação completam o que a natureza não terminou”.

Ainda segundo Aristóteles, a apreciação da arte vem do prazer intelectual de reconhecer a coisa representada através da imagem. Assim, ele resolve o problema do feio. O prazer, no caso, não vem do reconhecimento da coisa feia, mas da habilidade que o artista demonstra ao representá-la.

É no sentido de cópia ou reprodução exata e fiel que a palavra *mimesis* passa a ser adotada pela teoria naturalista. E as obras de arte, dentro dessa perspectiva, são avaliadas segundo o padrão de correção colocado por Platão:

“Agora suponhamos que, neste caso, o homem também não soubesse o que eram os vários corpos representados. Ser-lhe-ia possível ajuizar da justeza da obra do artista? Poderia ele, por exemplo, dizer se ela mostra os membros do corpo em seu número verdadeiro e natural e em suas situações reais, dispostos de tal forma em relação aos outros que reproduzam o agrupamento natural - para não falarmos na cor e na forma - ou se tudo isso está confuso na representação? Poderia o homem, ao vosso parecer, decidir a questão se simplesmente não soubesse o que era a criatura retratada?”.

(Platão, *Leis*, 668.)

6.2 A estética medieval e a estilização

Na Europa ocidental, durante a Idade Média, não houve grande interesse pelas artes que, como coisas terrenas ligadas à cultura pagã, poderiam prejudicar o fortalecimento da alma e do espírito. Entretanto, em virtude do analfabetismo mais ou menos generalizado das populações dos feudos, a Igreja utiliza-se da pintura e da escultura para fins didáticos, ou seja, para ensinar a religião e infundir o temor do julgamento final e das penas do inferno. As obras de arte assumem a condição de símbolos que manifestam a natureza divina e canalizam a devoção do homem para o deus supremo.

Por isso, a postura naturalista é abandonada em prol da estilização, isto é, da simplificação dos traços, da esquematização das figuras e do abandono dos detalhes individualizadores. A estilização responde melhor à necessidade de universalização dos princípios da religião cristã.

A arte bizantina do mesmo período mostra extraordinária homogeneidade a partir de sua codificação, no século VI, até a queda de Constantinopla em 1453. Preocupada com a expressão religiosa e com a tradução da teologia em forma de arte, a Igreja Ortodoxa bizantina padroniza a expressão artística, abolindo a representação tridimensional em pinturas e mosaicos, preferindo as figuras chapadas, cujas vestes eram representadas por linhas sinuosas, como na reprodução do mosaico da igreja de São Vital, Ravêna.



Mantidas suas características próprias, tanto no Ocidente quanto no Império Bizantino prevalece a ideia de que a beleza não é um valor independente dos outros, mas que é o refulgir da verdade no símbolo. A obra de arte, assim, permite-nos alcançar a visão direta da perfeição da natureza divina.

Desse ponto de vista, a beleza é uma qualidade mais bem apreendida pela razão do que pelos sentidos, e corresponde ao pensamento religioso dessa época, marcado pelo desejo de ascender do mundo sensual das sombras, das aparências, contemplação direta da perfeição divina.

Santo Agostinho

Santo Agostinho, ao tratar da ordem e da música, considera o número como medida de comparação que leva à ordenação das partes iguais dentro de um todo integrado e harmônico.

O conceito de beleza, enquanto ordenação dos objetos ao que deve ser, pressupõe um conceito anterior da ordem ideal, dado por iluminação divina. É esse mesmo conceito que fundamenta a objetividade do julgamento da beleza, donde se podem criar normas para a produção do belo.

Santo Tomás de Aquino

Cabe a Santo Tomás de Aquino (séc. XIII) retomar o pensamento de Aristóteles e recuperar o mundo sensível que havia sido considerado fonte de pecado durante quase toda a Idade Média. Se é criação de Deus, o mundo terá as marcas de sua origem e será a encarnação simbólica do *logos* divino. Pode, assim, ser objeto de nossa atenção e interpretação. Para Santo Tomás, a beleza é um dos aspectos do bem: “A beleza e a bondade de uma coisa são fundamentalmente idênticas”. A beleza é o aspecto agradável da bondade, pois o belo é agradável à cognição.

Santo Tomás estabelece três condições para a beleza:

- **integridade ou perfeição**, uma vez que os objetos incompletos ou parcialmente destruídos são feios;
- **devida proporção ou harmonia** entre as partes e entre o objeto e o espectador;
- **clareza ou luminosidade**, ou seja, o resplandecer da forma em todas as partes da matéria.

6.3 O naturalismo renascentista

O Renascimento artístico, ocorrido entre os séculos XIV e XV na Europa, passa a dignificar o trabalho do artista ao elevá-lo à condição de trabalho intelectual. Consequentemente, a obra de arte assume um outro lugar na cultura da época.

Nesse contexto, as artes vão buscar um naturalismo crescente, mantendo estreita relação com a ciência empírica que desponta na época e fazendo uso de todas as suas descobertas e elaborações em busca do ilusionismo visual. Assim, a perspectiva científica, a teoria matemática das proporções, que possibilitam a criação da ilusão da terceira dimensão sobre uma superfície plana, as conquistas da astronomia, da botânica, da fisiologia e da anatomia são incorporadas às artes.

Osborne distingue seis princípios fundamentais que dominaram o ponto de vista renascentista no terreno da estética:

1. A arte é um ramo do conhecimento e, portanto, criação da inteligência.
2. A arte imita a natureza com a ajuda das ciências.
3. As artes plásticas e a literatura têm propósito de melhoria social e moral, aspirando ao ideal.
4. A beleza é uma propriedade objetiva das coisas e consiste em: ordem, harmonia, proporção, adequação. A harmonia expressa-se matematicamente.
5. As artes alcançaram a perfeição na Antiguidade clássica, que deve ser estudada.
6. As artes estão sujeitas a regras de perfeição racionalmente apreensíveis que podem ser formuladas e ensinadas com precisão. Aprendemo-las pelo estudo das obras da Antiguidade.

6.4 Iluminismo e academismo: a estética normativa

Descartes (séc. XVII) não elaborou uma teoria estética, mas seu método e conclusões em relação à teoria do conhecimento foram decisivos no desenvolvimento da estética neoclássica. A busca da clareza conceitual, do rigor dedutivo e da certeza intuitiva dos princípios básicos invadiu o campo da teoria da arte. Combinaram-se elementos cartesianos e aristotélicos nos conceitos polissêmicos, isto é, com muitos sentidos, de razão e natureza.

Artistas e críticos identificaram o seguir a natureza com o seguir a razão, uma vez que a natureza do homem é ser racional. Assim, o racionalismo estético, nos séculos XVII e XVIII, tentou estabelecer normas sólidas para o fazer artístico, mediante a dedução de um axioma fundamental e evidente por si mesmo. Esse axioma pode ser expresso nos seguintes termos: a arte é uma imitação da natureza que inclui o universal, o normativo, o essencial, o característico e o ideal. A natureza deve ser representada em abstrato, com as características da espécie. O princípio básico da arte, portanto, continua a ser a imitação, embora de cunho idealista.

Posteriormente, esses princípios foram reduzidos a um sistema, dando origem ao academismo, isto é, ao classicismo ensinado pelas academias de arte. É a chamada **estética normativa**, que estabelece regras para o fazer artístico, limitando a criatividade e a individualidade da intuição artística.

O academismo acaba por estrangular a vida da atitude naturalista na arte, abrindo espaço para indagações e propostas novas.

6.5 Kant e a crítica do juízo estético

Na *Crítica do juízo*, elaborada em 1790, Kant se ocupa, em primeiro lugar, do julgamento estético, expressando de maneira lógica muitas das ideias e doutrinas dos estetas ingleses do século XVIII e modelando-as dentro de um sistema coerente.

Começou por distinguir a base lógica do juízo estético da base lógica dos juízos sobre outras fontes de prazer e da base dos juízos de utilidade e de bondade.

Estabeleceu, também, a distinção entre percepção estética e formas de pensamento conceitual (belo é o que agrada independentemente de um conceito), indo contra a estética cartesiana e racionalista.

A seguir, dividiu a beleza em duas espécies: a beleza livre, que não depende de nenhum conceito de perfeição ou uso; e a beleza dependente, que depende desses conceitos. Os juízos estéticos estão relacionados com a primeira espécie de beleza.

A partir do conceito de prazer desinteressado, Kant diferencia os juízos estéticos dos juízos morais, dos juízos sobre a utilidade e dos juízos baseados no prazer dos sentidos. A experiência do belo se dá no sensível e independe de qualquer interesse de outro tipo.

“O gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um modo de representação por uma satisfação ou insatisfação inteiramente independentes do interesse. Ao objeto dessa satisfação chama-se belo.”

Assim, para Kant, a beleza reside primordialmente na atitude desinteressada do sujeito, em relação a qualquer experiência. O que garante a

universalidade dos juízos estéticos é o fato de que todos os homens têm a mesma faculdade de julgar, assim como a razão também é idêntica para todos.

6.6 A estética romântica

As ideias fundamentais da estética romântica, desenvolvida ao longo de um século (meados do séc. XVIII a meados do séc. XIX) na Europa, podem ser resumidas pelas expressões gênio, imaginação criadora, originalidade, expressão, comunicação, simbolismo, emoção e sentimento.

A noção de **gênio**, como dom intelectual e espiritual inato, liga-se em especial à figura do artista, que passa a ser apresentado como possuindo profunda compreensão da suprema realidade. Assim visto, o gênio era essencialmente original e expressava sua natureza superior através de obras por cujo intermédio os homens comuns entrariam em contato com ele e comungariam com a sua personalidade.

A **imaginação**, por sua vez, passou a ser vista como faculdade captadora de verdade, acima e, às vezes, superior à razão e ao entendimento, sendo um dom especial do artista. Era, ao mesmo tempo, criadora e reveladora da natureza, dentro de uma visão romantizada do idealismo transcendental kantiano que circunscrevia a forma da experiência à capacidade configuradora da mente.

É a imaginação que nos permite compreender os sentimentos dos outros e comunicar-lhes os nossos. Pelo seu poder de recombinar impressões sensíveis e dados da experiência, é fonte de invenção e originalidade. O conceito romântico de imaginação criadora não era, como vemos, um conceito psicológico e jamais foi claramente definido.

Quanto ao **simbolismo**, no período romântico adquire especial relevância a ideia de que a obra de arte é um símbolo, é a encarnação material de um significado espiritual. Enfim, o romantismo concebe a arte como expressão das emoções pessoais de um artista cuja personalidade genial se torna o centro de interesse.

6.7 A ruptura do naturalismo

A revolução estética iniciada no século XVIII, quando se propôs a atenção desinteressada como marca da percepção estética e o sentimento como forma de cognição, foi completada nos últimos cem anos, passando a apreciação estética a ser o único valor das obras de arte.

Nas palavras de André Malraux, crítico francês, “a Idade Média tinha tanta noção do que entendemos pelo termo arte quanto a Grécia ou o Egito, que careciam de uma palavra para exprimi-lo. Para que essa ideia pudesse nascer, foi preciso que se separassem as obras de arte de sua função. (...) A metamorfose mais

profunda principiou quando a arte já não tinha outra finalidade senão ela mesma”.

É essa independência da obra de arte tanto em relação à intenção do autor quanto a valores e propósitos não propriamente estéticos que vai caracterizar a produção do século XX.

A partir do momento em que o ser da arte não é representar naturalisticamente o mundo, nem promover valores, sejam eles sociais, morais, religiosos ou políticos, é possível encontrar a especificidade da arte enquanto promotora da experiência estética.

Ao lado disso, encontramos o repúdio à estética sistemática e um certo ceticismo quanto às possibilidades de definição da beleza.

A nova atitude estética advém do estado de espírito cauteloso, empírico e analítico que não quer generalizar, mas que se mantém atento às características individuais de cada forma de arte. Isso vai possibilitar a cada uma empreender experimentações, na busca da sua linguagem específica e característica, como já vimos, quando discutimos o papel das vanguardas.

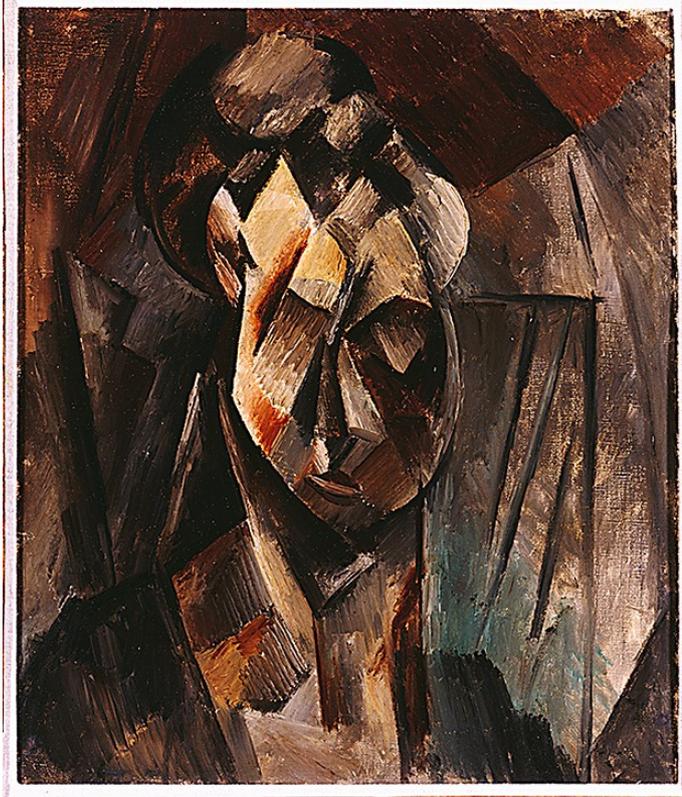
Com a dissolução da atitude naturalista, os artistas passam a menosprezar o assunto ou tema das suas obras para valorizar o fazer a obra de arte. Qualquer assunto serve, ou mesmo nenhum assunto, como é o caso da arte abstrata e da música atonal.

Assim, a obra de arte adquire um estatuto próprio de obra, isto é, ela não tem por função representar nenhum aspecto da realidade exterior, pois esta é a própria realidade. Realidade especial, diferente da realidade do nosso cotidiano. Realidade de obra de arte.

Apesar de essa ruptura ter condicionado praticamente toda a produção artística deste século, a postura naturalista continuou a predominar em outros campos, principalmente nos meios de comunicação de massa, como a tevê, o cinema, o rádio.

Tomemos, por exemplo, a televisão. Considerando a programação televisiva, percebemos que toda ela tem por objetivo criar uma ilusão de realidade e, mais do que isso, fazer-nos acreditar nessa realidade criada. As telenovelas, os telejornais, os programas de auditório querem nos convencer de que as coisas acontecem do jeito que nos está sendo mostrado. Assim, a casa do trabalhador, da empregada doméstica, os quais, todos sabemos, ganham pouco, tem móveis e objetos de decoração bastante caros. Eles próprios usam roupas caras e da moda, e raramente aparecem trabalhando. Essa realidade mostrada na tevê não nos incomoda, não nos perturba o lazer. Muito pelo contrário, nos diz que o mundo está em ordem e as pessoas, felizes. As próprias imagens do telejornal dão-nos a impressão de que presenciamos os acontecimentos ao vivo.

O que fica escondido é o fato de que, ao selecionar as imagens que vão ser mostradas, ao cortá-las, ao montá-las numa determinada ordem, a produção do telejornal já mutilou a realidade, já a interpretou e nos mostra o produto final manipulado como se fosse o fato em si. É o naturalismo a serviço da ideologia dominante.



Cabeça, de Pablo Picasso, 1910.

Embora ainda conserve alguns traços que nos permitem identificar esta escultura como representando uma cabeça humana, ela está muito longe da fidelidade naturalista. Há inúmeras deformações que emprestam novos significados a esta realidade instaurada pela existência da obra.

6.8 O pós-modernismo

Vivemos uma época de pós-tudo. A velocidade da transmissão da informação na sociedade pós-industrial, dominada pelos meios de comunicação de massa, pelos microcomputadores, pelas máquinas de fax e pelos satélites, faz surgir uma estética adequada a essas condições de vida.

O pós-modernismo, movimento iniciado na arquitetura italiana dos anos 50, coloca-se como reação à busca da universalidade e racionalidade, propondo a volta do passado através de materiais, formas e valores simbólicos ligados à cultura local.

Da arquitetura, passa para as artes plásticas (pop arte dos anos 50 e 60), para a literatura (o novo romance francês), para o teatro, com os happenings (espetáculos teatrais, sem um texto definido, que se constroem a partir da interação atores – público), as performances

(referem-se a espetáculos, sejam de teatro ou de música, que se utilizam de várias linguagens artísticas), até chegar às intervenções (manifestações artísticas que interferem na vida da cidade).

A estética pós-moderna caracteriza-se pela desconstrução da forma. No romance, no cinema, no teatro não há mais uma história a ser contada ou personagens fixas. As coisas vão acontecendo, aparentemente sem ligações causais. Caracteriza-se ainda pelo pastiche e ecletismo que permitem juntar-se as coisas mais variadas e até mesmo antagônicas na mesma obra; pelo uso da paródia, discurso paralelo que comenta e, em geral, ridiculariza o discurso principal; pelo uso da metalinguagem, isto é, da citação de outras obras; pela incorporação do cotidiano e da estética dos meios de comunicação de massa; pela efemeridade, ou pequena duração, de muitas das suas obras. Não existe um estilo único, tudo vale dentro do pós-tudo.



Beaubourg, Centro Pompidou, Paris.

O projeto arquitetônico pós-moderno desse museu de arte contemporânea torna-se evidente através da subversão operada pela exposição externa das entranhas construtivas do edifício, com seus canos de água e conduítes de eletricidade deixados à mostra.

O naturalismo

George Schmidt, procurando definir o conceito pictórico do naturalismo, enumerou em seis os seus elementos constitutivos: a ilusão dos corpos, a ilusão do espaço, a ilusão da matéria, o acabado desenho do pormenor, a justeza das proporções anatômicas e da perspectiva e a exatidão da cor dos objetos. O diretor do Museu das Belas-Artes de Basileia diz: “A história da pintura européia, de Delacroix a Picasso, não é outra coisa, precisamente, senão o dismantelamento progressivo do naturalismo”. Com efeito, só a pintura ao ar livre liquidou com três dos componentes do naturalismo: o acabado dos detalhes, a ilusão da matéria

e o absoluto da cor dos objetos, atingindo gravemente a ilusão do corpóreo.

O impressionismo chega e, prosseguindo nas conquistas dos pintores ao ar livre, faz da luz solar o seu deus: a pintura tonal se esvai para dar lugar à descoberta fascinante dos contrastes diretos de cor. Manet e seus êmulos têm também, pela primeira vez, contato com o produto de uma cultura inteiramente estranha àqueles parisienses provincianos as estampas japonesas. A franqueza do desenho destas e os acordes exóticos de áreas claras e escuras encantam Manet e amigos. Posteriormente, essas estampas seriam apreciadas, sobretudo na geração pós-impressionista, pelas superfícies sem sombras e pelas cores puras.

Hoje é que sabemos admirar-lhes também, como acentuou Schmidt, o poder expressivo das linhas. As cores são descobertas na sua pureza, e os artistas percebem que, sempre carregadas de luz, elas podem exprimir pelo contraste as intensidades mais claras, como faz o branco. Outra descoberta sensacional é que as sombras não são absolutas. Podem ser dadas pela cor. Na decomposição do claro-escuro que dessas descobertas resulta, o modelado dos objetos torna-se secundário, quando não desaparece. A tela é tomada pelas pequenas manchas de cor da nova fatura; o artista não respeita mais a parte do quadro destinada à perspectiva aérea. Tudo se cobre, enquanto a cor local se evapora. A cor natural é um fantasma que se dissolve.

A transformação do mundo visível em cores representa o esforço mais grandioso, mais revolucionário, para superar o naturalismo, para libertar a pintura da escravidão da imitação da natureza, para tornar independentes os meios do artista (Schmidt). Os objetos naturais, sob a influência da cor, perdem sua existência particular, sua autonomia local. Cézanne veio destruir os dois últimos anteparos naturalistas: a ilusão do espaço sensorial e a correção das proporções anatômicas e da perspectiva que escaparam à avalanche impressionista. Nessa depuração, o mestre de Aix contou com a cooperação espontânea de Gauguin e Van Gogh, Toulouse – Lautrec e Seurat. A obra de destruição estava consumada.

Mário Pedrosa, *Arte/firma e personalidade*, São Paulo, Kairós, 979, p. 122 -125.

O pós-moderno

A arquitetura pós-moderna não é, ainda, a arquitetura High-Tech, marcada exteriormente pelo uso de elementos de construção próprios das edificações industriais: tubulações de metal, como nas refinarias; saídas de ventilação, como nos navios. O centro cultural de Beaubourg, em Paris, pode ser considerado High-Tech, um caso da arquitetura moderna em seu ponto mais radical, algo como uma “máquina de habitar” exacerbada, não inteiramente aceita na área da

edificação particular, mas admitida (ainda como um escândalo, tal uma Torre Eiffel de hoje!) nos domínios da edificação pública. Interiormente, o design High-Tech define-se pelo uso de móveis industriais e comerciais ou deles derivados: guarda-roupas que são os módulos de aço dos vestiários esportivos; mesas de aço como nos escritórios; estantes de ferro como as usadas nos almoxarifados industriais, e o restante lixo, supérfluo ou salvados de falência dos empreendimentos comerciais.

A novíssima arquitetura livrou-se de tudo isso, e de todos os estilos. Seu estilo próprio é uma espécie de neocletismo: todos os elementos de significação de todos os códigos anteriores podem ser usados (citados, é a palavra pós-moderna) numa mesma edificação; é o recurso à historiografia. Não, porém, com o senso moderno de medida e comedimento que marcou o ecletismo da segunda metade do século XIX, mas com uma marca forte e livre, de modo que os diferentes códigos fiquem todos em evidência, uns ao lado dos outros. Charles Moore projetou (1976-1979) para a cidade de New Orleans uma das grandes obras da pós-modernidade arquitetural: a Piazza d'Italia, praça interior de uma ampla edificação comunal. No centro circular da praça, um grande mapa da Itália gravado no chão, como um mosaico. O mapa se desdobra por entre fachadas (fachadas apenas, nada há por trás delas) que são reproduções de fachadas de grandes construções “antigas” nos estilos dórico, coríntio, compósito e toscano. Mas não se trata de uma cópia tal qual, uma cópia conforme ou conformada: capitéis de colunas são em metal reluzente, material que cobre mesmo toda uma fachada. Bases de colunas são pintadas de marrom e mostram-se como se tivessem sofrido um corte transversal, como se fossem ilustrações de um muro vivo. A fachada central, a maior, tem colunas cuja parte superior do fuste, sob o capitel, recebeu aplicações de néon vermelho (o néon, símbolo pós-moderno revivido quatro décadas depois). E são também frisos de néon que recortam e ilustram o frontão e a parte interior dessa fachada principal. Há repuxos d'água e luzes coloridas por toda parte, e cores vivas agitam as fachadas (mais ou menos as mesmas cores reais dos templos gregos da antiguidade, que nunca foram “classicamente” brancos como os representaram os movimentos classicistas e neoclassicistas europeus entre os séculos XV e XVIII).

Ecletismo, citação, fuga dos padrões habituais do bom gosto, mistura de elementos expressivos. “Volta” ao passado, mas sem submissões a estilos – fonte, a estilos modelares. Não é, na verdade, um simples retorno ao antigo, não se trata de mais um caso do “eterno retorno”. A linguagem agora é a da decomposição (onde antes valera a composição modernista, tão cara aos mestres modernos), linguagem da visão contemporânea sobre o passado. Tudo isso somado ao uso de materiais de hoje e com “muita imaginação”, pedra de toque do pós-modernismo.

Tudo isto para escapar das caixas luzidias mas redundantes e previsíveis, de concreto e vidro, típicas da arquitetura moderna que tomou de assalto o mundo todo, padronizando-o.

Uma certa crítica faia em retrocesso e diz que por trás de rótulos como neopher, meta, o que existe mesmo é o velho. Fala-se numa operação de revival, de recuperação do velho, um trabalho de exumação. A realidade não é bem essa. A pintura de Edward Hopper tem em comum com a obra dos pintores holandeses dos séculos XVII e XVIII o que se poderia chamar de um certo realismo. Mas o registro é outro. Absurdo dizer que Hopper exuma os flamengos, ou que o hiper-realismo é mero revival.

Hiper-realismo, nova objetividade, verismo, precisionismo, realismo fotográfico, pintura nazista da década de 30 e realismo socialista estão, de certo modo, numa mesma grande margem. Cada um, porém, com sua identidade própria, inconfundível.

O pós-moderno arquitetural recorre a estilemas, a traços de estilo de códigos em desuso. Mas a linguagem que combina esses signos é outra, e outros os materiais.

Muda a expressão, muda o significado, muda a significação global e final. E, depois, o passado não é nem mesmo a opção primordial dessa arquitetura: ela é, antes de mais nada, inclusivista. O objetivo é alcançar uma codificação plural, longe dos compromissos de ocasião e dos pastiches não-intencionais de alguns manipuladores mais limitados. Resultado: a complexidade e a contradição (para não dizer: a dialética) são seus traços de base. Venturi, arquiteto e teórico do pós-modernismo avant la lettre, vê nesse, aliás, o primeiro grande traço da pós-modernidade arquitetural quando comparada com a modernidade.

J. Teixeira Coelho Netto, *Moderno e pós-moderno*, São Paulo, L&PM, 1986, p. 72 75

QUESTÕES

1. (UEM 2011) “Para os filósofos gregos, a poesia, a pintura, a escultura e até mesmo a música são artes miméticas, que têm por essência a imitação”

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 2010, p.37.

Sobre o estatuto da *mimesis*, assinale o que for **correto**.

01) Para Platão, a pintura e a escultura não imitam a ideia, a forma essencial, que é a verdadeira realidade, mas a aparência sensível, defectiva e ilusória, que o conhecimento intelectual tem por fim corrigir e conceitualizar.

02) Aristóteles acredita que no homem a tendência imitativa está associada à própria razão, a qual se manifesta na arte, que é um modo correto e racional de fazer e de produzir.

04) No teatro, o caráter mimético da arte expressa-se no uso da máscara, usada pelo herói, visto que representa sua verdadeira personalidade.

08) Entre os pré-socráticos, Heráclito defende o caráter mimético da arte, cuja função é representar a unidade harmônica da natureza.

16) Para Sócrates, o artista, particularmente o escultor, quando na obra de arte alcança a beleza, consegue reproduzir o estado interior, os movimentos da alma do seu modelo.

2. (UEM 2012) “A obra de arte é o resultado de uma operação conjunta da natureza e do espírito, que se dá no artista considerado como “gênio”, isto é, que cria sob o impulso obscuro da natureza; é o resultado de uma conjunção, ou melhor, de uma coincidência entre este impulso natural, inconsciente, e a atividade consciente, livre, voluntária. ‘A atividade livre torna-se involuntária’, e a atividade espontânea, instintiva, torna-se livre. O artista está acima ou aquém dos contrários, na origem das coisas, semelhante a Deus. Ligando-se à origem das coisas, ele consegue decifrar a natureza inteira como um hieróglifo ou como uma obra cujo segredo conhece.”

HAAR, M. *A obra de arte*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2ª. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007, p. 42-3. Coleção Enfoques – Filosofia

Sobre o excerto citado, assinale o que for **correto**.

01) A arte é uma forma de saber ou um conhecimento que revela a natureza implícita das coisas.

02) O gênio é um conceito estético utilizado para designar a atividade criadora do artista.

04) Na obra de arte genial, liberdade do espírito e necessidade da matéria são coincidentes.

08) Como os hieróglifos, as obras de arte precisam ser interpretadas.

16) A arte deforma a natureza, pois o artista, ao contrário de Deus, não é perfeito.

3. (UEM 2010) Os movimentos teóricos em estética, na pós-modernidade, sofrem transformações, destacando-se, nos modos de produção da obra de arte, a reprodutibilidade técnica e a indústria cultural.

Com base nessa afirmação, assinale o que for **correto**.

01) A partir da sociedade industrial ou pós-industrial, os objetos de consumo, produzidos em série, são anônimos, descartáveis e efêmeros, características que encontramos na indústria cultural.

02) Com o advento da tecnologia, a fotografia e o cinema são possibilidades de manifestação estética acessíveis a um número maior de espectadores, colaborando para a formação de uma sociedade unidimensional.

04) A sala de concerto e o museu exprimem as formas tradicionais da obra de arte, contrapostas ao CD, DVD, MP3, que são tecnologias portáteis, mas também modificadoras da experiência estética.

08) Com o advento da internet, o livro perdeu totalmente seu lugar, permanecendo restrito aos intelectuais e frequentadores dos museus-biblioteca.

16) No mundo contemporâneo, a modificação do espaço urbano, com o fechamento das antigas salas de cinema do centro das cidades e a construção dos *shopping centers*, acarreta uma mudança na percepção estética.

4. (UEM 2009) O significado etimológico da palavra estética traduz a ideia de uma percepção totalizante e compreensão sensorial do mundo; como disciplina da filosofia, a estética estuda as teorias da criação e da percepção artística.

Assinale o que for **correto**.

01) Considerando que a obra de arte não entende o mundo por meio do pensamento lógico, podemos afirmar que é incapaz de traduzir a realidade e fica, portanto, condenada ao âmbito da ilusão.

02) Aristóteles concebeu a arte como sendo expressão de um mundo ideal, a arte jamais deve imitar a realidade, pois, ao fazê-lo, degrada-se.

04) A arte pode ser realizada com uma função pedagógica; o pensamento estético de esquerda atribui à arte uma tarefa de crítica social e política, a arte deve ser engajada, isto é, comprometida com o processo de mudança capaz de libertar e de emancipar o homem.

08) Schiller acredita que, na prática de uma cultura estética, a humanidade pode reconciliar os impulsos sensuais e intelectivos, harmonizando-os; essa reconciliação se dá por um novo modelo de sociedade em que a arte, com seu poder de criatividade, pode libertar o homem do trabalho alienante, do sensualismo limitante, do prazer puramente físico e de um intelectualismo abstrato por teorias incompreensíveis.

16) A arte é um caso privilegiado de entendimento intuitivo do mundo, tanto para o artista que cria obras concretas e singulares quanto para o apreciador que se entrega a elas para penetrar-lhes o sentido.

5. (UEM 2008) “Pode-se afirmar, portanto, que a arte é uma forma de o homem se relacionar com o mundo, forma que se renova juntamente com a produção da vida. O homem (...) busca sempre novas possibilidades de existência, busca transcender, ultrapassar e descortinar novas dimensões da realidade.”

Filosofia, Ensino Médio. Curitiba: Seed-PR, 2006, p. 309.

Sobre a arte como forma de pensamento, assinale o que for **correto**.

01) A arte fornece um entendimento do mundo dado pela intuição, ou seja, por um conhecimento imediato da forma concreta e individual, que não reporta à razão, mas ao sentimento e à imaginação.

02) A arte compartilha do mesmo universo conceitual da filosofia; pois, como esta, ela alcança uma compreensão do mundo por meio de conceitos logicamente organizados, abstrações genéricas distantes do dado sensorial e do momento vivido.

04) A imaginação desempenha um papel fundamental na arte; é ela que faz a mediação entre o vivido e o pensado, entre a presença bruta do objeto e sua representação. Na medida em que torna o mundo presente em imagens, a imaginação nos faz pensar.

08) A imaginação do artista é prisioneira da realidade e de sua vida cotidiana; e as escolhas estilísticas determinam que tipo de obra de arte vale a pena realizar. Sendo assim, o artista, a rigor, não cria coisa alguma, ele apenas copia o que é dado.

16) Na experiência estética, sentimento e emoção são coisas distintas. A emoção é um estado psicológico de agitação afetiva; o sentimento, como uma reação cognitiva, esclarece o que motiva a emoção. A emoção é uma maneira de lidarmos com o sentimento.

6. (UNICENTRO 2010) Analise as assertivas e assinale a alternativa que aponta as corretas.

I. Hoje, a arte já pode ser pensada dentro de uma teoria da linguagem. Portanto, não se trata mais de pensar a filosofia da arte, visando alcançar uma ideia de arte, mas de analisar uma teoria da arte, isto é, um conceito de arte.

II. Hoje, tanto o criador quanto o receptor – artista e intérprete de textos estéticos – devem ser “iniciados” nos códigos e técnicas utilizadas pelo jogo de produção artística. Por isso é que se diz que a arte contemporânea é uma arte “para iniciados”.

III. A obra de arte, hoje, permanece falando sobre os símbolos da experiência vivida do homem, expressando a ligação imediata entre a consciência humana e a transcendência. O fio condutor dessa experiência estética é o “vivido coletivo”, isto é, aquela encantação que nos põe em contato com o ponto mais elevado da nossa compreensão do sentido da vida e da morte.

IV. A construção artística, hoje, pode ser discutida e analisada em termos de uma teoria dos signos ou de uma teoria do discurso. Neste caso, um objeto pode ser

considerado artístico quando é portador de um “discurso de arte”.

- A) Apenas I e III.
- B) Apenas II e III.
- C) Apenas I, II e IV.
- D) Apenas II, III e IV.
- E) Apenas I e II.

7. (UNICENTRO 2011) A respeito da natureza e das funções concernentes às atividades artísticas, no decorrer da história das artes, identifique as afirmativas verdadeiras com **V** e, com **F**, as falsas.

- () A arte não pode ser considerada uma forma de conhecimento.
- () A arte é uma forma de compreensão da realidade, e todas as obras de arte têm conteúdo proposicional.
- () A arte nos ensina a ver ou ouvir, apurando e orientando nossa sensibilidade e nos despertando para a descoberta de muitas coisas.
- () A obra de arte é uma janela, que deixa entrever uma realidade que está além e fora dela.

A alternativa que indica a sequência correta, de cima para baixo, é a

- A) V F F F
- B) F F V F
- C) V V V F
- D) V V F V
- E) F F V V

8. (UNICENTRO 2011) A análise de uma obra de arte é um dos modos simbólicos utilizados pelo homem para atribuir significados ao mundo.

Com base nessa informação, marque **V** nas afirmativas verdadeiras e **F**, nas falsas.

- () A arte abstrata se utiliza somente de formas, cores ou superfícies, sem retratar nenhum objeto real.
- () A arte moderna se refere a uma nova abordagem da arte, em um momento em que a representação literal de um tema ou objeto não era mais importante.
- () A arte contemporânea é o termo genérico usado para editar a maior parte da produção artística do fim do século XIX.
- () Barroco foi o nome dado ao estilo artístico que floresceu na Europa, na América e em certas regiões do Oriente, entre o início do século XVII e meados do século XVIII.

A alternativa que indica a sequência correta, de cima para baixo, é a

- A) V V F V
- B) F V F V
- C) V V V F
- D) V F V F
- E) F F V F

9. (UEM 2013) “Para Baumgarten, a estética tem exigências próprias em termos de verdade, pois alia a sensação e o sentimento à racionalidade. A estética, para

ele, completa a lógica e deve dirigir a faculdade do conhecer pela sensibilidade. Define a beleza estética como ‘a perfeição – à medida que é observável como fenômeno do que é chamado, em sentido amplo, gosto – é a beleza’.”

ARANHA, M. L. A.; MARTINS, M. H. P. *Filosofando: introdução à filosofia*. 4.ª ed. São Paulo: Moderna, 2009, p. 402.

Com base na afirmação anterior e nos seus conhecimentos de estética, assinale o que for **correto**.

- 01) Chamamos de juízo de gosto a apreciação subjetiva dos objetos.
- 02) Baumgarten racionaliza a experiência artística.
- 04) O juízo estético reúne o entendimento e a sensibilidade.
- 08) A perfeição formal do objeto é um dado subjetivo.
- 16) A beleza é o resultado de aplicação de regras lógicas.

10. (UEM 2010) “A arte ocidental do século XX produziu uma ruptura com o passado, libertando-se das regras tradicionais e da ideia de representar com exatidão a forma visível dos objetos. Os artistas modernos desafiaram as convenções e os estilos da época, seguindo o conselho do pintor Gauguin: ‘... quebrar todas as janelas velhas, ainda que cortemos os dedos nos vidros’.”

PAULA, C. A. *et al. Artes*. 2. ed. Curitiba: SEED, 2006, p. 69.

Com base na afirmação acima e nos seus conhecimentos sobre arte moderna, assinale o que for **correto**.

- 01) O movimento artístico chamado de Expressionismo foi uma reação às novas tendências da arte do século XX, pois considerava a arte que não expressa a realidade uma forma estética decadente.
- 02) A atitude estética de Gauguin diante da arte é equivalente à atitude de Friedrich Nietzsche diante dos valores morais.
- 04) A pintura abstrata de Jackson Pollock caracteriza-se por uma dissociação entre o artista e o ato de criação da obra de arte, por uma capacidade de o autor alienar-se de sua obra.
- 08) O quadro *Abaporu* dá início, nas artes brasileiras, ao movimento conhecido como antropofágico, que aceita a arte europeia, desde que transformada num produto artístico de caráter nacional.
- 16) O Dadaísmo, que foi, inicialmente, um movimento literário que propunha uma criação artística liberta das amarras do racionalismo, sugeriu uma arte como resultado do automatismo psíquico e encontra-se na origem do movimento surrealista da pintura.

11. (UEM 2013) A estética pós-moderna representa uma série de transformações no contexto de produção, de exposição e de fruição da obra de arte, tal como vinha sendo até o século XX. Sobre a estética pós-moderna, é **correto** afirmar que

- 01) retorna ao naturalismo clássico, segundo o qual a arte imita a natureza.

- 02) substitui o conceito de obra-prima pelas performances e pelas instalações.
- 04) constitui uma experiência voltada para a subjetividade do espectador.
- 08) desenvolve o conceito iluminista de arte para a maioria da razão.
- 16) utiliza recursos da mídia e da tecnologia de informação.

12. (UEM 2014) Sobre os movimentos e as revoluções estéticas ao longo da História da Arte, o filósofo G. Bornheim diz o seguinte: “Cabe afirmar que nunca a pesquisa e a elaboração estéticas foram tão intensas quanto em nosso tempo, e nunca também a preocupação com a normatividade se fez tão ausente. A razão mais palpável para explicar tal situação parece uma decorrência do seguinte. É que a estética passa a integrar de modo completamente novo o ato criador do artista. No passado, a estética preexistia à ação criadora e impunha-se a ela, ao passo que agora as inquietações estéticas são por assim dizer compostas juntamente com a elaboração da obra”

BORNHEIM, G. Gênese e metamorfose da crítica. In: MARÇAL, J. (org.). Antologia de textos filosóficos. Curitiba: SEED, 2009, p. 140.

Segundo a afirmação acima e os conhecimentos de estética, assinale o que for correto.

- 01) Bornheim está se valendo do conceito hegeliano de morte da arte, isto é, a mudança funcional da arte ao longo da História.
- 02) A normatividade pertence ao conceito de imitação, decorrente do movimento inaugural da arte e da crítica.
- 04) A elaboração estética do nosso tempo não mais defende regras ou cânones objetivos.
- 08) A crítica de arte tornou-se obsoleta e descompromissada com os artistas e com as obras de arte.
- 16) O ato criador retornou ao conceito de obra-prima, segundo os ideais de acabamento e perfeição formal do produto artístico.

13. (UEM 2014) “Para Umberto Eco, ‘o mau gosto em arte é definido como a pré-fabricação e a imposição do efeito’. Isto significa que em vez de deixar o público, com pelo menos algum conhecimento de arte, encontrar a proposta e os sentidos de cada obra, esse significado já vem pronto. A partir de meados do século XIX, o mau gosto passou a ser designado pela palavra alemã kitsch e é assim conhecido até hoje.”

ARANHA, M. L. de A. Temas de Filosofia. 3ª.ed. rev. São Paulo: Moderna, 2005, p.211-212.

É característica do kitsch a mistura de cores e estilos de forma excessiva e extravagante, a procura por objetos artísticos industrializados, a reutilização de estilos e de

objetos deslocados do contexto de origem e a redundância (repetição exaustiva de signos com o mesmo significado). A partir destas características do kitsch, assinale o que for correto.

- 01) Recuperar um sítio arqueológico, contendo obras de arte da antiguidade clássica, é kitsch.
- 02) Construir uma casa de estilo neoclássico, típico do século XIX, com falsas colunas gregas e romanas, é kitsch.
- 04) Decorar as vitrines das lojas com corações vermelhos para a venda de objetos associados ao dia dos namorados é kitsch.
- 08) Produzir miniaturas de monumentos, como a Torre Eiffel e a Estátua da Liberdade, para vendê-las nas lojas de souvenirs, é kitsch.
- 16) Pintar um quadro à moda impressionista, para vende-lo em feira de artesanato, é kitsch.

14. (UEM 2015) “A luz, a cor, o volume, o peso, o espaço, enquanto dados sensíveis, não são experimentados da mesma maneira na vida do dia a dia e na arte. [...] O artista, portanto, não copia o que é; antes cria o que poderia ser e, com isso, abre as portas da imaginação.”

ARANHA, M. L. de A.; MARTINS, M. H. P. Filosofando. São Paulo: Moderna, 2009. p. 418.

Sobre a experiência estética, assinale o que for correto.

- 01) O juízo estético pode ser identificado com o juízo moral e com o juízo de conhecimento.
- 02) A arte é uma manifestação sensível.
- 04) A arte explora as disposições formal e material dos objetos de modo inédito e contrário à expectativa usual dos mesmos.
- 08) Na experiência estética pós-moderna, a imaginação está submetida a regras de imitação da natureza.
- 16) A representação fiel dos objetos do mundo, por mais “naturalista” que seja, contém elementos espirituais e interpretativos.

15. (UEM 2015) A estética kantiana diferencia os juízos estéticos dos juízos morais e dos juízos de conhecimento. Sua perspectiva visa apontar para as condições subjetivas e racionais contidas no juízo de gosto. Para Kant, uma dessas condições é o desinteresse, isto é, a apreciação artística não está submetida à utilidade prática ou ao conhecimento teórico do objeto que considera belo. A partir da estética kantiana, é **correto** afirmar que o juízo estético

- 01) é um sentimento irracional.
- 02) proporciona o conhecimento do objeto belo.
- 04) é facultativo, isto é, não ocorre em todos os indivíduos.
- 08) é sinônimo de juízo de gosto.
- 16) reconhece a beleza de forma livre e desinteressada.

16. (UNICENTRO 2012) Em relação às funções da Arte, analise as afirmativas e marque com **V** as verdadeiras e com **F**, as falsas.

- () A arte nunca é utilizada para fins não artísticos.
 () O naturalismo foi muito importante na Grécia clássica.
 () A arte barroca foi utilizada como forma de manutenção dos fiéis à Igreja Católica.
 () As três principais funções da arte são: pragmática ou utilitária, naturalista e formalista.
 () As obras de arte, desde a antiguidade até os dias atuais, sempre exerceram as mesmas funções.

A partir da análise dessas afirmativas, a alternativa que indica a sequência correta, de cima para baixo, é a

- A) V V F F F
 B) F V V V F
 C) F V F V V
 D) V F V F F
 E) F F V F V

17. (UNICENTRO 2013) Para a Teoria Crítica da Sociedade, quais são os efeitos da razão instrumental?

- A) A transformação da ciência em ideologia e mito social, isto é, em senso comum cientificista.
 B) A transformação da sociedade industrial em sociedade virtual, graças ao acesso à informação pelos meios de comunicação.
 C) A incapacidade da razão humana em admitir que o poder econômico e político pertence ao capital financeiro e ao setor de serviços das redes eletrônicas de automação e informação.
 D) A evolução da ciência e da tecnologia, transformando o mito social (alienação) em senso comum crítico (reificação).
 E) A transformação do cientificismo em ciência verdadeira e desinteressada, isto é, em instrumento de manipulação das massas.

18. (UNICENTRO 2013) Informe se é verdadeiro (V) ou falso (F) o que se afirma a seguir e assinale a alternativa com a sequência correta.

() Assim como o mito e a ciência são modos de organização da experiência humana – o primeiro baseado na emoção e o segundo na razão –, também a arte vai aparecer no mundo humano como forma de organização, como modo de transformar a experiência vivida em objeto do conhecimento, desta vez através do sentimento.

() A obra de arte, em sua particularidade e singularidade única, por oferecer algo universal – a beleza – necessita de demonstrações, provas, inferências e conceitos. Do contrário, não se constituiria em um tipo de conhecimento.

O juízo de gosto tem esta peculiaridade, deve emitir um juízo universal, referindo-se, porém, a algo singular e particular.

() Hoje em dia, de uma perspectiva fenomenológica, consideramos o belo como algo que depende do gosto e da opinião de cada pessoa. Assim, o belo é uma ocasião de prazer, cuja causa reside no sujeito, e não no conceito de objeto, e o conceito de gosto, por sua vez, deve ser encarado como uma preferência arbitrária, no sentido de que depende de nossa subjetividade.

() A valorização das artes como expressão do conhecimento encontra seu apogeu durante o romantismo, quando a arte é concebida como “o órgão geral da filosofia”, isto é, como sendo a única via de acesso ao universal e ao absoluto.

- A) V – F – F – V.
 B) F – V – F – V.
 C) V – F – V – V.
 D) V – F – F – F.
 E) F – V – V – F.

GABARITO

QUESTÕES

1. 1/2/16
2. 1/2/4/8
3. 1/2/4/16
4. 4/8/16
5. 1/4/16
6. c
7. e
8. a
9. 1/2/4
10. 2/8/16
11. 2/4/16
12. 1/2/4
13. 2/4/8/16
14. 2/4/16
15. 8/16
16. b
17. a
18. a