

FILOSOFIA DA ARTE

AISSA AFONSO GUIMARÃES (ORG.)



ne@ad

Universidade Aberta do Brasil
Universidade Federal do Espírito Santo

Artes Visuais
Licenciatura

A elaboração deste material seguiu a proposta da EAD, no sentido de descentralizar o processo de ensino e aprendizagem da referência do professor, e buscar a diversidade de metodologias; de modo que o livro é uma coletânea de artigos de diferentes autores, com estilos e abordagens particulares sobre temas pertinentes ao campo da arte; da filosofia; da filosofia da arte; da história da filosofia da arte e da história da arte.

Nossa meta foi reunir diferentes artigos que apresentasse um panorama de importantes conceitos e autores da filosofia da arte, em diferentes períodos. As Unidades seguem uma sequência cronológica por uma opção didática, no entanto a proposta aqui não é realizar uma introdução à história da filosofia da arte, mas sim o aprofundamento da leitura dos textos, que nos permite estudar temas significativos para a introdução do pensamento sobre o belo, a arte e a cultura.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Núcleo de Educação Aberta e a Distância

FILOSOFIA DA ARTE

Aissa Afonso Guimarães
(Org.)

Vitória
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Presidente da República

Dilma Rousseff

Ministro da Educação

Aloizio Mercadante

Diretor de Educação a Distância – DED/CAPES/MEC

João Carlos Teatini de Souza Climaco

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Pró-Reitor de Graduação

Maria Auxiliadora de Carvalho Corassa

Diretora-Geral do Núcleo de Educação Aberta e a Distância – ne@ad

Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto

Coordenadora UAB da Ufes

Maria José Campos Rodrigues

Diretora-Administrativa do Ne@ad

Maria José Campos Rodrigues

Diretor-Pedagógico do Ne@ad

Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretora do Centro de Artes

Cristina Engel de Alvarez

Coordenador do curso de Licenciatura em Artes Visuais – EAD

Maria Gorete Dadalto Gonçalves

Revisora de Conteúdo

Maria Regina Rodrigues

Design Gráfico

LDI – Laboratório de Design Instrucional

Ne@ad

Av. Fernando Ferrari, 514
CEP 29075-910, Goiabeiras
Vitória - ES
(27) 4009 2208

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

F488 Filosofia da arte / Aissa Afonso Guimarães (org.). Vitória :
UFES, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2012.
133 p. : il.

Nota de bibliografia.
ISBN: 978-85-99510-98-8

1. Arte – Filosofia. I. Guimarães, Aissa Afonso.

CDU: 7.01

Laboratório de Design Instrucional

Coordenação

Heliana Pacheco
José Otavio Lobo Name
Letícia Pedruzzi
Ricardo Esteves

Gerência

Iury Borel

Editoração

Marianna Schmidt

Capa

Alex Furtado

Impressão

Copyright© 2012. Todos os direitos desta edição estão reservados ao ne@ad. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Coordenação Acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, na modalidade a distância.

A reprodução de imagens de obras em (nesta) obra tem o caráter pedagógico e científico, amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei nº 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

SUMÁRIO

Apresentação 4

I Filosofia, Educação e Arte na Grécia Clássica 8

Filosofia e Educação na formação contemporânea 8

Aíssa Afonso Guimarães

Sobre a estética platônica 21

Luís Felipe Bellintani Ribeiro

Artes poéticas no pensamento de Aristóteles 40

Fernando Santoro

Orientações de estudo 55

Filmes indicados 56

II As funções da “arte” na Idade Média 58

Imagem e Pensamento na Idade Média Ocidental 58

Maria Cristina Correia Leandro Pereira

Orientações de estudo 83

Filmes indicados 84

III Modernidade e autonomia da arte 86

Filosofia da Arte e Estética: um caminho e muitos desvios 86

Priscila Rossinetti Rufinoni

Orientações de estudo 112

Filmes indicados 113

IV Arte e Cultura na contemporaneidade 114

Notas sobre produção e reprodução da arte na “Idade Mídia” 114

Luciana da Cunha e Souza

Orientações de estudo 130

Filmes indicados 131

Os autores 132

APRESENTAÇÃO

Este livro foi produzido como material de referência para a disciplina Filosofia da Arte, do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, modalidade EAD da Universidade Federal do Espírito Santo, e organizado com o objetivo de introduzir a leitura e a reflexão filosóficas sobre questões relativas à arte.

A elaboração do material seguiu a proposta da EAD, no sentido de descentralizar o processo de ensino e aprendizagem da referência do professor, e buscar a diversidade de metodologias; de modo que o livro é uma coletânea de artigos de diferentes autores, com estilos e abordagens particulares sobre temas pertinentes ao campo da arte; da filosofia; da filosofia da arte; da história da filosofia da arte e da história da arte.

Nossa meta foi reunir diferentes artigos que apresentasse um panorama de importantes conceitos e autores da filosofia da arte, em diferentes períodos. As Unidades seguem uma sequência cronológica por uma opção didática, no entanto a proposta aqui não é realizar uma introdução à história da filosofia da arte, mas sim o aprofundamento da leitura dos textos, que nos permite estudar temas significativos para a introdução do pensamento sobre o belo, a arte e a cultura.

Desse modo, caberá aos alunos investigar os conceitos apresentados nos textos a partir dos pensadores em pauta; retomar a história da arte, para refletir sobre a produção artística da época e levantar questões para o debate na Plataforma Moodle. Este processo será orientado e acompanhado, em suas etapas, pelos componentes que atuam na rede de ensino aprendizagem, professor, tutor presencial, tutor a distância e aluno; assim como o conteúdo do material impresso está vinculado ao programa da disciplina e as atividades indicadas na Plataforma Virtual Moodle.

O livro apresenta-se dividido em quatro unidades. Cada uma das Unidades está relacionada a um período específico da filosofia da arte, a antiguidade clássica; a idade média; a modernidade e a contemporaneidade, e todas são perpassadas, ainda que indiretamente, pelos conceitos: de arte, de belo e de mimesis.

O que é arte? O que é belo? O que é mimesis? São, portanto, as questões formulares para leitura e compreensão de cada um dos textos; do mesmo modo são fundamentais as “Orientações para estudo, pesquisa e interpretação” ao final de cada Unidade, de modo a facilitar o estudo e a investigação sobre os textos, seguidas de indicações de filmes para complementar a discussão dos temas.

A Unidade I introduz temas da filosofia, da educação e da arte na Grécia Clássica, e é composta por três textos; o primeiro apresenta uma abordagem geral do surgimento da filosofia e da educação no pensamento grego e suas reflexões; o segundo refere-se ao pensamento de Platão e o terceiro ao pensamento de Aristóteles, que são os primeiros e principais pensadores gregos clássicos da filosofia da arte. De forma que, os conceitos de *téchne*, *mímesis*, *aísthesis*, etc. e as diferentes teorizações do belo e da arte são abordados nos três artigos que compõem esta unidade.

O texto da Unidade II se relaciona com a história da arte, por meio de uma reflexão teórico-metodológica sobre os procedimentos comparativos, nas investigações acerca das imagens medievais e das imagens sacras em geral. A opção pela perspectiva da História das Imagens ou Antropologia das Imagens para a abordagem da arte medieval, se deu pelo diálogo estabelecido entre os conteúdos das imagens e as relações com a história e o pensamento, assim como pelas amplas possibilidades de investigação no que diz respeito ao conteúdo da arte sacra, e pelo distanciamento da filosofia medieval a respeito dos temas pertinentes à arte, tema que será desenvolvido no decorrer da disciplina Filosofia da Arte na plataforma Moodle.

O texto da Unidade III retoma os conceitos e as questões fundamentais apresentados na Unidade I, relacionando autores da antiguidade, da modernidade e da contemporaneidade no contexto da estética como “experiência sensorial do sujeito no mundo”, como “filosofia da arte”, e como “experiência existencial, histórica e política”.

Na Unidade IV o artigo introduz a discussão contemporânea

da crítica da cultura, colocando em pauta as questões relativas à reprodutibilidade técnica, à fotografia, ao cinema, à expansão da comunicação de massa e da indústria cultural, desde sua formulação pelos pensadores da Escola de Frankfurt até análises e críticas posteriores relativas ao campo teórico da comunicação e da cultura.

Este livro é o resultado de um empenho conjunto, dos autores convidados (Fernando Santoro; Luciana da Cunha e Souza; Luís Felipe Bellintani Ribeiro; Maria Cristina Correia Leandro Pereira; Priscila Rossinetti Rufinoni), e de toda a equipe envolvida na elaboração do material didático do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Constitui um importante elemento pedagógico na articulação da rede de ensino e aprendizagem que constroem a EAD, através da Plataforma Virtual Moodle; dos Pólos Regionais; NEA@D/UFES; da coordenação do Curso de Artes Visuais; dos professores; dos tutores e dos alunos. Seu conteúdo apresenta, à luz de diferentes escritas, tópicos e pensadores fundamentais para introduzir os estudos no campo da filosofia da arte e orientar investigações sobre arte e cultura na contemporaneidade.

Aissa Afonso Guimarães
(Organizadora)

I

FILOSOFIA, EDUCAÇÃO E ARTE NA GRÉCIA CLÁSSICA

Filosofia e Educação na formação contemporânea¹

Aissa Afonso Guimarães

Este artigo desenvolve uma reflexão acerca das condições gerais da educação e da cultura na realidade contemporânea mundializada e cientificizada. De modo que retomaremos as origens do ideal de formação e de ética no mundo ocidental a partir da filosofia grega, como instrumento teórico para entender o lugar do pensamento e da educação como plena formação cultural.

A filosofia teve seu início nas ilhas jônicas da Grécia Antiga no século VI a.C., posteriormente se expandiu para o continente (Atenas), para a *pólis* democrática, através da prática pedagógica. De forma que, em sua origem, a filosofia e a educação (*paidéia*), enquanto formação integral do espírito, encontram-se voltadas para a formação do cidadão; e tinham como função prepará-lo para a vida ética e política da sociedade. É justamente, esta fonte de valores, da qual se originou a pedagogia, a política, a ética, a estética e a ciência, que queremos resgatar como fundamento para pensarmos a crise de valores que vivemos na contemporaneidade.

Momento em que está posta em questão toda a ideia de educação, erudição e cultura construída pelos intelectuais, a

partir da ideologia europeia ocidental, que viam na ciência o caminho natural de ascensão da humanidade. O ideal de “espírito cultivado”, a cultura intelectual homogeneizada, a antiga esperança de que o desenvolvimento da ciência se realizasse paralelo ao desenvolvimento da complexidade histórica das sociedades; todo este referencial deve ser repensado diante da radicalização do mundo científico e do progresso tecnológico nas sociedades ocidentais.

Vivemos um processo de globalização em que a ciência e o discurso científico estão presentes até mesmo no senso comum, e parecem determinantes da verdade e da realidade. Esta perspectiva de vida se impõe como uma ordem planetária, cada vez mais ampliada e difundida através da tecnologia e dos meios de comunicação de massa. A comunicação é na atualidade a atividade totalizante que invade todos os espaços de relação do homem com o mundo. E, neste contexto de domínio científico, nos perguntamos sobre o papel da educação e da filosofia na sociedade do terceiro milênio.

Para encaminharmos esta análise recorreremos à filosofia grega, como instrumento teórico para pensarmos o sentido

dos valores, ou seja, os fundamentos que deram origem ao modo de vida ocidental contemporâneo. Privilegiamos neste trabalho uma reflexão hermenêutica² do pensamento grego antigo, porque os conceitos e os ideais ocidentais de educação, ética, política, estética, etc. brotam: da mesma fonte – o espírito humano; na mesma época – Antiguidade Clássica e no mesmo lugar – Grécia.

Seguiremos a investigação hermenêutica destes conceitos, desde a palavra oracular *alétheia* (verdade) ao surgimento da filosofia (no século VI a.C.), com o estudo dos físicos (pré-socráticos), a pedagogia dos sofistas, até os ideais de *paidéia* (educação) e *episteme* fundados por Platão (427 a.C. - 347 a.C.) e Aristóteles (384 a.C. - 321 a.C.).

Estudar questões que se expressam na nossa realidade, implica pensar na vida, ou filosofar. Mas em uma sociedade pragmática, dominada pela produção científica e pela ideia de produtibilidade e consumo, gerenciada pelo capital das grandes empresas, é de fato espantoso pensar na vida; afinal para o que serve o pensamento? Qual será a serventia daquilo que não produz nada de imediato?

Justamente isto, que no mundo contemporâneo nos parece um absurdo, era o que na Antiguidade legitimava a filosofia como conhecimento superior – a vida contemplativa (*bíos teoréticos*), única atividade que tem a finalidade em si mesma. Contudo, para refletirmos sobre a crise epistemológica e ética que ameaça todas as formas de conhecimento na atualidade, é necessário resgatarmos a trajetória do conhecimento desde o entendimento mítico (*mýthos*) da palavra *alétheia*³ ao conceito de *episteme*.

Antes da pedagogia e da filosofia ter sua gênese na antiguidade, a sabedoria era um privilégio inalcançável, “coisa”

dos deuses. Os únicos homens que tinham acesso a ela eram os chamados “Mestres da Verdade”⁴, representados pelas figuras: do adivinho – aquele que diz as ações dos homens e dos deuses, sua palavra traz o futuro para o presente; do poeta – o que conta os feitos dos deuses e dos heróis, através das teogonias e epopeias, sua palavra traz o passado para o presente; e do rei-da-justiça – detentor da justiça (*dike*) e do destino dos homens, cuja palavra determina o presente. A palavra dos Mestres é eficaz, pura atividade, faz acontecer em todas as dimensões temporais do universo. Eles eram os mensageiros dos deuses, intermediários da sabedoria, viam o invisível, a palavra oracular, *a alétheia*.

A filosofia só foi assim batizada tardiamente; tal palavra não consta nos poemas de Homero e Hesíodo, de modo que, para designar uma habilidade, arte ou competência, eram usadas as palavras *sophós*, *sophía*, traduzidas por sábio, sabedoria. Em Heráclito aparece o uso do substantivo concreto filósofo, vide fragmento 35: “é bem necessário serem os homens amantes da sabedoria, filósofos, para investigar e testemunhar muitas coisas.”⁵ Contudo, “segundo a doxografia insegura de Diógenes Laércio”⁶, Pitágoras foi o primeiro a utilizar o substantivo abstrato, filosofia.

É com a junção destes dois verbos gregos: *philéo* (amar com amizade, amor admirativo), e os substantivos, *philos* (amigo) e *philía* (amizade, amor); e *sophízo* (saber) donde vem *sophós* (sábio), *sophía* (sabedoria), que se nomeia a radicalidade do pensamento. Interrogar a filosofia é desde já pensar o conhecimento e a educação, levando em consideração o seu caráter pedagógico por natureza.

Foi com o estudo da *phýsis* nas ilhas gregas, que teve origem o pensamento dos físicos ou pré-socráticos; a filosofia

começa pensando a cosmologia, a ordem universal - origem e movimento da vida material, da qual o homem participa. É através desta atividade do pensamento que surgem as primeiras escolas do ocidente.

As escolas jônicas, através dos estudos cosmológicos, desenvolveram os fundamentos dos diversos campos do conhecimento. Como exemplo, podemos citar a Escola de Mileto que desenvolveu, através de seus principais representantes - Tales, Anaximandro e Anaxímenes, a doutrina dos elementos, o estudo sobre a *arkhé* (origem) da *phýsis*, a matemática, a astronomia, etc.; a Escola Pitagórica e os estudos sobre matemática, música, ética, etc.; a Escola Atomista, representada por Demócrito e Leucipo de Abdera, que pensam a ideia e o movimento dos átomos, dentre outras. Também estabeleceram as condições para o desenvolvimento da metafísica, através das perspectivas da pluralidade e da unidade, no pensamento de Heráclito de Éfeso e de Parmênides de Eléia, a partir das discussões entre o ser e o devir.

E foi assim que a filosofia se expandiu (séculos VI-V a.C.), ainda pagã, sem nome de batismo para o continente, por intermédio dos sofistas. Estes eram estrangeiros que chegavam a Atenas para ensinar as virtudes necessárias à nova ordem social, instaurada com as reformas de Sólon (594 a.C.) e Clístenes (510 a.C.) - a democracia. Assim era chamada a nova organização dos *génos* (famílias, clãs) e dos *dêmos* (povos, culturas) na *pólis*. “A educação como formação cultural completa visava, para os gregos, a permitir que se realizasse a *areté*”⁷.

Por isso, os cidadãos deveriam aprender as técnicas necessárias para bem discutir as questões da *pólis* ou Estado, que funcionava como um mediador de forças para manter o equilíbrio entre os diferentes *dêmos* (povos/culturas), evitando a

tiranía. Pois tal equilíbrio, a democracia, sustentava-se pela educação voltada não apenas para as virtudes (*aretés*) físicas e cívicas, mas também para as virtudes estéticas e políticas.

Os sofistas, esses fundadores da pedagogia democrática, eram mestres no ensino das artes e habilidades úteis para o homem da *pólis*, pois levavam para Atenas o debate jônico travado entre o Ser e o Devir; o conhecimento da história, inventada por Heródoto (para narrar as guerras entre os gregos e os persas); da culinária e da dietética (distinção e combinação de alimentos), que deram origem à medicina; da influência da lógica de Parmênides; da pluralidade no pensamento de Heráclito e outros, que iluminaram a composição das técnicas de linguagem, o instrumento da política, a retórica, arte da persuasão.

A retórica era exercida enquanto arte ou habilidade, que podia ser transmitida e aperfeiçoada com o exercício virtuoso do espírito de reflexão do *nómos*⁸, das leis e dos costumes, das tradições políticas, intelectuais e religiosas. Neste momento, o pensamento volta-se para o comportamento humano (séc. V a.C.), coloca-se, pela primeira vez na história das sociedades, a questão da ética, que nasce do entendimento da *areté* (virtude - excelência) como *nómos* (hábito); ou seja, a virtude é entendida como um costume que pode ser ensinado e deve ser exercido, através da formação desde a infância (*paideia*)⁹.

No caso grego, os poetas épicos ensinavam e valorizavam a *areté* do guerreiro belo e justo, os valores aristocráticos do sangue; os trágicos legitimavam a vida democrática fundada nas leis, nas assembleias, em conflito com os ideais de sangue, de família; e os sofistas, os educadores, estrangeiros instruídos, eram aqueles que consolidavam o terreno para tal democracia, desenvolvendo nos jovens, junto com a retórica

(oratória voltada para a persuasão política), diversas capacidades (*téchnes*), através daquela inteligência prática a qual os gregos denominavam *métis*¹⁰.

Entretanto, não podemos esquecer que na concepção da *politeía*, na “cidade ideal” de Platão, contida na *República*¹¹, excluem-se os sofistas e os poetas: tanto os épicos como os trágicos. O que motiva tais exclusões é, propriamente, a relação inseparável que Platão estabelece entre *episteme* e *dóxa*. Na concepção platônica, a identidade entre os ideais de bem, belo, justo e verdadeiro exclui todas as formas de conhecimento que não se comprometam com a descoberta destes valores transcendentais. A partir das máximas socráticas “Sei que nada sei” e “Conhece-te a ti mesmo”¹², o discípulo Platão desenvolve a ideia de conceito universal (*episteme*), aquele que está acima de todas as *téchnes* e *métis*. A *episteme*, portanto, não pode ser ensinada, mas alcançada através de um método (*metá* - objetivo + *odós* - caminho) - a dialética (*diálégo/dialegómai* - verbo: conversar, separar, distinguir, explicar, discutir com alguém, trocar, etc).

A *episteme* opõe-se, justamente e diretamente, às opiniões de cunho social, ou seja, as discussões coletivas dos cidadãos sobre a sociedade (*pólis*). Neste contexto, a *dóxa* é tida como a opinião vulgar, desprovida da universalidade tão fundamental para o pensamento científico. A dialética é o primeiro método a excluir as evidências da nossa experiência imediata, o sensível passa a ser pura ilusão. O mundo sensível deve ser superado para chegarmos ao conceito, ao mundo puramente inteligível, nesta escalada (dialética) para o conhecimento fundamenta-se toda dicotomia ocidental entre mundo sensível (realidade) e mundo inteligível (pensamento); corpo e alma; teoria (*theoría*) e prática (*práxis/téchne*), senso comum

(*dóxa*) e conhecimento científico (*episteme*). A metafísica platônica e a teoria da reminiscência afastam toda pedagogia que não compartilhe com o método dialético da *anámnesis*, ou do re-conhecimento ou re-memoração; caminho condutor para o grau mais alto do conhecimento da alma ou espírito, a *episteme*, o conhecimento científico.

Hoje, vivemos a realização radical deste valor de verdade, idealizado em conceitos, através da ciência; o valor do discurso científico atrelado ao progresso tecnológico exclui não só toda e qualquer metafísica como a própria filosofia.

Decorridos tantos séculos de história, perguntamo-nos

- Será possível resguardar alguns valores e criar condições para uma educação mais humanitária e menos cientificista, ou será preciso que expulsemos todas as formas de pedagogia que não se submetem ao caráter pragmático e dominador do ideal tecno-científico? Onde habita ainda a filosofia, qual o lugar do pensamento reflexivo e da educação como plena formação cultural?

A educação, nesta perspectiva, é a viabilidade da propagação da existência social e espiritual de um determinado povo, pois participa na expansão e no crescimento da vida social, tanto no seu caráter externo de fenômeno, quanto na condição interna do desenvolvimento do espírito. Esta cultura do espírito, o humanismo grego, não é a descoberta do “eu” subjetivo ou o culto contemporâneo do individualismo, mas a gradual tomada de consciência das leis gerais que regem o espírito humano conforme a natureza (*phýsis*), o fundamento originário que brota da vida em comunidade, a necessidade de elevação espiritual e desenvolvimento das capacidades humanas através da cultura.

A consciência grega descobre através da contemplação da

phýsis e da escuta do *lógos*: a educação, a ética, a estética, a ciência e todas as demais artes do espírito.

Na antiguidade, a sistematização dos diversos campos do conhecimento se deu com Aristóteles no século IV a.C.; para o pensador o conhecimento é uma inclinação natural do ser humano, “Todos os homens, por natureza, têm o desejo de conhecer” (Livro I - *Metafísica*); e a *episteme* (origem filosófica da ciência) é uma obra do espírito coletivo, assim justifica Aristóteles¹³ (Livro II, da *Metafísica*):

O estudo da verdade é, num sentido, difícil e, noutro, fácil. [...] Cada filósofo tem algo a dizer sobre a Natureza em si mesma; esta contribuição não é nada ou é pouca coisa, mas o conjunto de todas as reflexões produz um resultado fecundo.

A filosofia, vida contemplativa (*bíos teorétikos*), grau mais elevado dos saberes, assegurava todas as artes do espírito. Para Aristóteles, nela habitava a “totalidade de todos os saberes”. E, mesmo após tantos séculos, destituída desta função é, justamente, nela que reside a liberdade de suscitar questões que perpassam diferentes campos do saber.

A filosofia moderna através de Descartes, Kant, Hegel e outros pensadores, trabalha no sentido de fundamentar a confiança epistemológica herdada dos pensadores gregos, que estruturou e mapeou todo o campo teórico no qual avança a ciência ainda hoje. Toda dicotomia entre conhecimento científico e senso comum, tão legitimada na modernidade, para afirmar a superioridade e a condição paradigmática das ciências exatas (e, mais especificamente, da matemática), encontra suas origens na ideia grega de *episteme*, formulada por Platão, em oposição à *dóxa*.

Na crise de valores que vivemos na contemporaneidade, paradoxalmente, nos deparamos com a distância e a proximidade dos valores e dos pensamentos que fundamentaram a educação, a cultura e o conhecimento desde a Antiguidade.

O potencial tecnológico no qual se traduziu os conhecimentos científicos ao longo destes séculos, não atinge apenas a técnica e a tecnologia, mas todo discurso sobre elas, pondo em xeque toda consciência filosófica e confiança epistemológica; assim como todo ideal de educação, de erudição e de cultura, construído pelos intelectuais, a partir da ideologia europeia ocidental, que viam na ciência o caminho natural de desenvolvimento do espírito humano.

O ideal de uma cultura intelectual homogeneizada, alentada pelo modelo de racionalidade científica com princípios epistemológicos e regras metodológicas preestabelecidas, que se estendeu aos estudos humanísticos, a partir do século XVIII, está, hoje, posto em questão, assim como o mito burguês do “espírito cultivado”; a função da educação, como meio de constituição do ser social no indivíduo; a antiga esperança de que o desenvolvimento da ciência se realizasse paralelamente ao desenvolvimento da complexidade social, todo este referencial histórico e teórico, está hoje posto em questão.

Esta desterritorialização dos acontecimentos e da própria história nos remete ao que Nietzsche apontou como o aprofundamento do processo histórico do Niilismo Ocidental, quando nem mais Deus nem a moral geram valores capazes de conter o desenvolvimento da ciência, que conduz ao esvaziamento dos significados (conteúdos), ao total esgotamento dos valores tradicionais, a *ascensão do niilismo europeu*.

É nesta perspectiva, quando a metafísica tecnocientífica domina todos os valores éticos e epistemológicos, que Niet-

zsche aponta para uma “Transvaloração de todos os Valores”, para o retorno aos princípios originários da vida, anteriores à história (judaico-cristã) e à construção do sujeito social.

Na estrutura social contemporânea, o papel do Estado e seus desdobramentos, a educação; a alta tecnologia; o capital transnacional; a globalização; todos reificados pela efetiva e eficaz atuação dos sistemas de comunicação de massa ou dos media modernos, impõem-se como questões tão explícitas e emergentes, que parece não dar mais tempo de pensá-las. De fato, o tempo e o espaço histórico parecem ter chegado ao esgotamento, como sugere Baudrillard, para dar passagem ao tempo e ao espaço de simulações, no qual avança a ciência, atropelando as culturas, as éticas e as estéticas, em nome de uma difusão planetária.

É precisamente o que vivemos nas sociedades actuais, que se empenham em acelerar todos os corpos, todas as mensagens, todos os processos, em todos os sentidos e que, com os media modernos, criaram para cada acontecimento, para cada narrativa, para cada imagem, uma simulação de trajetória até o “infinito”.¹⁴

Tais simulações espaço-temporais surgem como desdobramentos do desenvolvimento científico, que tem a tecnologia como agente modificador do sujeito, da ética, da sociedade. E todo processo educacional se encontra submetido ao poderoso domínio da ciência; saber e poder se identificam na estrutura social a partir do discurso das competências. E, neste movimento totalizante, a ciência tende a mediar através do discurso legitimado, da fala do professor especialista, a experiência da dicotomia entre o científico e a vida cotidiana. Por isso, optamos por resgatar o sentido primeiro da educação, em

que o processo educacional é antes de tudo uma *práxis* social, que está diretamente relacionada à formação do cidadão. E onde o professor age como mediador interativo entre o aluno e o conhecimento e não como transmissor legitimado do conhecimento científico.

Nesta perspectiva, entendemos a educação de forma transdisciplinar e humanística, como um processo que busca os fundamentos e a construção do conhecimento, da ética, da estética. Pensar a educação e o conhecimento como exercício coletivo ou *práxis* social é também resgatar a pedagogia como arte democrática, ou formação integral do espírito humano – *paideia* (formação).

Notas

1. Este artigo foi publicado em *Princípios Revista de Filosofia*, v.8 n.9, Natal: PPGFIL, CCHLA, UFRN, 2001. Revisado pela autora com modificações para esta publicação.

2. A hermenêutica é definida como uma arte de interpretar ou interpretação do sentido das palavras ou das Escrituras Sagradas (vide Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa). Entretanto, primeiramente significava a expressão de um pensamento, porém já em Platão seu significado se estendeu à explicação ou interpretação do pensamento. E no decorrer da história da filosofia, dela se fez uso como um método de interpretação das Ciências do Espírito, que se baseia na consciência histórica, passando dos signos às vivências originárias que lhe deram nascimento.

3. A palavra grega *a-létheia* tem um sentido oracular. Composta do prefixo *a* – negação + *léthe* – esquecimento; significa o desvelamento da visão divina para a consciência humana. Ver: PETERS, F.E. *Termos Filosóficos Gregos – um léxico histórico*. 2. ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

4. Referência ao título: DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade - na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: ZAHAR, s/d.
5. HERÁCLITO (trad., introd. e notas de Emmanuel Carneiro Leão) *Fragments*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980, p. 69.
6. Texto de aula *Definições da Filosofia* do professor Emmanuel Carneiro Leão, 1990. DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Brasília: UnB, 1987.
7. CHAUI, M. *Introdução à História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994 p.118. A tradução da palavra areté por “virtude” não esgota a ideia nela contida, isto é, de um ideal de formação humana integral; a tradução que mais se aproxima do sentido original é a palavra excelência.
8. *Nómos* – costume, norma, lei. O sentido originário desta palavra está associado à ideia de partilha, conforme ao uso e ao costume. Isto quer dizer, a regra ou norma compartilhada no comportamento cotidiano e nas convenções sociais estabelecidas por um grupo. *Nómos* aparece em contraposição à *phýsis*: o primeiro por convenção humana, enquanto a *phýsis*, é o que é, aprioristicamente, a própria natureza. O *nómos* é da ordem do costume, do ritual, do cultural, e a *phýsis*, a ordem da natureza.
9. JAEGER, Werner. *Paidéia – A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Referência fundamental sobre o tema)
10. A palavra sofista não possuía o caráter pejorativo que lhe foi atribuído por Platão; inicialmente designava todo aquele que era excelente numa arte. A partir da segunda metade do século V a.C. os sofistas se tornam os mestres da eloquência em Atenas, e desenvolvem a habilidade específica (*métis*) da retórica.
11. PLATÃO. *A República*. 3. ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
12. Estas são as máximas socráticas que através da dialética conduzem à *episteme*.
13. ARISTÓTELES (tradução Leonel Vallandro). *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969.
14. BAUDRILLARD, Jean. *A Ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*. Lisboa: Terramar, s/d, p.9.

Sobre a estética platônica¹

Luís Felipe Bellintani Ribeiro

O ponto de partida

“Estética platônica”... Não seria esse título uma espécie de oxímoro, como “fogo frio” ou “noite ensolarada”? Quem aceitar a provocação dessa pergunta tenderá a pensar que a sugerida incongruência entre estética e platonismo se deve à bem conhecida hostilidade de Platão frente à arte e aos artistas, simbolizada emblematicamente pela não menos conhecida “expulsão do poeta da cidade”, operada na *República*, e pela consequente passagem do cetro da *paideia* às mãos do filósofo. Embora isso também seja, em alguma medida, correto, a razão daquela provocação provém de uma consideração do próprio coração, diga-se, “metafísico” da filosofia platônica; a saber, do sempre reiterado desprestígio da sensação e do sensível em favor da inteligência e do inteligível, isto é, do enaltecimento do noético puro em detrimento do estético, em sentido rigoroso, como aquilo que é relativo à sensação [*aísthesis*].

[...] há muitas coisas belas e muitas coisas boas e outras da mesma espécie, que dizemos que existem e que distinguimos pela linguagem. [...]

E existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisas que então postulamos como múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma idéia, que é única, e chamamos-lhe a sua essência. [...]

E diremos ainda que aquelas são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as idéias são inteligíveis, mas não visíveis.²

E, no entanto, essa dupla acepção de “estético” e de sua respectiva recusa, no caso de Platão, que não conhece investigação nem especificamente estética nem especificamente metafísica, desdobra-se a partir de uma única fonte, a um só tempo estética e metafísica, se se quer. Não é à toa que o recalçamento definitivo da arte se fundamente no fato de a ela corresponder o modo-de-ser ínfimo numa escala trina que aparta o ser uno e verdadeiro da ideia de seus múltiplos participantes, e mais ainda das meras imitações desses participantes, afastadas três pontos da verdade.

– Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que deus a confeccionou. Ou que outro ser poderia fazê-lo?

– Nenhum outro, julgo eu.

– Outra, a que executou o marceneiro.

– Sim.

– Outra feita pelo pintor. Ou não?

– Seja.

– Logo pintor, marceneiro, deus, esses três seres presidem aos tipos de leito.

– São três.

[...]

– [...] deus, querendo ser realmente o autor de uma cama real, e não de uma qualquer, nem um marceneiro qualquer, criou-a, na sua natureza essencial, una.

– Assim parece.

- *Queres então que o intitulemos artífice natural da cama, ou algo semelhante?*
- *É justo, uma vez que foi ele o criador disso e de tudo o mais na sua natureza essencial.*
- *E quanto ao marceneiro. Acaso não lhe chamaremos o artífice da cama?*
- *Chamaremos.*
- *E do pintor, diremos também que é o artífice e autor de tal móvel?*
- *De modo algum.*
- *Então que dirás que ele é, em relação à cama?*
- *O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo que os outros são artífices.³*

A condição ontológica (desfavorável) da mimese, aliás, é o que permite que, a um só golpe, além da arte, também a sofística sucumba à pretensão de hegemonia da filosofia.

ESTRANGEIRO: E então, quando se afirma que tudo se sabe e que tudo se ensinará a outrem, por quase nada, e em pouco tempo, não é caso de pensar que se trata de uma brincadeira?

TEETETO: Creio que sim inteiramente.

ESTRANGEIRO: Ora, conheces alguma forma de brincadeira mais sábia e mais graciosa que a mimética?

[...]

Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única

arte, de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo de longe os seus desenhos, aos mais ingênuos meninos dar-lhes a ilusão de que poderá igualmente criar a verdadeira realidade, e tudo o que quiser fazer.⁴

E é de novo, por outro lado, na elevação da condição ontológica da *aísthesis* que estaria o erro de Protágoras e seu séquito de poetas, físicos e sofistas, conforme a célebre exposição do *Teeteto*⁵: “Ao que parece, pois, trata-se de manifesta impossibilidade afirmar que sensação e conhecimento são idênticos.”

E, no livro gama da *Metafísica*⁶ de Aristóteles, lê-se: “Porque, certamente, confundem pensamento e sensação, e esta com uma alteração, dizem que o fenômeno segundo a sensação é verdadeiro por necessidade.”

Por tais razões, antes de sair à cata de um conteúdo doutrinário para uma eventual estética platônica, deve-se perguntar se o que quer que seja que mereça a adjetivação de “platônico” não seria, antes, antiestético por excelência. É possível que a pura e simples ideia de uma estética – seja como legislação (ainda que dissimulada sob a forma de descrição) filosófica da arte (legislação não artística da arte), seja como reflexão racional acerca da sensibilidade (reflexão não sensível da sensibilidade) – já encerre em si o paradoxo que se quer ver no platonismo especificamente. Por ora, entretanto, cabe apenas constatar que tão óbvio quanto dever toda história da estética começar por Platão é o fato de ser ele até hoje o espantalho mor de todas as investidas antimetafísicas interessadas na reabilitação da arte, da sofística, do corpo, do devir, do mundo sensível, da finitude, do que for, e que isso insinua uma ambivalência digna de consideração.

O início da reversão

Uma, por enquanto, hipotética recusa do hipotético oxímoro acima sugerido começa timidamente, como não poderia deixar de ser, com a constatação de que, ao fazer da arte tema explícito, no bojo de uma discussão de primeira ordem acerca da pedagogia apropriada a uma determinada ordem política – proposta, por sua vez, no intuito de encontrar a essência da justiça e da injustiça, para além de suas eventuais vantagens e desvantagens, e isso, em última instância, como fator de êxito ou malogro da vida – Platão levou muitíssimo a sério os poderes da arte em todos esses domínios. Falar, bem ou mal, sobre algo já é acontecimento da história da – *logia* desse algo.

É claro que levar a sério a arte por seus poderes pedagógicos, políticos, éticos, etc. pode significar exatamente não levá-la a sério. Far-se-ia mais pela arte, talvez, indagando pelos poderes artísticos de toda e cada pedagogia, política, ética. Mas como decidir, em se tratando de Platão, e a rigor de toda cultura pré-moderna, o que é o determinante e o que é o determinado? Ora, numa ordem em que o âmbito da arte é, de saída, inseparável dos demais âmbitos da vida, todo linguajar que parte da separação para depois tentar dar conta de uma fusão originária ou uma determinação de cá para lá ou de lá para cá fracassa – inclusive este, que já se expressou em termos de “âmbitos” discerníveis.

Limitações de linguagem à parte, registre-se apenas o caráter nada simples da situação em que o processo de “emancipação” e autonomia da arte, que deveria corresponder enfim à irrupção do artístico propriamente dito, leva ao seu aniquilamento – pela necessidade de libertação de todo resquício essencialista, seja quanto ao “sujeito” artista, seja quanto ao “objeto” obra de arte ou quanto ao “método”. No que diz

respeito a Platão (e a rigor a toda cultura pré-moderna), inversamente, o enredamento da arte nas malhas dos demais âmbitos suprarreferidos deve ser compreendido não como redução à condição de meio para um fim alheio, mas como rede originária de uma vida não seccionada, em que nem a arte, nem nada mais está livre do restante e, por isso mesmo, vigora plenamente em tudo, como meio e fim, recíproca e simultaneamente.

[...] a boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo dependem da qualidade do caráter [...].⁵

[...] a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente [...].⁶

Platão não desdenha os poderes da arte, em última instância, porque também não desdenha os poderes da sensibilidade. Nada que chegue aos olhos e ouvidos dos mais jovens é inofensivo no processo de formação de suas almas. Por isso, após legislar sobre as partes da música, no livro III da *República*, partindo do princípio de que há um nexos intrínseco entre o tipo de música e o tipo de caráter, virtuoso ou vicioso, estende os preceitos da legislação à pintura, à tecelagem, à arte de bordar, à arte de construir prédios e, até mesmo, à marcenaria e à fabricação dos demais utensílios. Bem diferente é a condição hodierna. Não obstante sejam hoje todas as quinquilharias cotidianas de alguma maneira “esteticizadas”, nem mesmo a arte que ainda se pretenda mais do que simples indústria do entretenimento chega a sugerir o menor abalo na posição ontológica dominante. E o discurso tedioso da bonomia pró-cultura, a sofisticação tediosa dos meios “artísticos” e das

próprias “obras” completam-se com o desleixo pela forma dos apetrechos mais ordinários, pela textura dos pisos para o acolhimento dos pés e pela atmosfera dos ambientes, sob teto e luz quaisquer.

A consideração de Platão pela arte e pelo sensível, porém, não se restringe a um respeito desconfiado e resignado diante de seus poderes inquestionáveis. Certamente, na hostilidade diante do rival, reconhecido como tal, já vai boa dose de estima diante de um igual. Mas não apenas na condição de opositor Platão se põe no mesmo patamar dos artistas. Artista ele mesmo, não queimou junto com suas tragédias o talento de tragediógrafo. Se o alcance do preceito do livro III da *República*, segundo o qual se deve banir a música inteiramente baseada na imitação – como a tragédia e a comédia, e a que mistura narração e imitação, como a epopeia, para reter apenas a simples narração – fosse evidente e incontroverso, por que então a própria obra de Platão, baseada no diálogo direto, não o aplica? Não seria a sugestão original do final do *Banquete*, de que deveria caber a um mesmo homem a composição de tragédias e comédias, referência ao próprio Platão, autor, afinal de contas, dos discursos de Aristófanes e Agatão?

O fato evidente de os textos platônicos pertencerem tanto à história da literatura quanto à da filosofia facilita deveras a apresentação de um Platão artista. Muito mais importante que isso, entretanto, é reconhecer Platão como expoente dessa tarefa histórica que é a invenção da própria filosofia. Não havia, àquela altura, nenhuma história da literatura que corresse separadamente de uma história da filosofia. A confusão do elemento mítico, no seio da obra de Platão, com o elemento dito “racional” é mais o testemunho do processo de criação de uma tradição por vir do que incipiência perdoável de estágio

primitivo de um dado necessário. Ora, a razão que opera “naturalmente” as separações é exatamente a obra de arte dessa criação: o rebento não pode ser o critério de julgamento do parto, porque o critério deve existir antes daquilo que julga.

Tudo isso ainda é pouco: Platão legislador-pedagogo reverente ao poder da música. Platão mimeta de todas as suas personagens, inclusive das “anti-platônicas”, mimeta de Górgias, de Protágoras, de Trasímaco, de Hermógenes e de Crátilo, de Lísias e de Sócrates com e sem inspiração, de Eutidemo e de Dionisodoro... Platão criador, pelo diálogo mimético, da filosofia como gênero literário ímpar. Tudo isso é pouco porque ainda vê o artístico da obra platônica pela posição do “sujeito” Platão, ou pelo caráter do remate de sua mão. É preciso vê-lo, porém, no próprio conteúdo dessa obra, na sua “objetividade”.

É preciso problematizar acima de tudo o conceito de imitação, já que no contexto do diálogo a partir do qual normalmente se depreende a “estética platônica”, a República, é somente a música, parcial ou totalmente, mimética que é rejeitada. Uma música puramente “diegética” (narrativa) não o é no livro III, bem como não seria no livro X uma pintura que contemplasse diretamente a ideia e não um homônimo sensível, e que, com isso, deixasse de ser mimética para se elevar à condição de “demiúrgica” – dois, e não mais três pontos afastada da verdade.

Quanto ao problema da imitação em Platão, convém distinguir, de um lado, a ocorrência, aparentemente controlada, e o respectivo campo semântico dos substantivos *mímesis* e *mímema*, do verbo *mimoûmai*, do adjetivo *mimetikós*, *é*, *ón* e derivados, e, por outro lado, a presença, nada esporádica, de níveis distintos de experiências caracterizáveis como imitação, ainda que não expressas por essas palavras. É claro que, se o

seu emprego é de fato controlado por Platão, o intérprete não deve ser ingênuo a ponto de buscar semelhança onde deveria buscar diferença. Seja como for, o primeiro e mais elementar desses níveis de experiência, e pelo qual os dois sentidos de estética se tocam de modo igualmente elementar, é o fato de os homens formarem o seu ser, naturalmente informe, pela imitação das formas circunstantes, notadamente pelo mundo cultural já formado pelos outros homens. A pedagogia, em sentido rigoroso como a “condução das crianças”, é questão cara a Platão por ser a instância capaz de operar sobre o círculo conservador da tradição cultural, pelo qual cada um educa os demais e é por eles educado – vale dizer, serve de modelo para a imitação dos demais e os imita. Colorindo, sonorizando, perfumando a circunstância da criança, se lhe molda o caráter de modo correspondente, pois ela há de imitar o que vê, ouve, sente.

Interessante: a formação do caráter da criança por via estética é comparável ao processo de gravura e escultura. “Imprimir [*ensemáino*] o caráter na alma” e “moldar [*plássso*] a alma” são as expressões utilizadas. Como o demiurgo molda o mundo no *Timeu*, como o onomaturgo nomoteta molda os nomes no *Crátilo*, e como o nomoteta Sócrates molda com seus interlocutores, na *República*, a *politeia* que dá nome ao diálogo, assim também o pedagogo dessa *politeia* (que é o próprio nomoteta, já que estabelecer sua lei outra coisa não é senão educar para essa lei) molda as almas das crianças e jovens que serão seus *polítai*. O resultado dessa modelagem, o homem belo e bom, é obra boa de contemplar pelo simples prazer de sua fruição. O resultado desse processo de imitação de paradigmas ministrados conscientemente aos sentidos é ele mesmo paradigma para outras imitações.

Logo, quem fizer convergir, intimamente, na sua alma, boas disposições, que, no seu aspecto externo, condigam e se harmonizem com aquelas, por participarem do mesmo modelo, tal pessoa será a mais bela visão para quem puder contemplá-la?⁷

Aquilo que é posto em relação nos processos de engendramento supracitados, por intermédio dos respectivos intermediários, não é pouca coisa, bem se sabe, no contexto da metafísica platônica. Trata-se da (re)ligação de sensível e inteligível, almejada pela doutrina da participação, como desdobramento da doutrina da separação previamente admitida. O diálogo *Parmênides* mostra quão consciente estava Platão, pelo menos a partir de certo momento de sua trajetória, das consequências catastróficas de uma separação sem a participação correlata: sensível e inteligível seriam instâncias paralelas incomunicáveis, nem os homens conheceriam as ideias, nem, pior, deus conheceria as coisas do mundo humano. Daí ser preciso demonstrar a participação para evitar uma espécie de ceticismo bem peculiar. Daí haver o platonismo tombado efetivamente nesse ceticismo diante da impossibilidade daquela demonstração. Para Aristóteles, é a insuficiência nesse terreno que sela a impropriedade da inflação ontológica operada pela doutrina da separação, espécie de duplicação.

Os que põem as idéias como causas, buscando primeiro apreender as causas dos entes daqui, aduziram depois outros, iguais em número a esses, como se alguém, querendo contar, achasse não ser capaz de contar menos entes, e contasse, depois de fazê-los mais.⁸

E dizer que estas (as idéias) são modelos e as outras coisas participam delas é falar no vazio e dizer metáforas poéticas.⁹

Das diferentes modalidades de participação experimentadas no *Parmênides* e malogradas diante das críticas do eleata, mais as mencionadas de passagem no *Fédon* e não investigadas, participação por “presença” [*parousía*] e por “comunidade” [*koinonía*], mais as pressupostas em formulações que não a problematizam, aquela que, à margem das objeções, expressa a força do dogma é a que se vale da imagem mítica de um artífice transferindo para uma espécie de matéria informe previamente disponível as propriedades de formas contempladas como modelos. Quase nunca, para caracterizar esse processo, são empregadas as palavras da família de *mí-mesis*. A noção central é a de “semelhança” e de “imagem”: as coisas são semelhantes [*homoiómata*] às ideias, são imagens delas [*eikasthênai autoís*] como mostra a tentativa mais contundente do Parmênides de caracterizar o modo de ser da separação e da participação:

Por um lado, as formas em si, como modelos, jazem na natureza, por outro lado, as outras coisas se parecem com elas e lhes são semelhantes, e a participação como tal das outras coisas nas formas não consiste senão em se parecerem.

*[Tà mèn eíde taûta hósper paradeígmata estánai en tê phýsei, tà dè álla toútois eoikénai kai eínai homoiómata, kai he méthexis haúte toís állois gígnesthai tòn eidôn ouk álle tis è eikasthênai autoís]*¹⁰

Sempre presente também é a menção ao fato de o artífice olhar [*blépein*], contemplar, manter os olhos fixos no paradigma. A ligação propriamente dita entre as duas instâncias, a tal “transferência”, é dita com o verbo *apodidónai*, embora a ação como tal seja caracterizada simplesmente como “produ-

zir” [*poieîn*], “estabelecer” [*tithénai*], “operar” [*apergázesthai*]. No *Timeu*, de acordo com a passagem supracitada do *Parmênides*, o produto, a obra em questão, isto é, o mundo, é dito um *eikóna tinós*, “imagem de algo”. No entanto, há uma ocorrência, sim, em que a obra do artífice é dita o resultado de uma imitação, um “mimema”. No final do *Crátilo*, Sócrates afirma:

O nome é, então, como parece, uma imitação pela voz daquilo que ele imita.

[*ónom'ár'estín, hos éoike, mimema phonê ekeinou ho mimeîtai*]¹¹

Que Platão tenha percebido imediatamente nessa expressão o perigo de equivocidade parece claro pelo fato de fazer Sócrates esclarecer de pronto que a “imitação pela voz” em questão se distingue daquela operada pela pintura e pela música. Para referir-se à galinha, por exemplo, não é o caso de imitar seu cacarejo, como fazem as crianças. Trata-se de uma imitação da essência [*ousía*] da coisa em questão: o nome diz aquilo que a coisa é.

Essa qualificação permite alinhar mais um sentido de imitação, diferente 1. da repetição que as crianças realizam das circunstâncias que lhes são proporcionadas e 2. da mera reprodução da aparência desprovida de essência que a arte realiza dos entes. Com esse terceiro sentido, de ordem metafísica, ganha-se a possibilidade de repor o problema da rejeição do segundo sentido, pelo qual se dá a rejeição da arte ou pelo menos da maior parte da arte, que é mimética. Deve-se, porém, evitar confusão inútil nesse ponto, pois o próprio Platão nunca aprovou o apego demasiado às palavras em detrimento da precisão conceitual. A diferença entre o processo de produção originária das coisas e

nomes do mundo, como imagens semelhantes aos paradigmas, e o processo de produção derivada de simulacros, pela imitação das coisas e nomes do mundo, parece assinalada com toda veemência por Platão. Mas ele assinalou também que essa máxima diferença reside num deslocamento mínimo – como o animal mais diferente do cão, o lobo, é também o mais parecido. Aliás, para ficar na oposição filósofo-sofista – que vale, entretanto, também para a oposição filósofo-artista, pois que ambas se reduzem à oposição filósofo-imitador – diga-se de passagem que a diferença máxima entre o “ícone” e o “fantasma”, entre a cópia e o simulacro, ocorre no interior do universo da *idolopoesis*, da “produção de imagens”, pois ambos são “imagens”, só que:

E esta primeira parte da mimética não deve chamar-se pelo nome que anteriormente lhe havíamos dado, arte de copiar? [...]

Mas que nome daremos ao que parece copiar o belo para espectadores desfavoravelmente colocados, e que, entretanto, perderia esta pretendida fidelidade de cópia para os olhares capazes de alcançar, plenamente, proporções tão vastas?¹²

A menção a essa passagem do *Sofista* começa a indicar o ponto aonde se queria chegar. Ora, se o que distingue o produtor de cópias do produtor de simulacros não é uma questão de “conteúdo” (“ontologia”, “física”, “política”, “ética”, etc.), nem de “método” (dialética e – por que não? – retórica, com intenção erística e catártica), mas uma questão de perspectiva, de efeito-perspectiva, então, ainda que tudo em Platão seja regrado, em última instância, por um critério metafísico, adequação ou inadequação à ideia, sua metafísica ela mesma é, em última instância, definida por critérios estéticos, e o

ulterior ao último (ou o anterior ao primeiro) é o verdadeiro primeiro-último, é o princípio.

O remate

Qual é, afinal, a índole da “teoria das idéias”, tão atacada, de Aristóteles a Quine, por proceder a uma “multiplicação desnecessária de entes”? Uma resposta a essa pergunta começa a surgir quando se percebe que a rejeição desse último ao que parece, a seus olhos, barroquismo ontológico, deve-se na verdade a uma preferência estética: o gosto por paisagens desérticas. Fosse, entretanto, apenas o caso de opor uma ontologia minimalista a uma rococó já se teria uma oposição de ordem estética. Mas a verdade é que a teoria das ideias brota exatamente de uma reclamação de economia, de enxugamento, diante do turbilhão pré-socrático em perpétuo devir e do torpor que sua experiência proporciona. A ideia é fruto de uma operação minimizante: não se trata de ficar com “dois mundos” no lugar de um, não se trata de ficar com mais mundos, mas de ficar com menos, com um único mundo e apenas com aquilo que dele se deixa reter nos traços que distinguem uma coisa de outra. De cada classe povoada por infinitos exemplares, que fique apenas um, que é, em todos, o mesmo exemplo, que é o universal dizível, já que o absolutamente particular é infinito e indizível.

Que dizer, então, do étimo de *idéia/eídos*? Há oximoro maior do que “idéia invisível”? Não é curioso que o conceito fundamental da metafísica platônica tenha sido tirado de uma experiência sensitiva, a visão? Na verdade, o desprestígio de uma “visão estética” em favor de uma “visão noética” se deve não ao desprestígio da visão como tal, mas ao fato de a *nóesis*, mais que a *aísthesis*, realizar plenamente aquilo que é

característico da visão, a saber, conter cada coisa no seu limite distintivo, mostrar cada coisa em sua essência própria, nominável por seu nome próprio.

Que dizer, mais ainda, daquela ideia que está acima de todas as ideias, que sequer é uma essência [*ousía*], mas um poder de essencialização, que não é mais uma forma iluminada no céu das formas, mas um poder de iluminação [*katálamptsis*]? Se é possível definir o bem, é tão somente por esse poder. Como dizer, então, que a arte em Platão é sempre avaliada a reboque de ética, se o bem, que fundaria essa última, expressa tão somente a reclamação por contenção e nitidez, isto é, uma exigência de que cada ente realize as possibilidades de sua entidade até o limite que a determina como tal, sem negligenciá-lo nem pretender ultrapassá-lo? Melhor seria dizer que é a ética platônica que é determinada por uma estética, diga-se, apolínea. A menção explícita a Apolo e a vitória de sua música sobre a do sátiro Mársias, bem como a reiterada menção ao oráculo de Delfos como instância decisória última da conveniência ou não de cada lei proposta na *República*, são apenas sintomas de superfície. O desdobramento político desse imperativo estético é o preceito segundo o qual, na *pólis* em questão, cada *polítes* realiza uma única obra, segundo a sua natureza e no tempo certo.

Um pequeno parêntese antes de prosseguir: é claro que os “indivíduos” do *principium individuationis* em questão, no caso da metafísica, são as formas, que a rigor não são indivíduos em sentido estrito e sim universais. Mas as formas entre si, em suas relações horizontais, são os “habitantes”, unos e ímpares, de um “mundo” plural em seu conjunto. Também na cidade o que importa é a diferença do *érgon*, que em si já é uma classe: o “lavrador”, o “pedreiro”, o “tecelão”... Suas diferenças, aliás,

também se amalgamam até que surjam os grandes traços diferenciais que importam: os célebres três *gêne* da *República*, as três grandes personagens dessa história. De resto, mesmo o indivíduo só pode ser reconhecido como tal se contiver um mínimo de universalidade, isto é, se puder ser reconhecido como um e mesmo em pelo menos duas situações diferentes. O indivíduo que pode ser apontado e nomeado já é a espécie ínfima. Note-se que essa ambivalência resta guardada na familiaridade etimológica das palavras *idéa* e *idiótes*, forma e indivíduo, espécie e aspecto que distinguem e identificam Fulano e a sua classe, bem como na própria condição do mito, peripécia de indivíduos que conta a saga universal dos protótipos.

Retornando à questão do caráter estético da ontologia platônica e seus desdobramentos em todos os níveis, vale lembrar que não são poucas as analogias que Platão faz de diversos assuntos com fainas diversas de diversos artistas. Já se falou da pedagogia como gravura e escultura. Já se falou do próprio princípio do mundo e da linguagem como demiurgia, comparável à arquitetura, à carpintaria, à olaria. No início do *Timeu*, que apresenta um resumo da *República*, esta é caracterizada como um grande quadro, exuberante, mas imóvel, com o que surge a reclamação por vê-lo em movimento. A reclamação por esse *kinematógraphos* permite ver até cinema em Platão. O *Crítias* seria o roteiro desse primeiro filme. Mas nenhuma passagem é mais exemplar do espírito da obra platônica como estética do limite do que a símile da cidade com uma estátua pintada:

Era como se estivéssemos a pintar uma estátua e alguém nos abordasse para nos censurar, dizendo que não aplicávamos as tintas mais belas nas partes mais formosas do corpo (de fato, os olhos, sendo a coisa mais linda,

não seriam sombreados com cor de púrpura, mas a negro). Parece que nos defenderíamos convenientemente replicando: “Meu caro amigo, não julgues que devemos pintar os olhos tão lindos que não pareçam olhos, nem as restantes partes, mas considera se, atribuindo a cada uma o que lhe pertence, formamos um todo belo”.¹³

A arte propriamente dita que emerge do contexto em que vigora uma metafísica aparentemente hiperbólica expressa por um talento alegórico como o do *Fedro*, é, na verdade, tão simples que é preciso que se advirta que as multidões hão de se entediar diante dela:

Ora, o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro. Porquanto essa imitação seria de um sofrimento que, para eles, é estranho.¹⁴

Enfim, a navalha de Ockam, princípio tão caro à matemática e à ciência ocidental, matemática por excelência, é inócua a essa filosofia que fundou a *epistème* e a hegemonia da *epistème* através do hipostasiar da matemática. Dir-se-ia que hipostasiar a matemática já configura “barba” suficiente para justificar a necessidade daquela navalha. Mas a vigência dessa hipóstase independe de posição teórica explícita. A exuberância alegórica do texto platônico, que, afinal de contas, culmina no elogio à sobriedade lacônica embalada pela simplicidade da cítara em escala dórica, é nesse domínio bem menos metafísica que o império difuso da ciência e da técnica modernas.

A verdadeira separação que a “doutrina da separação” põe em jogo não é a que separa o “mundo sensível” do “mundo inteligível”, mas a que separa cada ente dos outros entes, sem o que não valem os princípios de identidade e de não-contradição. E é porque há uma instância em que “tudo está misturado em tudo” [*memíchtai pân en pantí*], e Platão sabe disso, que o filósofo postula uma outra instância em que cada coisa está separada das demais. Ser verdadeiro ou ser falso pode até ser questão de gnosiologia e lógica, mas determinar o verdadeiro pela clareza e distinção, isso não é mais lógico nem se infere de uma realidade em si: cria-se por uma decisão estética, já que o ser não é mais distinção que indistinção.

Mas os que seguem inercialmente no rastro de uma decisão criadora tendem a perder de vista o caráter de vir-a-ser de seu ser e a tomá-lo por óbvio. Assim é o Ocidente essa grande obra de arte que consiste na compreensão histórica que vê e faz ver cada ente como idêntico a si, como sendo o que é e não sendo o que não é, indivíduo discreto contido nas fronteiras de sua determinação. Platão, por sua vez, é o artista dessa obra, que trabalhou sobre a matéria pré-socrática, “oriental”, da compreensão segundo a qual tudo é o que é, mas também, de alguma maneira, o que não é, com o que cada coisa é tão idêntica a si quanto diferente, por não ser mais indivíduo discreto do que turbilhão, fluxo, vórtice concreto.

Este texto começou com a sugestão de que “estética platônica” seria um oxímoro e termina com a conclusão de que, não só não é nenhum oxímoro, como, ao contrário, o platonismo é que seria estético. Rebatize-se, então, o texto: “platonismo estético”.

Notas

1. Artigo publicado em 2007, na revista eletrônica VISO - Cadernos de estética aplicada, ISSN 1981 – 4062.
2. PLATÃO. República, VI, 507b. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
3. Ibidem, 597 b-e.
4. Idem. Sofista, 234 a-b. Tradução de J. Paleikat e J. C. Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
5. Idem. Teeteto, 164b. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1975.
6. ARISTÓTELES. Metafísica, 5, 1009b 12-15. Ed. V. G. Yebra. Madrid: Gredos, 1970.
7. PLATÃO. República, III, 400 d-e. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
8. Ibidem, 401d.
9. Ibidem, 402 d.
10. ARISTÓTELES. Metafísica, I, 9 990a 34- 990b 4. Ed. V. G. Yebra. Madrid: Gredos, 1970.
11. Ibidem, 991a 20-22.
12. PLATÃO. Parmênides, 132d 1-4. *Recognovit brevisque adnotatione critica instruit: Joannes Burnet*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1985.
13. Idem. Cratylus, 423b 9. *Recognovit brevisque adnotatione critica instruit: Joannes Burnet*. Oxford: Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1985.
14. Idem. Sofista, 236b. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
15. Idem, República, IV, 420c-d. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
16. Idem, República, X, 604e.

Artes poéticas no pensamento de Aristóteles¹

Fernando Santoro

Introdução

Estamos convidados a pensar e falar sobre a Arte, no pensamento de Aristóteles. Com certeza, sabemos que a Arte variou ao longo das diferenças de épocas e de culturas, de modo que a Arte, pensada por Aristóteles, é a Arte produzida pelos Gregos Antigos, e não poderia ser outra. Sabemos, também, que cada filósofo, ao pensar a questão da Arte, a pensou desde sua perspectiva própria de organizar e compreender o mundo. Assim, mesmo pensando o mesmo fenômeno, nas mesmas circunstâncias, o modo como Aristóteles pensou é diferente do de Platão. Ora, são essas diferenças e características o que nos interessa primeiro quando estamos discutindo a Arte, vista pelos grandes filósofos da História.

Mas há algo que não esperávamos e que nos surpreende especialmente quando abordamos os textos de Aristóteles que tratam de Arte. Não se trata de verificar apenas que a Arte estudada por Aristóteles é a Arte de seu tempo. Há uma diferença mais radical ainda entre nós e o pensamento de Aristóteles no tocante à Arte. É que sequer podemos dizer que as coisas que hoje nós chamamos de obras artísticas entre os gregos antigos, eram do mesmo modo consideradas “obras de artistas” por Aristóteles e mesmo por seus contemporâneos. Isto quer dizer, objetivamente, que para o que chamamos hoje de “Arte” sequer havia um conceito equivalente entre os gregos.

O conceito grego de arte

O conceito grego de “*téchne*”, que costumamos traduzir por “arte”, não fala da realização dos artistas, não tem o compro-

misso estético nem o valor de genialidade que lhes atribuímos hoje. A “*téchne*” é uma atividade humana fundada num saber fazer. Aquele que tem uma arte detém um saber que o orienta em sua produção. A arquitetura e a medicina, a olaria e a forja são artes da mesma forma que a música e a pintura. Ou melhor, não exatamente da mesma forma, mas todas são artes: “*téchnai*”. Não da mesma forma, porque há, entre as diversas artes, especialmente no pensamento de Aristóteles, uma série de diferenciações e hierarquias que vão separar modos diferentes de arte. Porém, e aí é que a diferença radical de pensamento aparece, nenhuma dessas valorações e categorias enquadra perfeitamente o que hoje chamamos de “Arte”, e isto, visto no próprio universo da produção artística dos gregos antigos!

O conceito que mais se aproxima do que entendemos hoje por Arte é o conceito com que Aristóteles denomina o gênero poético, já no primeiro capítulo da seu tratado sobre a *Arte Poética*: trata-se da “arte mimética” que ele delimita do seguinte modo: “A epopéia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação.”²

O enquadramento da poesia entre as artes miméticas não é uma invenção aristotélica. Já Platão, no diálogo de filosofia política *República*, define a poesia como imitação. Platão o faz explicitamente para denegrir a poesia, para torná-la de mesmo valor que a pintura ou escultura, coisa de artesãos (*bánausoi*), profissão de artífices manuais, socialmente inferiores na hierarquia da cidade antiga. A perplexidade com que os cidadãos comuns recebem esta teoria demonstra o quanto, para os gregos em geral, o valor da arte poética era

diferente do valor das artes plásticas em geral, as quais sequer eram distintas das demais atividades produtivas, de modo que não há o pintor em abstrato mas o oleiro que pinta seus vasos, não há o escultor, mas uma equipe de mestres, pedreiros e carpinteiros que edifica o templo, e assim por diante.

Dizer que a poesia é imitação, para Platão, é distanciá-la duplamente da verdade, pois em primeiro lugar está a verdade na ideia em si mesma de algo; se um artesão vislumbra esta ideia e produz um objeto, este é gerado a uma certa distância da verdade, e se um poeta canta nos seus versos este objeto, então ele está afastado em dobro da verdade. O poeta, sendo imitador, é um artífice de segunda categoria, o mais afastado da verdade, próximo aos prestidigitadores e ilusionistas. Isto é quase uma afronta ao senso comum dos gregos, que cultuavam seus poetas como os mais sábios dentre os homens. Aristóteles herda de Platão a categoria de “arte mimética”, mas, ao menos no tocante ao que nós chamamos de artes literárias, ele está disposto a resgatar-lhes o valor arcaico tradicional de sabedoria e verdade. Já no que diz respeito às outras artes miméticas, as não literárias, Aristóteles, por omissão, as deixa no mesmo patamar em que sempre estiveram: ofício de artesão, atividade socialmente inferior, servil. Quando muito, o Filósofo faz uma distinção entre os mestres arquitetos e os que simplesmente otram com as mãos. Uma tal distinção ainda salva do total desprestígio alguém como Fídias, o arquiteto e mestre escultor dos monumentos da Atenas de Péricles. Quer dizer: se Aristóteles chegou a enquadrar num mesmo gênero mimético as artes literárias e as artes plásticas, não era por lhes dar o mesmo “valor artístico”. A *mímesis* aristotélica é um contraponto à *mímesis* de Platão, não define o valor artístico mas o valor de verdade: se, para

Platão, a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação. A função mimética, em Aristóteles, nem é uma exclusividade das artes poéticas, ela apresenta-se também, por exemplo, na linguagem humana em sua função de representar as coisas. Tal função, a de adequar o nome ou signo em geral à coisa significada é a função mimética ou representativa da linguagem, lugar em que pode acontecer o verdadeiro ou o falso.

Até agora, vimos o quanto de anacrônico haveria numa exposição do pensamento de Aristóteles sobre a Arte, se quiséssemos descobrir em suas obras uma teoria que abrangesse o mesmo domínio do que entendemos atualmente por Arte. Isto não impede, porém, que vejamos o que ele pensa, num domínio das artes que é compreendido também dentro do que nós hoje entendemos por Arte. O domínio da Arte Poética, tratado no livro homônimo, obviamente, mas também no seu tratado sobre A Política, em que, como na República de Platão, a educação da alma se faz por via das músicas.

A recepção da Poética de Aristóteles

Para aumentar nossa perplexidade sobre o tema, cabe ainda uma informação histórica, de muita importância. A *Poética* de Aristóteles, em que o filósofo analisou o modo de ser e proceder da epopeia e da tragédia, no primeiro livro, e da comédia, no segundo livro (o que foi perdido), é, sem dúvidas, a obra teórica mais estudada, pela Estética e Filosofia da Arte, de todos os tempos. A obra teve grande influência na teoria literária e na oratória até a Antiguidade tardia, passou pelas tradições culturais helenistas e árabes enquanto era posta de

lado pela Europa medieval, até que, editada e impressa no final do séc. XV e início do séc. XVI (principalmente a edição veneziana de Aldo Manuzzio), passou a ser leitura obrigatória em todas as escolas de Arte europeias, principalmente as italianas. Acontece que, paralelamente, no Renascimento Italiano, pela primeira vez, a pintura e a escultura passaram a ser igualmente consideradas Belas Artes e a ter um *status* social equivalente ao das Artes Poéticas. Neste momento, a recepção da Poética tratou de fazer aquela operação que acabamos de chamar de anacrônica, i.e. de tomar o que Aristóteles dizia sobre as artes literárias, para aplicar à reflexão também das demais artes, inclusive as artes plásticas, que não estavam no escopo original do Filósofo.

Portanto, ainda que Aristóteles não tenha pensado sobre as Artes, tal como as entendemos hoje, o que ele escreveu foi decisivo ao longo da história das Artes ocidentais, especialmente após o Renascimento. A *Poética* de Aristóteles muitas vezes chegou a determinar os cânones de vários estilos, principalmente, os de inspiração clássica: classicismos e neoclassicismos diversos. E mesmo quando se queria contestar alguma tradição ou escola artística, a *Poética* serviu, quando não era o modelo a seguir, de modelo a contestar, como, por exemplo, ao se criticar o naturalismo, ou o figurativismo, ou as famosas prescrições de unidade (de tempo, de espaço, de ação). Assim, se Aristóteles não pensou as Artes tal como as entendemos hoje, em contrapartida ele foi decisivo para o que entendemos hoje como Arte. Muitas das clivagens, dos valores, das categorias e dos princípios das teorias estéticas modernas e contemporâneas têm origem nas especulações de Aristóteles sobre a poesia épica, sobre a música e sobre a poesia dramática.

Vamos apresentar, de modo sucinto, alguns desses valores e categorias que têm sido tão importantes para o pensamento filosófico sobre as Artes e também para a constituição de tantos estilos e tantas formas efetivas de se fazer Arte, ao longo da História ocidental. Trataremos, primeiro, de uma distinção que aparece na Política, entre atividades úteis e atividades belas, depois veremos a diferença entre músicas didáticas e catárticas e, a partir disso, discutiremos algumas questões relativas à finalidade e ao sentido da Arte, quando usaremos os pensamentos aristotélicos acerca da educação, da catarse e do prazer, em algumas passagens antológicas do questionamento estético.

Artes úteis e artes belas

Chamamos as Artes por vezes de Belas Artes, para diferenciá-las de outras atividades produtivas cujo produto tem em vista somente alguma utilidade. É que entendemos que a finalidade da obra de arte está na sua própria fruição e entendemos que belas são as coisas que desejamos por elas mesmas, enquanto úteis são aquelas que desejamos em vista de um outro bem. Esta diferença para marcar as Artes que visam o belo já recebeu também a qualificação de livre (artes liberais) e chegou a inspirar a determinação kantiana para a sua teoria do juízo de belo, como um juízo de valor desinteressado. Esta clivagem tem origem na Ética e na Política de Aristóteles, ainda que não visasse exatamente a uma distinção nas artes, mas antes às atividades humanas em geral. Vejamos esta passagem do sétimo livro da Política:

Toda a vida está dividida em negócio e ócio, guerra e paz, e dentre as ações, umas são necessárias e úteis, e

outras, por outro lado, são belas. [...] A guerra existe em benefício da paz, o negócio em vista do ócio e as coisas necessárias e úteis têm por fim as coisas belas.³

As coisas belas, para Aristóteles, são menos os objetos produzidos pelas diversas artes do que as melhores e mais felizes ações humanas, principalmente a ação teórica ou contemplativa. Mas, diz ele, as diversas músicas e a poesia devem educar-nos para os melhores valores, os valores do homem livre e suas ações belas e nobres. De certo modo, Aristóteles propõe uma educação estética, em que não apenas se vão aprender conteúdos éticos importantes, mas em que, por meio da arte, já se vai tomando gosto pela atividade mais nobre e mais divina no homem que é a atividade contemplativa. Assim, mais do que produzir coisas belas, é importante aprender a agir de modo belo e, portanto, a beleza está inserida na realização das belas artes, mais na atividade contemplativa do espectador do que nas habilidades ou genialidades artísticas do autor, do produtor, do artista. Mais do que o deslocamento do valor da realização artística do artista para o espectador da obra, o que difere de nossa época é a ideia de que as atividades úteis estão a serviço das que não servem a mais nada e são desejadas por si mesmo. O ócio e as coisas feitas por si mesmas, as coisas belas, para Aristóteles, não apenas valem mais, mas devem determinar e dominar as coisas úteis e necessárias, pois no final das contas elas devem servir a esta vida humana livre, ociosa, divina, cuja ação mais feliz é a contemplação do real, da verdade, das coisas belas.

Música didática e música catártica

Ainda na *Política*, enquanto trata da educação humana na cidade, Aristóteles faz uma outra clivagem decisiva para o

domínio das artes. Uma diferença que o Filósofo colhe no domínio musical, quando separa a música em didática ou ética, de um lado, e orgiástica ou catártica, de outro. Convém lembrar que os gregos chamam de músicas todas as atividades propiciadas pelas musas: a epopeia, a tragédia, a comédia, a poesia lírica, a erótica e assim por diante.

Vejamos esta passagem, em que Aristóteles classifica a arte da flauta, a aulética, entre as músicas orgiásticas: “Ademais, a flauta não é da ordem dos costumes mas, sim, ela é orgiástica, de modo que se deve se servir dela naquelas circunstâncias nas quais o espetáculo tem o poder de purgar, não o de ensinar.”⁴

A música didática, nós a conhecemos desde as reflexões platônicas sobre a educação na cidade e desde a afirmação exemplar de Heródoto sobre Homero ser o grande educador da Grécia. Aristóteles também a chama de “ética”, pois o que se aprende com tais músicas e seus mitos é antes de tudo o *éthos* heróico, os valores que dignificam uma pessoa entre os gregos: a coragem de Aquiles, a astúcia de Ulisses, a dignidade de Ifigênia, entre outros. Quando, na *Poética*, Aristóteles for tratar do objeto de imitação na poesia, dirá que aquilo que se imita é, sobretudo, o caráter dos homens e suas ações. Imitações de ações de caráter nobre são as imitações da epopeia e da tragédia, imitações de caracteres mesquinhos são as imitações da comédia. Todas têm função didática, seja de servir de êmulo e meta no caso das personagens épicas e trágicas, seja para servir de escárnio e provocar vergonha no caso das personagens cômicas. Assim, a comédia é uma imitação mais verdadeira, enquanto a tragédia é mais comovente; isso porque esta exprime homens melhores e como gostaríamos de ser, ao passo que aquela, piores e como gostaríamos de não ser; ora, o que gostaríamos de ser ainda não somos e nos

move mais do que o que gostaríamos de não ser, mas já somos. Prova disto é que da tragédia saímos motivados para ações elevadas e da comédia saímos envergonhados, e a vergonha é um reconhecimento. Motivação e reconhecimento são funções didáticas da música.

Mas Aristóteles não apenas vê o caráter didático das músicas na formação do caráter do indivíduo. Ele também atribui ao poeta uma visada sobre o real que o aproxima da perspectiva universal de conhecimento, como o filósofo. É que o poeta trata em seus enredos daquilo que é possível de acontecer, quando segue as regras da verossimilhança e da necessidade.

O ofício do poeta não é descrever coisas acontecidas, ou ocorrência de fatos. Mas isso quando acontece, é segundo as leis da verossimilhança e da necessidade. [...] A diferença entre historiador e poeta é a de que o primeiro descreve fatos acontecidos e o segundo fatos que podem acontecer. Por isso que a poesia é mais elevada e filosófica que a história; a poesia tende mais a representar o universal, já a história, o particular. A idéia de universal é ter um indivíduo de determinada natureza, em correspondência às leis da verossimilhança e da necessidade.⁵

Aliás, porque o poeta mostra o universal como possível, na imitação de uma ação concretizada num indivíduo, ele torna mais evidente o próprio universal, cria-lhe uma situação exemplar. Assim, o Filósofo, sobretudo o filósofo que pensa as questões da ação humana, o filósofo da teorização ética, nunca deixará de se servir destes modelos de ação que são as personagens das epopeias e das tragédias, para compreender a natureza humana e para extrair lições e sugestões que iluminem as difíceis horas de decisão. Mas nem só didática e filosófica é a música.

A música catártica ou orgiástica, a despeito da colossal bibliografia que se produziu sobre o tema da catarse em Aristóteles, continua muito mais misteriosa. O que sabemos resume-se a algumas passagens da *Política*, a qual, quando poderia aprofundar a questão, simplesmente a remete (em 1341b 38) para o que já se tinha tratado na *Poética*. Na *Poética*, porém, sobrou-nos apenas a menção da purgação das afecções ligadas ao terror e à compaixão, na definição da tragédia. Menção das mais enigmáticas e discutidas de toda a História da Filosofia. Toda a grande teoria da catarse de Aristóteles parece que se perdeu com o desaparecimento do segundo livro da *Poética*.

Aristóteles associa esta música orgiástica aos delírios bacantes, e sabemos que muitas festas e rituais religiosos eram denominados de catárticos, purificadores ou purgadores.

Pois a disposição está unida a algumas almas de modo intenso, embora ela subsista em todas, diferindo-se pela menor e pela maior intensidade e tendo como exemplos a piedade, o medo e o entusiasmo; pois alguns que são possuídos por essas perturbações, vemo-los por causa dos cantos sagrados, no momento em que se prestam aos cantos suas almas são lançadas em delírio, apresentando-se como os que se encontram sob tratamento e purgação; isto mesmo então é forçoso que sofram tanto os piedosos quanto os medrosos e os que em geral são sensíveis, e os outros na medida em que o mesmo se lança sobre cada um deles; e a todos ocorre uma purgação e sentem alívio junto com prazer.⁶

A “*kátharsis*” aparece frequentemente no vocabulário religioso e, posteriormente, no vocabulário medicinal grego. Aristóteles mesmo usa o termo menos na teoria da arte, contando apenas com as obras que nos restaram, e muito mais

em contextos de descrição de fisiologia biológica, em que não apenas se refere a uma técnica medicinal, mas também à poda das vinhas, ao crescimento de cabelos e chifres nos animais ou ao fluxo menstrual das mulheres, entre outros.

O mais interessante, no que toca à teoria da Arte, é que a função catártica das músicas opera na transformação das emoções humanas, tais como o terror, a compaixão a cólera e outras. Aristóteles percebe que a provocação e a transformação das emoções humanas nas obras poéticas é algo tanto ou até mais importante que a expressão de valores e conteúdos morais. Não fora isto, e a catarse das emoções não seria considerada como a finalidade mesma da tragédia, pelo que lemos na famosa definição do capítulo VI da Poética:

Portanto, a tragédia é a imitação de uma ação séria e acabada, que possui grandeza, que compraz pela palavra, com separação de cada uma das espécies em partes, através da atuação e não de um relato, *que por meio da piedade e do medo consuma a purgação dessas afecções.*⁷

O que quis dizer exatamente Aristóteles ao escrever que a tragédia, mediante a piedade e o medo, produz uma catarse: uma "purgação", ou "purificação"? Trata-se de uma extirpação ou erradicação, de uma moderação ou suavização, ou de uma clarificação das próprias emoções? As teorias sobre o tema são muitas, e não cabe descrevê-las aqui, mas as repercussões do problema foram tão importantes para a reflexão ocidental sobre as paixões humanas, que vamos citar apenas um exemplo para dimensionar sua penetração. O aspecto catártico da clínica psicanalítica, na teoria de Freud, foi elaborado a partir de um diálogo intenso com um Filólogo Alemão, chamado Jacob Bernays, que renovara a interpretação da catarse na Poética de

Aristóteles num artigo de 1857, republicado em 1880, “*Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*”. Bernays⁸ fez aparecer com mais força o caráter corporal e “patológico” das transformações emocionais; fora da discussão moral que considerava, platonicamente digamos, as paixões como vícios a serem corrigidos e transformados em virtudes, ou extirpados, com alívio de seu caráter doloroso. Discussão que ficara em voga no Romantismo alemão, alimentada sobretudo pelas considerações de Lessing sobre a dramaturgia.

Finalidade da obra de arte mimética

Tendo revolidado algumas das questões suscitadas pelas reflexões de Aristóteles no tocante às artes poéticas ou musicais, seria interessante refletir sobre a finalidade ou finalidades das obras de arte, entendendo, um tanto à moda aristotélica, que a finalidade consuma a plenitude de sentido daquilo que se está investigando.

Se a realização da obra de arte é voltada para a beleza, podemos entender que a finalidade primeira da obra de arte está, de certo modo, já na sua simples presença, ela deve ser autônoma e bastar-se a si mesma, de nada mais carecer. Na *Poética*, há uma única menção sobre a beleza do mito poético:

O belo, seja um ser animado, seja qualquer outro objeto, desde que igualmente constituído de partes, não só deve apresentar nessas partes certa ordem própria, mas também deve ter, e dentro de certos limites uma grandeza própria; de fato, o belo consta de grandeza e de ordem; portanto, não pode ser belo um organismo excessivamente pequeno, porque nesse caso a vista confunde-se, atuando num momento de tempo quase imperceptível; e tampouco um organismo excessivamente grande, como se se tratasse, por exemplo, de um ser de dez mil estádios,

porque então o olho não pode alcançar todo o objeto no seu conjunto, e fogem, a quem olha, a unidade e a sua orgânica totalidade [...]⁹

Há uma precisa interpretação desta passagem, escrita por Fernando Pessoa, nas suas *Obras Estéticas*:

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos. Assim a obra de arte deve ter os característicos de um ser natural, de um animal; deve ser perfeita, como são, e cada vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo considerado perfeito, deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil.¹⁰

Mas a beleza da obra poética também é acompanhada de um prazer próprio no reconhecimento do que está sendo expresso ou representado. Deste prazer no reconhecimento resulta a eficácia da função didática e filosófica da obra de arte. Se a obra de arte educa e instrui, isto é uma consequência do prazer que o homem sente na imitação e na representação em geral, não é propriamente uma finalidade mas uma utilidade adjacente ou coincidente. A prova disto é que, se fazemos a obra de arte pensando somente em instruir, corremos sério risco de não cuidar da expressão da beleza e, por isso mesmo, de nem agradar e nem tampouco instruir; mas se buscamos fazer a obra realmente bela, na perfeição do que quer exprimir, por si mesma ela gera prazer e também o saber no reconhecimento. De modo que o homem se compraz na representação

e na expressão, das quais decorre como consequência uma experiência de aprendizagem. Está na natureza do homem o caráter mimético, por isso ele representa o mundo e tem linguagem, por isso ele se compraz em conhecer e reconhecer, em experimentar e saborear as diferenças do real. “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreendem as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.”¹¹

O prazer da obra de arte, não é, todavia, um prazer simples, unicamente decorrente da força expressiva da representação, ou da harmonia orgânica da unidade das partes. As obras de arte podem e devem suscitar emoções e comoções pelas ações representadas, de modo que quem as contemple venha a experimentar sentimentos perturbadores como os de angústia e de horror. A beleza mais sublime pode produzir vertigem e mesmo ferir. Mas esta dor, profundamente sentida na beleza, paradoxalmente, não repugna, mas atrai, não destrói mas purga e purifica.

Pois o belo não é senão o princípio do espanto que mal conseguimos suportar, e ainda assim, o admiramos porque, sereno, deixa de nos destruir.

*Rilke, Elegias de Duíno. Primeira Elegia.*¹²

Notas

1. Este artigo foi originalmente publicado no livro dos anais dos Seminários Internacionais do Museu Vale do Rio Doce 2006 - Arte no Pensamento (ES), com o título: *Arte no pensamento de Aristóteles*; reaparece aqui com ligeiras modificações.
2. Traduções da edição online da *Poética* por Paulo Costa Galvão. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/poetica/artepoetica_aristoteles.htm>. ARISTÓTELES. *Poética*, 1447a.
3. ARISTÓTELES. *Política*. [texto, tr.] Lisboa, Vega, 1998 (Ed. A.C. Amaral & C.C.Gomes), 1333a
4. Ibidem, 1341 a 21.
5. Idem, *Poética*, 1451a 36 – b 2.
6. Idem, *Política*, 1342a 4-b 15.
7. Idem, *Poética*, 1449b 26-27.
8. BERNAYS, J. *Zwei Abhandlungen über die aristolische Theorie des Drama: I. Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie; II. Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, Berlin 1880 (Parte I pub. em Breslau 1857), Reed: Darmstadt 1968, trad. Ingl. *Aristotle on the effect of traged , Articles on Aristotle 4: Psychology and Aesthetics* ed. J. Barnes, M. Schofield, R. Sorabji (Londres 1979) 154-65.
9. ARISTÓTELES, *Poética*. 1450 b 34-1451 a 4.
10. PESSOA, F. *Idéias Estéticas. Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: N.Aguilar, 1974, 1986, p. 231.
11. ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b 4.
12. RILKE, R.M., *Sonetos a Orfeu Elegias de Duíno*, (Trad. E. C. Leão) Petrópolis: Vozes, 1989.



ORIENTAÇÕES DE ESTUDO

- a.** Destacar os principais conceitos de cada um dos textos da Unidade I, e escrever pequenos textos sobre cada um deles, especificando a acepção dos termos em cada um dos pensadores gregos abordados, de modo a construir um glossário.
- b.** Organizar uma Bibliografia particular, a partir das referências aos autores, contidas em cada um dos textos e da pesquisa de outros títulos dos autores citados.
- c.** Pesquisar imagens sobre arte grega para contextualizar a cultura grega antiga e o pensamento sobre o belo e a arte. Pesquisar filmes, documentários, vídeos e outras produções culturais e artísticas sobre a temática. Selecione algumas imagens e desenvolva uma reflexão sobre elas.
- d.** Desenvolver as questões e atividades sugeridas e elaborar outras questões para reflexão e discussão nas aulas da Plataforma Moodle.

QUESTÕES DE ESTUDO

1. Quando e em que contexto surge o pensamento filosófico?
2. Quais as correlações que Platão estabelece entre aísthesis, mimesis e téchne?
3. O que significam as artes miméticas de acordo com a Poética de Aristóteles?

FILMES INDICADOS

A Odisséia

(dir. Andrei Konchalovsky, EUA, 1997)

Sócrates

(dir. Roberto Rossellini, Itália, 1972)

Alexandre – O Grande

(dir. Oliver Stone, Alemanha/eua/Itália/França/Países Baixos/Reino Unido, 2005)

A Guerra do Fogo

(dir. Jean-Jacques Annaud, França/Canadá, 1981).

O enigma de Kaspar Hauser

(dir. Werner Herzog, Alemanha, 1974).

Muito Além do Jardim

(dir. Hal Ashby, eua, 1979).

Ilha das Flores

(curta-metragem, dir. Jorge Furtado, Brasil, 1989).

II

AS FUNÇÕES DA “ARTE” NA IDADE MÉDIA

Imagem e Pensamento na Idade Média Ocidental

Maria Cristina C. L. Pereira

Desde que começou a se instituir como disciplina científica, no início do século XIX, a História da Arte frequentemente relegou o estudo das imagens a um lugar secundário: apenas identificar o conteúdo iconográfico de uma obra de arte a partir de um repertório mais ou menos codificado, em geral debitário da literatura, o que no caso da Idade Média significava principalmente as Escrituras e as Vidas de santos. O foco principal dirigia-se aos estudos estilísticos, voltados ao estabelecimento de genealogias de estilos, de datações, em uma perspectiva biologizante (mostrando o nascimento, a maturidade e a decadência dos estilos), sem grande preocupação com o contexto histórico. No caso da historiografia da arte medieval, um dos nomes mais representativos desta vertente formalista é Henri Focillon, cujo livro mais conhecido traz o título significativo de *Vida das formas*¹.

Esse panorama começou a sofrer alguma mudança já a partir do início do século passado – apesar de que a História da Arte tradicional e formalista ainda tenha conservado seu fôlego durante muito mais tempo. Os trabalhos de Aby Warburg, inseridos em sua proposta de uma “Kulturwissenschaft-

tliche Bildgeschichte”, uma “História das imagens do ponto de vista sócio-cultural”, são nesse sentido um marco. Fazendo amplo uso da documentação textual e não se limitando apenas às “obras-primas”, como tradicionalmente a História da Arte o fazia, mas a todo tipo de imagem, Warburg logrou interpretações novas e instigantes sobre as obras e suas relações com a cultura da época².

Entre seus herdeiros, o mais conhecido – embora um dos menos fiéis a seu pensamento – é sem dúvida Erwin Panofsky, que criou um modelo bastante pragmático para o estudo das imagens: o método iconológico³. Dividindo a abordagem da imagem em três níveis, pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, ele pretendia chegar a dar conta da compreensão daquela como um “sintoma cultural”. Apesar das críticas que se pode fazer a Panofsky, como a rigidez de seu método que, entre outros fatores, não leva em consideração a extrema complexidade, a polissemia das imagens, sem dúvida ele deu um passo importante para o estabelecimento da imagem enquanto categoria de análise⁴.

Bem mais que Panofsky, outra importante mudança nos

estudos em História da Arte ocorreu a partir da metade do século passado, com Pierre Francastel. Apesar de utilizar o termo imagem quase como sinônimo de obra de arte, ele ressaltava seu caráter de criação, apontando para as relações que necessariamente existiam entre ela e o imaginário, em cada contexto histórico. Isso o levou a desenvolver um conceito que nos parece fundamental, o de "pensamento figurativo"⁵ - aquilo que poderíamos chamar de "pensar em imagens".

Mais recentemente, em parte graças à via aberta por Francastel, pelos contatos com outras disciplinas (sobretudo a Antropologia), estudiosos como David Freedberg e Hans Belting têm buscado firmar a História das imagens (ou Antropologia das imagens, como Belting tem preferido nos últimos anos)⁶ como campo de estudos "autônomo". Entre as muitas questões colocadas por eles, está a grande preocupação com a análise dos poderes das imagens e de suas funções na sociedade que as produz.

Mais especificamente em relação à Idade Média (embora Belting tenha trabalhos nesta área), podemos citar um grupo de historiadores e historiadores da arte da École des Hautes Études en Sciences Sociales: o Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, de Jean-Claude Schmitt, Jean-Claude Bonne, Jérôme Baschet e Michel Pastoureau⁷. Estes estudiosos têm proposto os trabalhos mais inovadores e aprofundado a reflexão teórico-metodológica sobre as imagens medievais, chamando a atenção aos procedimentos comparativos; ao estudo serial das imagens e de suas relações com o lugar que ocupam; ao papel da ornamentalidade; à corporalidade/"objetualidade"/"coisidade" das imagens; à importância das funções, para citarmos apenas alguns aspectos.

Sem avançarmos mais sobre esse campo de discussões, nos

importa aqui perceber o quanto para os estudiosos do Medievalismo o conceito de imagem é particularmente apropriado. Na literatura e nos documentos medievais, *imago* é um termo encontrado com certa frequência – ao lado de *figura* e *historia* – embora estes últimos se refiram mais precisamente ao conteúdo plástico e narrativo das representações. É certo que a palavra *imago* não se recorta precisamente como a “imagem” atual, mas existem muitos paralelos, como o próprio escopo amplo de utilizações, fazendo referência tanto a objetos figurados, como a figuras de linguagem ou a imagens mentais⁸. Mais importante ainda era a legitimidade de que era revestida, por obra da tradição cristã já que, segundo o Gênesis, o homem é antes de mais nada uma imagem de Deus-Pai: “E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou” (Gn 1, 27). E o próprio Cristo possui uma relação de similitude, pela imagem, com Deus – o “bom imaginário”, segundo o monge do século XII Guibert de Nogent⁹: “Ele é a imagem do Deus invisível” (Col 1, 15). Além disso, como voltaremos mais adiante, a discussão intelectual medieval sobre a questão das representações plásticas passava pelo conceito de imagem – e não de arte.

De fato, no que diz respeito à palavra *ars*, esta se distinguia em muito de nossa “arte”, quando nos referimos a objeto ou obra de arte. Ela estava mais ligada a uma habilidade, a um saber técnico, e era, em geral, utilizada no plural, as *artes mechanicae* – cuja etimologia fantasiosa, que fazia derivar a palavra *mechanica* de *moechari* (cometer adultério), mostrava bem o pouco valor que a elas era atribuído, como lembra Piotr Skubiszewski¹⁰. Até o século XII, as *artes mechanicae* eram, pois, consideradas unicamente como atividades manuais, estando longe de serem incluídas no grupo prestigioso das sete

Artes Liberais, o *Trivium* (gramática, retórica e dialética) e o *Quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música)¹¹. Seus praticantes não eram chamados de artistas, no sentido moderno – tal termo, quando utilizado nas fontes medievais, referia-se àqueles que se dedicavam às Artes Liberais. Quanto ao nosso “artista”, na Idade Média ele era *artifex*, ou então, mais especificamente, *sculptor*, *marmorius*, *pictor*, *aurifex*...

Por outro lado, a obra de arte como entende modernamente a História da Arte possui um grau de autonomia que não se verifica na cultura medieval. No Medievo, não se dissociava a imagem de suas funções/utilizações – dentre as quais estava certamente a estética, embora esta não fosse a única. Poderíamos mesmo afirmar, com Jérôme Baschet e Jean-Claude Schmitt, que se a imagem naquele período histórico não significava o mesmo que arte, de toda forma havia arte nela¹². Assim, de certa forma, a noção de imagem mostrava-se mais ampla, mais abrangente que a de arte, além de não estar submetida a juízos de valor, sendo, portanto, mais útil não só aos historiadores da arte medieval, como aos investigadores que se preocupam com a História Cultural.

Se quisermos ser mais precisos, podemos nos remeter ao conceito formulado por Baschet de *imagem-objeto*. Para ele, somente um termo composto como este poderia abarcar não só a dimensão visual das imagens mas também sua materialidade, de tão fundamental importância para a cultura medieval. Afinal, como afirma este historiador, a imagem medieval era sobretudo um objeto, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde e se revela, que se veste e se despe, que às vezes se beija ou se come (pensemos nas hóstias que trazem muitas vezes imagens); um objeto que demanda orações, respondendo às vezes por gestos ou pela emissão

de humores (sangue, água, óleo...), reclamando também dons materiais. E quando isso não acontece, pelo menos a imagem adere a um objeto ou a um lugar que possui ele mesmo uma função, uma utilização, seja ele um altar, um manuscrito ou um objeto litúrgico.¹³

Um exemplo bastante significativo são as obras que possuem relíquias, sejam elas esculturas de vulto, como as estátuas-relicários, ou mesmo capitéis historiados. Este último caso não é tão estudado quanto o primeiro, apesar de podermos contar com vários exemplos. Um deles é um capitel do claustro românico de Moissac (*fig. 1*), no sudoeste da França, que apresenta cenas dos martírios de Pedro e Paulo. Na face sul, a da paixão de Paulo, encontra-se uma pequena cavidade quadrada, hoje vazia, que serviu de relicário até o século XVIII. Sua localização é deveras interessante: situa-se logo abaixo da cabeça de Paulo que, curvado, prepara-se a ser decapitado. Se continuássemos esse movimento, a cabeça iria "cair" no relicário – que continha, entre outras relíquias, as deste santo. Assim, temos aí um exemplo de uma imagem ganhando materialidade graças à presença "real" de restos do santo representado, da mesma forma que a imagem confere legitimidade às relíquias.¹⁴

Mais frequentes ainda eram as estátuas-relicários¹⁵, como a famosa Santa Fé de Conques (*fig. 2*), uma escultura em madeira recoberta de folhas de ouro, com incrustações de pedras preciosas e contas de vidro, composta de uma cabeça do Baixo Império Romano sobre um corpo do século IX, modificado ulteriormente. A escultura da santa, que está sentada em majestade, apresenta, à altura do peito, uma cavidade que conteria suas relíquias, atraindo multidões de peregrinos até seu santuário em Conques. Muitos de seus supostos milagres



Fig. 1 – Capitel do martírio de Pedro e Paulo. Claustro de Moissac.
Galeria leste. Face sul.

Fotografia: Maria Cristina C. L. Pereira.

foram relatados por volta de 1040 por um clérigo, Bernardo de Angers, no *Livro dos Milagres de Santa Fé*, que nos informa também da recepção da imagem e de seus poderes:

Imagem notável pelo seu ouro muito fino, as suas pedras de grande preço, reproduzindo com tal arte as feições de um ser humano, que os camponeses que a viam se sentiam trespassados por um olhar clarividente e julgavam por vezes distinguir, no radiar dos olhos, uma benevolência mais indulgente para com os seus rogos.¹⁶

É interessante observar como transparecem, nessa citação, novamente alguns elementos-chaves para a compreensão das atitudes medievais a respeito das imagens, que desenvolveremos mais adiante: a atenção dada aos materiais, mais uma vez; o “maravilhamento” com a arte-técnica que permitiu tal “realismo” à obra; e também uma certa condescendência para com os espectadores, considerados como camponeses (e por conseguinte rústicos – remetendo o leitor à famosa carta de

São Gregório Magno¹⁷). Sendo "simples", eles seriam facilmente iludidos pela verossimilhança da imagem – notadamente de seu olhar, que era motivo de espanto, pois acompanhava o espectador onde estivesse – e dirigiriam suas preces e pedidos a ela.

Esse testemunho de Bernardo de Angers se insere em uma longa discussão que ocupou pensadores cristãos ocidentais e orientais até a Idade Moderna sobre a validade e a legítimi-



Fig. 2. Santa Fé de Conques. Relicário. Séculos IX-X. Tesouro de Conques. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/jpazam/5789806168/>>.

dade das imagens cristãs. Sem entrarmos em detalhes aqui¹⁸, destacaremos apenas que, em face da oposição judaica às imagens, o cristianismo as foi assumindo pouco a pouco. Inicialmente, aquelas pintadas e de caráter simbólico (como as cruzes e peixes pintados nas paredes das catacumbas) e depois, cada vez mais, as figurativas (herdadas em muito do repertório iconográfico greco-romano, como por exemplo o Cristo realizador de milagres de cura calcado no deus Esculápio¹⁹) e as narrativas, extraídas das Escrituras. As imagens de vulto foram as que representaram maior problema, por sua proximidade em relação aos "ídolos" pagãos. O caminho até sua aceitação e utilização como objeto de culto foi longo, e poderíamos até pensar que a devoção popular se adiantou à doutrina oficial da Igreja. Uma etapa intermediária bastante importante foi justamente o surgimento das estátuas-relicários, que se difundiram no período carolíngio – época bastante marcada pelo forte apego às relíquias, como o demonstra a construção de numerosas criptas em suas igrejas. A presença das relíquias, e, portanto, de certa forma, do santo representado na imagem em carne ou osso (ou do que disso restava), legitimava não só a existência da imagem, mas o seu culto¹⁹. Como bem conclui Jean-Claude Schmitt, as estátuas-relicários conjugam os poderes milagrosos do corpo do santo com a força simbólica de sua efígie²⁰.

Uma outra questão de grande relevância a ser levada em consideração quando se trata das imagens medievais é o fato de que elas colocam sempre seus poderes e eficácia a serviço de determinadas intenções. Como vimos mais acima com a estátua-relicário de Santa Fé, uma das principais funções das imagens cristãs medievais era de ordem cultural – o que Hans Belting identifica mesmo como sendo a principal²¹. De toda

forma, essa função é em grande parte responsável pela polêmica em relação à aceitação das imagens pelo cristianismo. Afinal de contas, cultuar uma imagem estava perigosamente perto de adorar um ídolo – a prática pagã por excelência, sendo idolatria quase sinônimo de paganismo.

No entanto, até essa questão ser resolvida – e mesmo depois – procurava-se canalizar a atenção a outras funções legítimas atribuídas às imagens. Estamos nos referindo à tríplice construção teórico-ideológica expressa pelo papa Gregório Magno: as imagens cristãs serviriam para ensinar os iletrados, lembrar as histórias sagradas e provocar um sentimento de compunção no espectador, que o elevaria até a adoração de Deus²². Essa construção, mesmo se ecoada por um grande número de pensadores da Igreja, não dá certamente conta da totalidade das funções exercidas pelas imagens. Apenas das idealizadas.

É importante frisar que, quando nos referimos a funções, não estamos nos remetendo a uma concepção funcionalista, no sentido durkheimiano, como se houvesse um sistema perfeito, fechado, no qual tudo ocuparia um lugar bem definido, "funcionando" bem²³. Ao contrário, as funções – aquilo para que servem as imagens – podem ser múltiplas, contraditórias, ambíguas e polivalentes. Jérôme Baschet fala mesmo em "modos de funcionamento", a fim de evitar todo equívoco, toda tentação de estudar as funções isoladamente²⁴. Com efeito, é isso que verificamos ainda com frequência em várias obras que tratam, ou que apenas mencionam a arte medieval: a limitação de todas as imagens apenas a uma função didática, de acordo com a primeira parte da carta de Gregório Magno²⁵ – a mais conhecida e repetida também na Idade Média²⁶.

Sem nos determos muito nessa discussão, apontaremos

apenas uma única – e crucial – incoerência nesse raciocínio: como explicar a função didática de imagens que não podem ser vistas, como será frequente no período gótico com muitos vitrais colocados em locais demasiado elevados para serem apreendidos a olho nu – portanto, com conteúdo iconográfico inacessível aos fiéis.

Percebe-se, assim, que a localização espacial das imagens tem uma relação direta com as funções que desempenham. Uma escultura em um tímpano, na fachada da igreja, não provocará os mesmos efeitos que um capitel em um claustro. E isso, antes de mais nada, porque seu público-alvo é distinto. Os tímpanos, por exemplo, podem ser vistos por todos os passantes, mesmo os que não ingressam na igreja. Um claustro, ao contrário, é o local mais reservado de um mosteiro, onde os visitantes são raros, e onde os monges que aí circulam têm em geral acesso a livros, são letrados²⁷. Examinemos um caso por nós bastante conhecido, o do mosteiro de Moissac. Na sua fachada, que data das primeiras décadas do século XII²⁸, o tímpano apresenta Cristo em majestade, rodeado do Tetramorfo e dos 24 Anciãos do Apocalipse. É, sem dúvida, um modelo de autoridade – religiosa, moral, jurídica, política – que guarda e anuncia a igreja. Mais abaixo, à altura e na dimensão do espectador, os relevos laterais do pórtico apresentam outras imagens de ordem moral e pedagógica, como, no lado esquerdo, as representações da Luxúria e da Avareza, acompanhadas cada uma de um diabo, e, do lado direito, a Anunciação e a Visitação. Nesse caso, o programa iconográfico da fachada demonstra uma forte tendência em transmitir mensagens didáticas ao espectador: os modelos a seguir ou a evitar, encimados por aquele que a tudo julga e julgará.

Quanto ao claustro, construído alguns anos antes, não se

percebe um programa iconográfico tão pedagógico e uniforme. As imagens, bastante variadas, inspiradas nas Escrituras e em hagiografias, constituem diversos subgrupos, com diferentes temas e funções²⁹. Há os que desempenham papéis litúrgicos, como o já citado capitel de Pedro e Paulo. Há os que se revestem de uma função econômico-pedagógica: posicionados em torno da porta da sala capitular, local do claustro onde poderiam ser recebidos visitantes laicos ilustres para a realização de doações³⁰, estão quase todos os capitéis do claustro que de uma forma ou de outra se relacionam à questão do dom, da "largesse" e da caridade: a Adoração dos Magos, as bodas de Canaã, a parábola de Lázaro e do mau rico e a paixão de São Lourenço³¹. As imagens que desempenham funções políticas são em grande número. Citaremos apenas um exemplo: o capitel da galeria norte (*fig. 3*) que representa as Cruzadas. Trata-se de uma das primeiras imagens a fazer referência à Primeira Cruzada, ao mostrar soldados com cruzeiros, um anjo e um monge ao lado de uma construção com cúpula octogonal, lembrando o Santo Sepulcro. Quando se conhece o papel ativo desempenhado por Moissac na propaganda da Cruzada, pregada pelo papa Urbano II, pois o *scriptorium* do mosteiro falsificou uma carta com pedido de socorro dos cristãos de Jerusalém que ajudou a justificar a expedição religiosa e militar³², esse capitel constitui-se em mais uma peça dessa construção, marcando o alinhamento do mosteiro do lado do papado³³.

É importante frisar que as imagens não têm que se limitar a uma única função. Elas são muito mais complexas. Tome-mos mais um exemplo do claustro de Moissac, o pilar com a efigie do abade Durand, que implantou a reforma cluniacense no mosteiro, na metade do século XI. Essa imagem, que em



Fig. 3 – Capitel de Jerusalém terrestre. Claustro de Moissac. Galeria norte. Face leste. Fotografia: Maria Cristina C. L. Pereira.

princípio lembra uma laje funerária, pois mostra o abade de corpo inteiro, gravado em relevo com pouca profundidade sobre uma placa de mármore, possui uma riqueza de "modos de funcionamento" que vão muito além da simples vontade de imortalizar a memória daquele membro ilustre da comunidade³⁴. Trata-se, em primeiro lugar, de elevar sua importância. A imagem é acompanhada de uma inscrição que informa que o abade foi também bispo de Toulouse (a acumulação de cargos era comum no sudoeste da França à época) e santo: "*S(AN)C(TV)S DVRANNVS E(PISCO)P(V)S TOLOSANVS ET ABB(A)S MOYSIACO*". Mais que a exposição do *curriculum* do abade, nos deparamos aí com sua "canonização", por obra da comunidade, pois Durand não consta do santoral da Igreja. Além disso, a forma como ele é representado, de corpo inteiro e no interior de um arco, e em um pilar, marca um paralelo com outros relevos encontrados nos pilares no claustro: os dos apóstolos. Assim, o abade moissaguês, santificado, é ainda elevado ao grau de isoapóstolo, mostrando a vontade

daqueles monges de se identificarem o mais próximo possível com o ideal de *vita vere apostolica* – mais que seus rivais, os cônegos agostinianos de Saint Sernin de Toulouse. Toda essa exibição de poder do abade reformador não tinha como alvo apenas o público externo ao mosteiro, não servia apenas como expressão da identidade político-religiosa da comunidade. Sua localização no claustro mostra como ele funcionava também como fonte de autoridade internamente. De fato, originalmente esse relevo situava-se em frente à porta da sala capitular, local do claustro onde, entre outras atividades, diariamente, os monges confessavam suas faltas e eram por elas punidas. Assim, aquele local onde era reforçada a obediência e a observância dos costumes cluniacenses, e onde era exercida a autoridade moral do abade, era como que velado pela representação do abade Durand, referência de poder e autoridade para a comunidade.

Outro tipo de imagem a possuir um público restrito eram as miniaturas em manuscritos, feitos para um elite laica ou eclesiástica. Aqui também as funções das imagens são bastante diversas, variando de acordo com as próprias funções dos livros nos quais se encontram. No entanto, as imagens nunca se limitam a simplesmente ilustrar o texto que acompanham – até porque se trata de duas instâncias que não são redutíveis uma a outra. Elas são sempre interpretações, em muitos casos desenvolvendo uma exegese visual bastante profunda e original. Um exemplo é o famoso frontispício do Saltério da Primeira Bíblia de Carlos o Calvo (também conhecida como Bíblia de Vivien, BNF lat. 1, fol. 215v), que apresenta Davi rodeado de músicos – um tipo de imagem comum, em princípio, para abrir o livro dos Salmos, considerados como tendo sido compostos por esse rei veterotestamentário. Entretanto,

como demonstra Isabelle Marchesin, essa imagem é bastante particular, mostrando em sua composição uma combinação bastante erudita de geometria e música, tendo sido feita para um rei, igualmente erudito, como uma espécie de apologia-espelho ("louanges miroirs"), frisando o caminho para a sabedoria cristã através das artes liberais³⁵ – e das imagens, acrescentaríamos.

Outro exemplo de função bastante particular das imagens em manuscritos é o caso das famosas páginas-tapetes (*fig. 4*) da arte celto-saxônica, ou insular³⁶. Feitas com enorme precisão, inteiramente ornamentadas com motivos geométricos, zoomórficos e fitomórficos, elas têm a cruz como elemento principal, como estruturador da ornamentação – embora não se possa realmente falar em uma relação figura-fundo. O objetivo maior dessas obras era propiciar ao monge artista uma meditação, uma *ruminatio* – sobre a cruz, sobre o cristianismo³⁷.

Através deste último exemplo, podemos perceber não só um outro tipo de utilização devocional das imagens, mas também como a ornamentalidade funcionava na Idade Média. Muito mais que simplesmente "embelezar" a imagem, seu suporte, ou ainda o local onde ela se encontrava, tem-se que pensar em ornamentação e decoração de acordo com a acepção medieval. Como bem observa Jean-Claude Bonne, decorar é conceder *decus*, ou seja, a honra que é devida a algo, através de uma beleza honorífica³⁸.

Em geral, a História da Arte costuma fazer uma grande diferença entre o conteúdo iconográfico de uma imagem e os "motivos ornamentais" que nela se encontram – em detrimento destes últimos. Com poucas palavras, no máximo uma referência a uma grade de motivos e suas variantes, é comum que os historiadores contentem-se com atribuir um valor decorativo



Fig. 4. Lindisfarne Gospel. British Library Ms Cotton Nero D. IV. Fol. 26v. Fim do século VII. Disponível em: <http://danielmitsui.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderpictures/carpetpage_big.jpg>.

aos ornamentos, considerados quase supérfluos se não fosse pelo auxílio que prestam ao estabelecimento de genealogias estilísticas e datações³⁹. Ora, falar em ornamentação como se ela fosse um fim em si só, e no ornamento como uma entidade autônoma, não basta para dar conta da importância que eles possuem para a arte medieval, e que é atestada pela sua quase que onipresença nas imagens⁴⁰. E nem tampouco falar simplesmente em uma função estética. Para Bonne, seria mais apropriado falar em um

”modo de tratamento estético” que os ornamentos propiciam às imagens. E que não é único nem imutável, e tampouco constante:

A ornamentalidade sabe variar funcionalmente suas modalidades estéticas (particularmente os efeitos cromáticos) de uma forma coerente – organizada de acordo com uma verdadeira sintaxe interna – permitindo acentuar a importância e a significação de diferentes níveis da imagem.⁴¹

A ornamentalidade é portadora de sentido (ou de sentidos), e pode desempenhar muitas outras funções que a de propiciadora de *decus*: funções iconográfica, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual ou mágica, como demonstra Jean-Claude Bonne⁴². Um exemplo que encontramos bastante significativo é uma placa de bronze dourado irlandesa (*fig. 5*), provavelmente do século VIII, conhecida como a crucificação de Athlone. Com exceção da cabeça, mãos e pés, que são figurativos, o corpo do Cristo é formado por uma grande riqueza de motivos ornamentais célticos – notadamente espirais. Como bem percebeu Bonne, o artista ”faz literalmente uma demonstração ornamental e figurativa do Cristo; a melhor demonstração de que era capaz, e a mais prestigiosa aos olhos de sua sociedade. Ele provou celticamente o Cristo”⁴³. A ornamentalização da figura do Cristo contribui para transmitir a ideia teológica de glorificação causada pela crucificação, ao conferir-lhe um ”corpo glorioso”. Além disso, o fato do Cristo ser constituído tanto por elementos figurativos como ornamentais mostra que para eles não havia uma separação entre essas duas instâncias. Mais ainda, elas servem para marcar o dualismo indissolúvel próprio ao Cristo⁴⁴.

A importância da imagem para a cultura e para o pen-

samento medieval é remarcável. Analisá-la permite ao medievalista conhecer melhor aquela sociedade que a fabricava e que era por ela fabricada. A imagem medieval, com sua



Fig. 5 - Crucifixo de Athlone. Séc. VIII. Bronze dourado. Dublin, National Museum of Ireland.

polissemia, suas ambivalências, hierarquias, simetrias, jogos de espelhos e associações, constitui-se como um campo de estudos extremamente fértil, convidando a abordagens multidisciplinares e a uma contínua colocação de problemas que só têm a enriquecer a História e a História da Arte.

Notas

1. FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: PUF, 1934.
2. Ver, por exemplo, um artigo de Warburg publicado originalmente em 1902: WARBURG, Aby. Arte del retrato y burguesia florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares. In: BURUCÚA, José Emilio. (Org.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 18-43.
3. PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In: _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47-87 (esse texto, publicado em 1955, é a revisão de um artigo anterior, publicado em 1939. A principal diferença está no próprio nome de seu método: antes chamado "iconográfico", depois de mais de quinze anos e de uma influência americana, ele tornava-se "iconológico", a fim de evitar o excesso de descritivismo que o primeiro evocava, e parecer mais interpretativo. Idem, p. 53-54).
4. Podemos citar, por exemplo, sua conhecida interpretação de uma obra de Francisco Maffei que apresenta uma mulher com uma espada na mão direita e uma bandeja com a cabeça degolada de um homem na outra: ou seja uma mistura das figuras de Salomé e Judite. Panofsky acredita haver estabelecido sua interpretação "definitiva", seu deciframento iconográfico: tratar-se-ia de uma representação de Judite (PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". op. cit., p. 59-62). Como argumentam Jean Wirth e Georges Didi-Huberman, ele expõe seus argumentos, mas não considera a hipótese de uma Salomé-Judite, de uma condensação, de uma justaposição dessas duas figuras bíblicas – como era comum nas imagens, desde a Idade Média (WIRTH, Jean. *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*. Paris: Klincksieck, 1989, p. 16-17; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfã moderna. Essai sur le drapé tombé*.

Paris: Gallimard, 2002, p. 132). Ver também a importante crítica de J. C. Bonne às ideias de Panofsky sobre a arte românica: BONNE, Jean-Claude. "Fond, surfaces, support. Panofsky et l'art roman". In: ERWIN Panofsky. Paris: Centre Georges Pompidour/Pandora, 1983, p. 117-134.

5. Ver, entre outros: FRANCASTEL, Pierre. "Art, forme, structure". In: _____. *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*. Paris: Denoël/Gonthier, 1983, p. 19-63.

6. FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992; BELTING, Hans. *Likeness and presence: A History of the image before the Epoch of Art*. Chicago: Chicago University, 1994; BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.

7. Para citar apenas algumas obras da vasta bibliografia destes autores: SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris: Gallimard, 1990; SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc, 2007; BONNE, Jean-Claude. *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris: Le Sycomore, 1984; BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008; BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal. Do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006; PASTOUREAU, Michel. *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris: Le Léopard d'Or, 1989.

8. Ver, a esse respeito, SCHMITT, Jean-Claude. "Imagens". In: LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC, 2002, 2 v., v. 1, p. 591-605, esp. p. 593.

9. GUIBERT DE NOGENT. *Autobiographie*, l. 1, c. 2. Ed. Labande, E. R. Paris: Les Belles Lettres, 1981, p. 12-13. A expressão é de SCHMITT, Jean-Claude. "Imago: de l'image à l'imaginaire". In: BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude (Dir). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 29-37, p. 32.

10. SKUBISZEWSKI, Piotr. "L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane". In: *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du Colloque International de Louvain-la-Neuve*, 21-23 mai 1987. Louvain-la Neuve: Publications de l'Institut d'Études Médiévales - Université Catholique de Louvain, 1990, p. 263-321, p. 300.

11. A partir desse momento, pouco a pouco as artes começam a ser

associadas às ciências, a relevar de um saber, como mostram as obras de Rupert de Deutz, Teófilo e Hughes de Saint Victor, por exemplo. Através, sobretudo, da aproximação, da utilização da geometria, as *artes mechanicae* vão ganhando mesmo o status de *scientia* que elas assumem na obra deste último autor. Ver, a esse respeito: SKUBISZEWSKI, Piotr. "L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane". op. cit., p. 302-308.

12. BASCHET, Jérôme. "Introduction: l'image-objet". In: _____ et SCHMITT, Jean-Claude. *L'image*. op. cit., p. 7-26, p. 11 (disponível em: <http://www.pem.ifcs.ufrj.br/Imagem.pdf>); SCHMITT, Jean-Claude. "O historiador e as imagens". In: _____. *O corpo das imagens*. op. cit., p. 25-54, p. 45.

13. BASCHET, Jérôme. "Introduction: l'image-objet". op. cit., p. 9. Jean-Claude Bonne fala também em "imagem-coisa", para ressaltar a "coisidade" da imagem, aquilo que não pode ser semantizado e nem é figurativo, como uma gema no cruzamento dos braços da cruz que "funciona" como o corpo do Cristo. BONNE, Jean-Claude. "Entre l'image et la matière: la choseité du sacré en Occident". In: SANSTERRE, Jean-Marie et SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du Colloque international (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998). Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 69, 1999, p. 77-111. E Jean-Claude Schmitt propõe designar certas imagens de "imagens-corpo" – aquelas que sangram e choram, aquelas com as quais os fiéis têm uma relação que se assemelha a relação com uma pessoa. SCHMITT, Jean-Claude. "Imagens", op. cit., p. 598-599.

14. Sobre este capitel, ver: PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Imagem-objeto, imagem-corpo: um capitel relicário do claustro românico de Moissac". In: *Anais eletrônicos do I Congresso Internacional UFES/ Université de Paris-Est e XVI Simpósio de História da UFES, 2007, Vitória*. Para mais exemplos, ver entre outros: DECLERCQ, Elisabeth. "La place des reliques dans le mobilier liturgique et l'architecture d'après les 'Gesta Karoli magni' de l'abbaye de Lagrasse". *Cahiers de Saint Michel de Cuxa* 14, 1983, sp.

15. Ver, a esse respeito: SCHMITT, Jean-Claude. "As relíquias e as imagens". In: _____. *O corpo das imagens*. op. cit., p. 279-299.

16. BERNARDO DE ANGERS. "Livro dos Milagres de Santa Fé". Apud BARRAL I ALTET, Xavier. "Sainte Foy de Conques". In: DUBY, Georges (Dir.). *A Idade Média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, 2v., v. 2, p. 118-131, p. 128. Em outra passagem do mesmo livro, Bernardo de

Angers afirma que estátuas-relicários como essa eram bastante comuns: "Existe um costume venerável e antigo, tanto nas regiões do Auvergne, de Rodez e de Toulouse como nas terras vizinhas: cada um manda fazer ao seu santo, consoante os meios de que disponha, uma estátua de ouro, de prata ou de qualquer outro metal, na qual guarda seja a cabeça do santo, seja qualquer outra parte venerável do seu corpo". Citado por BARRAL I ALTET, Xavier. "O tesouro eclesiástico medieval: economia, arte, liturgia". In: DUBY, Georges (Dir.). *A Idade Média*. op. cit., v. 2, p. 80-95, p. 90-91.

17. Ver, a esse respeito, mais adiante.

18. Sobre esse tema, destacamos o estudo fundamental de SCHMITT, Jean-Claude. "L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle. In: BOESPFLUG, François et LOSSKY, Nicolas (Ed). *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Cerf, 1987, p. 271-301. Ou ainda, sobre os primeiros séculos cristãos: GINZBURG, Carlo. "Ídolos e imagens. Um trecho sobre Orígenes e sua sorte". In: _____. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 122-138. Para uma compilação de textos medievais sobre as imagens, consultar MENOZZI, Daniele. *Les images. L'Église et les arts visuels*. Paris: Cerf, 1991.

19. Ver, sobre esse tema, entre outros, GINZBURG, Carlo. "Ecce. Sobre as raízes culturais da imagem de culto cristão". In: _____. *Olhos de madeira*. op. cit., p. 104-121.

20. É interessante observar que não só as imagens de vulto eram objeto de devoção. Muitas pinturas eram cultuadas e mesmo relevos, como é o caso do citado capitel de Moissac, que era alvo de um ritual particular, que envolvia procissão e incensamento no dia da festa dos dois santos. VIDAL, Marguerite. "Le culte des saints et des reliques dans l'abbaye de Moissac". *O Distrito de Braga* 5, 1967, p. 7-18, p. 7.

21. SCHMITT, Jean-Claude. "Imago: de l'image à l'imaginaire". In: Jérôme BASCHET et SCHMITT, Jean-Claude (Dir). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. op. cit., p. 29-37, p. 36.

22. BELTING, Hans. *Likeness and presence: A History of the image before the Epoch of Art*. op. cit. Entretanto, pensamos, com Jean-Claude Schmitt (SCHMITT, Jean-Claude. "O historiador e as imagens". In: _____. *O corpo das imagens*. op. cit., p. 25-54, p. 42-46), que essa afirmação é um pouco redutora para toda a diversidade de funções que as imagens medievais desempenham.

23. GREGORIUS MAGNUM. *Epistola ad Serenum (600)*. *Epistolae*, X, 4, 13 (PL 77, col. 1128-1130). Mais tarde, essa noção de *transitus*, de passagem da realidade material à imaterial, seria bastante frisada pelos autores cristãos. E de modo geral, essa carta de Gregório Magno seria repetida à exaustão pela Igreja, sendo encontrados ecos seus até no Concílio de Trento, por exemplo. Ver, a esse respeito: DUGGAN, Lawrence D. "Was art really the book of illiterate? ". *Word and image* 5, 1989, p. 227-251; CHAZELLE, Celia M. "Pictures, books and the illiterate. Pope Gregory's letters to Serenus of Marseille". *Word and Image* 6, 1990, p. 138-153; CAMILLE, Michael. "The Gregorian definition revisited: writing and the medieval image". In: BASCHET, Jérôme BASCHET et SCHMITT, Jean-Claude (Dir). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. op. cit., p. 89-101.

24. Ver as críticas extremamente relevantes nesse sentido de DIDI-HUBERMAN, Georges. "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique". In: BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude (Dir). *L'image*. op. cit., p. 59-86.

25. BASCHET, Jérôme. "Introduction". op. cit., p. 24.

26. Na historiografia, o exemplo mais conhecido, e que influenciou algumas gerações de historiadores vem de Émile Mâle, que criou no fim do século XIX a expressão "Bíblia dos pobres", para se referir às imagens que ensinariam as Escrituras aos que não teriam acesso à leitura. MÂLE, Émile. *L'art religieux au XIII^e siècle en France*. Paris: A. Colin, 1922. Poderíamos, ainda, mencionar uma outra crítica: muitas imagens são complexas demais, trazem interpretações das Escrituras que as tornam incompreensíveis para aqueles que não dominassem bem não só o texto, como a tradição exegética.

27. Por exemplo, no *Beatus* de San Miguel de Escalada (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, fol. 293r), da metade do século XI, o pintor Maius afirma no colofão que, através das imagens pintadas, pode-se conhecer os terrores que ocorrerão no Juízo Final. Ver o texto em: NEUSS, Wilhelm. *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bible-Illustration (Das Problem der Beatus-Handschriften)*, 2v. Münster: Aschendorff, 1931, v. 1, p. 12.

28. Ver, a respeito dos claustros – e especificamente no que concerne às suas imagens, arquitetura e origens: KLEIN, Peter. *Der Mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2003.

29. A igreja foi reconstruída na época do sucessor de Ansquitil, o abade Roger (1115-c.1131), e com ela, a fachada. SCHAPIRO, Meyer. *The sculpture of Moissac*. Londres: Thames and Hudson, 1985, p. 4-5.
30. PEREIRA, Maria Cristina C. L. "As esculturas de Moissac: lógicas de representação e funções das imagens". *Signum* 1, 1999, p. 45-75.
31. Ver, por exemplo, WHITE, Stephen D. *Custom, kinship and gifts to saints. The Laudatio Parentum in Western France, 1050-1150*. Chapel Hill/London: The University of North Caroline Press, 1988, p. 249.
32. PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Le lieu et les images. Les sculptures de la galerie est du cloître de Moissac". In: VON HÜLSEN-ESCH, Andrea et SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). *Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation de l'image*. Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000. Göttingen: Wallstein, 2002, 2 v., v. 2, p. 417-470, p. 440-445; 452-454.
33. Ver, a respeito desta carta: GIEYSZTOR, Alexander. "The genesis of the Crusades: the Encyclical of Sergius IV (1009-1012)". *Medievalia et Humanistica* 6, 1950, p. 3-34.
34. PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Quando o claustro dominou a cidade: os monges de Moissac e a primeira Cruzada". In: *Anais Eletrônicos do II Congresso Internacional de História Ufes/Université de Paris-Est: cidade, cotidiano e poder*. Vitória: PPGHIS, 2009. v.1. p.1-12.
35. PEREIRA, Maria Cristina C. L. "Memória de pedra: os pilares centrais das galerias leste e oeste do claustro de Moissac". *Farol* 3, 2003, p. 74-89.
36. MARCHESIN, Isabelle. "Temps et espaces dans le frontispice du Psautier de la Première Bible de Charles le Chauve". In: VON HÜLSEN-ESCH, Andrea et SCHMITT, Jean-Claude. (Org.). *Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation de l'image*. op. cit., p. 317-353.
37. Como por exemplo, no Evangelho de Durrow, do século VII (Dublin, Trinity College, ms. 57, fol. 1v).
38. BONNE, Jean-Claude. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire". In: BASCHET, Jérôme et SCHMITT, Jean-Claude (Dir). *L'image*. op. cit., p. 207-240, p. 235-236.
39. BONNE, Jean Claude. "Les ornements de l'histoire (à propos de

l'ivoire carolingien de saint Remi)". *Annales HSS*, ano 51, n. 1, jan/fev. 1996, p. 37-70, p. 45.

39. Ver, por exemplo, VIDAL, Marguerite. "Moissac". In: ____; MAURY, Jean et PORCHER, Jean. *Quercy roman*. Yonne: Zodiaque, 1959, p. 42-135.

40. Ver a crítica de J. C. Bonne a essa postura em: BONNE, Jean-Claude. "Repenser l'ornement, repenser l'art médiéval". In: *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*. op. cit., p. 217-220.

41. BONNE, Jean-Claude. "De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome". op. cit., p. 103.

42. Idem.

43. BONNE, Jean-Claude. "De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire". op. cit., p. 230.

44. Idem, p. 229-231.



ORIENTAÇÕES DE ESTUDO

- a.** Destacar os principais conceitos abordados e termos técnicos mencionados no texto, escrever pequenos textos sobre cada um deles, de modo a construir um glossário.
- b.** Organizar uma Bibliografia particular, a partir das referências aos autores contidas em cada um dos textos e da pesquisa de outros títulos dos autores citados.
- c.** Pesquisar imagens medievais e imagens sacras da sua cidade ou região para identificar o conteúdo iconográfico e compreender suas funções. Contextualizar a análise a partir do referencial teórico levantado no texto.
- d.** Desenvolver as questões sugeridas e elaborar outras questões para reflexão e discussão nas aulas da Plataforma Moodle.

QUESTÕES DE ESTUDO

- 1.** Como compreender o significado de arte no período medieval, a partir do conceito de ars?
- 2.** Escrever sobre o conceito de imagem, considerando as imagens sagradas, seus poderes e funções, conforme a perspectiva da História Cultural.
- 3.** Além do conteúdo iconográfico das imagens, a ornamentação também cumpre funções simbólicas importantes no imaginário. Refletir sobre este tema.

FILMES INDICADOS

Em Nome de Deus

(dir. Clive Donner, Inglaterra, 1988)

Giordanno Bruno

(dir. Giuliano Montaldo, Itália, 1973)

As Bruxas de Salém

(dir. Nicholas Hytner, EUA, 1996)

Lutero

(dir. Eric Till, Alemanha, EUA, 2003)

O Nome da Rosa

(dir. Jean-Jacques Annaud, França/Itália/Alemanha, 1986)

Cruzada

(dir. Ridley Scott, Reino Unido/EUA/Espanha/Alemanha, 2005)

Caravaggio

(dir., Derek Jarman, Inglaterra, 1986)



III

MODERNIDADE E AUTONOMIA DA ARTE

Filosofia da Arte e Estética: um caminho e muitos desvios

Priscila Rossinetti Rufinoni

Apresentação

Provavelmente, uma enquete em sala de aula sobre o significado do termo “estética” traria para a discussão não só alusões à arte e ao Belo, mas também referências mais gerais como nomes de atores e cantores e temas relativos à cultura do corpo, aos procedimentos cosméticos e cirúrgicos, ao universo atual dos cuidados de si. Diante de manifestações dessa natureza, como carrear para o debate tantas referências díspares, muitas vezes deslocadas do contexto propriamente filosófico a que queremos nos ater, sem, no entanto, deixar de lado as reais inquietações dos alunos, fugindo para um espaço distante e etéreo do Belo e da Arte? Por outro lado, como não se deixar levar por um debate marcado pelo lugar-comum, cujo perigo central seria reafirmar a força das referências culturais em circulação? Sem escamotear a dificuldade, este nosso plano de trabalho investe nas veredas que, partindo do grande campo chamado Estética, nos levam a várias direções para, enfim, retornarem ao cerne da disciplina.

“Estética”, sem dúvida, é uma palavra que evoca encan-

tamento, sedução, sejam quais forem os referenciais aludidos para explicá-la. Este encantamento pode ser uma boa maneira de visar ao mundo contemporâneo, em seus aspectos científicos, históricos e artísticos. E, da leitura do mundo contemporâneo, o próprio encantamento, por sua vez, pode tornar-se objeto de reflexão.

Se formos à origem do termo, uma terceira via soma-se a esta do encantamento: a da *sensibilidade*. *Aísthesis*, em grego, é uma palavra que remete aos sentidos, ao que conhecemos por meio dos sentidos, os cinco sentidos, ou seja, sensibilidade em uma acepção bastante restrita, referente àquilo que nos chega a partir do corpo, das sensações. Raros seriam os alunos que, diante da pergunta sobre o que é estética, chegassem a uma resposta tão empírica, relacionando-a a sensações corporais. Isso se dá, como veremos, pelo caminho histórico e filosófico que o termo percorreu, caminho que nos ajudará a compreender, também, a transformação de nossas noções de arte, artesanato, trabalho, ou mesmo de Belo e beleza.

Reverendo as noções que vieram à baila até aqui, podemos circunscrever três domínios distintos. Falamos inicialmente em Belo e beleza, um dos temas filosóficos trabalhados pela disciplina. Mas o termo “estética” propriamente vai além da nossa percepção do Belo, abarca nossas percepções em geral e as relações que mantemos com o mundo a partir dos sentidos. Entre estas percepções, aquelas que se relacionam com a beleza, mas também as que se relacionam com o espaço, o tempo, a experiência. Platão, quando pergunta pelo estatuto das imagens, ou David Hume, quando aborda o gosto, a imaginação e a percepção, estão pensando nessa forma de “conhecimento”, ou de apreensão, próprias à sensação. Nesta acepção, Estética se aproxima dos domínios do método científico, das origens da teoria do conhecimento humano, da *Epistemologia*.

Quando pensamos no homem em relação à produção de percepções específicas, de efeitos, sejam efeitos de beleza ou de feiúra, de comicidade ou tragicidade, aproximamo-nos de um campo correlato ao estudo das sensações; mas um campo que pensa também a ação do trabalho humano, pensa a *tékne* grega, pensa o que chamamos de arte e, mesmo, o que chamamos de *linguagem*. A este campo, Aristóteles, em seu estudo das criações humanas que afetam nossas sensações, deu o nome de Poética, [do grego *poiésis*, fazer, criar]. E o nome de Retórica ao estudo da oratória, da linguagem argumentativa e persuasiva. Outros autores, como o renascentista Leon Battista Alberti, o dramaturgo e poeta Schiller, ou os semiólogos contemporâneos, pensam nos próprios meios artísticos enquanto formas de exposição ou de produção de efeitos e de *sentidos*. Um dos nomes que podemos dar a este novo campo de estudos dos produtos humanos em relação à nossa percepção e ao nosso conhecimento é *Filosofia da Arte*.

Como escreve Benedito Nunes, se Filosofia da Arte e Estética são campos que se interceptam:

A Filosofia da Arte, que não dispensa pressupostos estéticos, uma vez que estabelece um diálogo com aquelas produções artísticas esteticamente válidas, não só tem na Arte seu objeto de investigação, como também aquele primeiro dado, de cuja existência se vale, para levantar problemas de índole geral, requeridos pelo dinamismo da reflexão filosófica. Isso quer dizer que a Filosofia da Arte não é uma disciplina especial, senão no sentido que considera, antes de tudo, a própria Arte.¹

Claro que, entre sensações e produção de artefatos existe um hiato. Se é evidente que uma pintura ou escultura nos pega primeiramente pelo olhar e a música ou poesia pelos ouvidos, o encanto mimético, como já notara Platão em *A República*, reverbera para além dos cinco sentidos, produz encantamento, sedução ou mesmo...engodo! Ou seja, a Estética e a Filosofia da Arte remetem a questões acerca do que apreendemos do mundo e dos códigos miméticos criados pelo homem; mas remetem, posteriormente, a um posicionamento em relação ao mundo e aos códigos. Chamamos Platão para o debate exatamente por ser ele que abarca o *álgama* [em grego, maravilha, objeto espetacular, artístico] no domínio maior das relações do homem com o mundo e com os outros homens, dentro de uma *pólis*, de uma *cidade* [lembramos, *A República*, em grego, *Politéia*]. O mesmo fará Aristóteles, ao pensar nos efeitos produzidos por tragédias e comédias não só nos indivíduos, mas também nos homens como partícipes do todo político.

Entramos em outro campo, o do homem como ser que julga, como dirá muito tempo depois outro pensador funda-

mental, Immanuel Kant. Este homem produtor de maravilhas, que julga segundo suas sensações e segundo suas relações com o mundo, está imerso na história, na experiência em um sentido não apenas epistemológico, mas também político e existencial. Vários autores ajudam a pensar a Estética como próxima à história e à política, entre eles F. W. Hegel, Karl Marx, Walter Benjamin e Theodor Adorno. Derivada da pergunta pelo homem no mundo, a arte pode ser, ainda, vista por um enfoque existencial, para autores como Martin Heidegger, Jean Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Este campo que pensa homem, mundo e existência, podemos nomear como *Crítica da Cultura*, no caso dos desdobramentos da primeira vertente citada, ou *Filosofia da existência*, no segundo caso.

Estas serão, então, as três veredas que propomos para os trabalhos em sala de aula, cada uma delas permitindo interfaces com outras áreas do conhecimento:

Primeiro a “Estética como experiência sensorial do sujeito no mundo”, abordagem aberta a questionamentos sobre como conhecemos, como apreendemos, como formamos imagens, como atuam a nossa imaginação e a nossa memória. Uma abordagem neste nível abre portas para relacionar conteúdos como arte e matemática, estética e ciência. Nesta acepção, a Estética pode, ainda, ser uma maneira de abordar reflexões filosóficas que se voltam para os códigos linguísticos e formais que constituem os enunciados e as relações humanas.

Segundo a “Estética como Filosofia da Arte”, quando visamos aos produtos humanos, as produções artísticas, o sujeito como ser que se expressa em suas criações materiais, em sua *tékne*, em sua arte, em sua linguagem ou em seus trabalhos.

Terceiro a “Estética e Arte como experiência existencial, histórica e política”, enfoque em que as obras humanas e o

sujeito do conhecimento aparecem imersos em uma comunidade, em uma historicidade, cuja circunscrição pode ser agora ampliada para o domínio maior da “cultura”. Este último tema põe os questionamentos estéticos na arena social, existencial e política do debate contemporâneo, pois podemos pensar nossa própria cultura, nossas relações com os produtos culturais e artísticos e suas reverberações para além do sujeito, do indivíduo, seja apontando para o âmbito da existência ou da sociedade.

Fica claro que um mesmo autor pode abordar o tema de formas diferentes, como nos casos de Platão e Aristóteles citados. Não propomos divisões ou classificações, apenas modos de relacionar temas próprios à Arte ou à Estética entre si e com outras áreas. Desta grande área – a Estética – partem evidentemente muitas outras veredas que o professor pode explorar. As três vias que escolhemos permitem, *grosso modo*, uma visão geral da Estética, e da Filosofia, em suas acepções *Epistemológica, Artística e Ético-Política*.

Podemos voltar agora àquelas respostas hipotéticas da sala de aula em torno do termo ‘estética’, citadas no primeiro parágrafo. As relações entre uma vaga alusão ao Belo e a citação bastante real das referências culturais em torno do culto ao corpo e às celebridades já não seriam tão obscuras. As percepções do Belo podem ser abordadas como funções epistemológicas do sujeito que conhece, podem ser vistas como efeito artístico e, por fim, como código produzido por um feixe de condições estruturais, sociais e históricas. Ao longo da “Exposição geral do tema”, sugeriremos vários textos-base para cada uma das abordagens que, longe de caminharem em uníssono para uma resposta única, exemplificam como se delimitam, constituem-se e formulam-se questões estéticas

e como elas se relacionam entre si e com outros campos do saber. O que nos interessa não é propor um compêndio de “clássicos” indispensáveis em uma noção geral de todas as “correntes” de pensamento estético, mas possibilitar a experiência de uma leitura filosófica. Os textos podem ser, assim, substituídos por outros correlatos, caso o professor prefira uma vertente filosófica específica ou um outro autor.

Exposição geral do tema

O tema proposto – abordar a Estética por três vias distintas e complementares – será exposto de modo sucinto, a partir de alguns textos filosóficos escolhidos e comentados. Os livros citados aparecem em notas de rodapé.

1) Estética como experiência sensorial do sujeito no mundo

No diálogo *Hípias maior* de Platão, Sócrates interroga o sofista Hípias sobre o que é o Belo, por meio de um artifício. Sócrates diz que a pergunta vem de um amigo ausente, bastante grosseiro. Por esse jogo de máscaras, Sócrates enreda Hípias em suas respostas e expõe as tentativas de fuga da questão que o sofista intenta, a partir de artifícios de retórica. Arranca-lhe a máscara até que o próprio Hípias se assume impotente, sem disfarces e sem “belos discursos”, cuja essência, o próprio Belo, ele sequer domina. Mas este Belo sem adereços externos, que não pode ser captado a partir das coisas belas, este Belo em si, o Belo, e não as várias belezas das coisas – das moças, das éguas e das panelas, os exemplos usados por Hípias – não se desvenda nem depois dos desmascaramentos: “o belo é difícil”, dizem, por fim, ambos os contendores.²

A solução platônica é bem conhecida, embora gere muitas controvérsias interpretativas. Em outros textos, como em

A *República*, o belo das coisas participa do Belo em si, do Belo-ideia, forma intelectual e não sensível. Mas no *Hípias maior* ainda não há resposta e esta nos interessa menos que a pergunta: o que é o Belo? Ou seja, qual a essência do que consideramos belo no mundo, nas múltiplas coisas que assim qualificamos. Reformulando a questão, haverá mesmo esta essência? Há, portanto, um saber que não pode ser deduzido das experiências no mundo, da experiência de belo que advém da apreensão das coisas que consideramos belas? Há, então, um conhecimento inteligível que escapa ao ser sensível, esse ser que conhece pelos cinco sentidos, esse ser *estético*? A separação entre ser sensível (aquele corporal, que sente, que vive o mundo) e um ser que conhece, que apreende intelectualmente as essências (que ascende às ideias, em um linguajar platônico), está posta.

Tal pensamento que insere o homem no mundo como ser dividido entre sensações apreendidas nas aparências e conhecimento essencial, entre um ser que é sensível e estético [de *aísthesis*, sensação] e um que é inteligível e epistemológico [de *epísteme*, conhecimento], constituirá um dos problemas centrais para os filósofos. No século XVIII, por exemplo, o pensador escocês David Hume escreveu um texto no qual tenta entender de onde vêm nossos padrões de gosto, ou seja, um texto no qual repõe, nos termos do seu tempo, a pergunta “o que é o Belo”.³ Em um caminho oposto ao de Platão, o julgamento do Belo, para Hume, é produto da experiência humana, é produto de regras gerais apreendidas nas várias experiências estéticas que o homem cultivou em sua vida. Daí Hume reconhecer que há poemas que agradam mais ao ímpeto jovem e outros que soam melhor aos ouvidos adultos. Não há, para o autor, portanto, um “belo” único, pois tam-

bém não há um espectador único, há espectadores jovens ou velhos, protestantes ou católicos.

Note-se que Hume está em tudo oposto a Platão: o Sócrates do diálogo platônico finge que as perguntas vêm de um tipo rústico, para assim poder desmascarar seu adversário. Mas espera de Hípias respostas que sirvam para **todos** os homens, rústicos ou cultos, pois alude a um Belo que está fora das coisas vivenciadas pelos indivíduos. Se podemos dizer que, pelo menos no *Hípias maior*, Platão quer uma “ideia” de Belo, ele é, neste sentido bastante restrito, um “idealista”, Hume, por sua vez, parte da experiência concreta, tanto que ficou conhecido por “empirista”, ou seja, aquele que se relaciona com a empiria, com a experiência. Não devemos nos fiar demais em oposições ou classificações tão estanques, mas nesse caso, *grosso modo*, a distinção é válida.

Perguntas sobre o que é o Belo, ou o que nos faz julgar uma obra de arte bela ou não, podem nos parecer distantes dos questionamentos de hoje. Mas muitos críticos de arte atuais pensam o que faz de um objeto obra de arte, ou se há padrões universais para se julgar se uma obra é “autêntica” ou não. Estas perguntas, que para Platão e Hume apontavam para o cerne do conhecimento, atualmente, habitam o interior da teoria das artes. A especialização dos campos de saber que se intensificou ao longo do século XIX e XX afastou um tanto epistemólogos, cientistas e teóricos das artes, mas em cada um destes campos se reconhecem ecos do mesmo problema.

Nas artes, campo que hoje chamamos de “Estético”, autores como Clement Greenberg nos anos de 1950 e, atualmente, Artur Danto, tentam captar, cada um a seu modo, o que transfigura uma coisa e a torna obra de arte digna de nosso interesse. Para Greenberg, a pergunta central era o que fazia de

uma obra autenticamente "de vanguarda". Ou seja, a pergunta era como julgar, na multiplicidade de estilos, tendências e perspectivas contraditórias do século XX – lembremos algumas: realismo, dadaísmo, surrealismo, modernismo entre tantas outras correntes – , aquelas que eram as mais importantes e constituíam, assim, exemplos de "belo" universalmente aceitos. Já Danto tem de se haver com obras de arte que em quase nada diferem dos objetos comuns do dia a dia, tais como as caixas de palha de aço Brillo que o artista Andy Warhol criou, em tudo (visual e, portanto, esteticamente) iguais às embalagens do supermercado. Danto tenta solucionar a questão, apelando não mais para a sensação, já que ao olhar e à percepção os objetos se nos apresentam indiscerníveis, mas para os jogos de linguagem que constituem as fronteiras entre vida e arte, retomando procedimentos do filósofo Wittgenstein; Greenberg, por sua vez, vai buscar um contemporâneo de Hume, Immanuel Kant, para estabelecer padrões de gosto *a priori*, ou seja, anteriores à experiência. Comparemos as duas perspectivas e ficará claro que o problema sobre "o que é o Belo", se o julgamos segundo categorias ideais ou empíricas, continua reverberando.

Clement Greenberg elabora uma teoria apoiada em juízos ideais, não na experiência, e escreve:

Kant foi, pelo que sei, o primeiro a declarar (em sua Crítica da faculdade do juízo) que os juízos estéticos de valor não são suscetíveis de prova nem de demonstração, e até hoje não houve quem pudesse refutá-lo, seja pela prática ou pela argumentação. Contudo, sempre há aqueles que pouco sabem e insistem em acreditar que os juízos estéticos possam ser comprovados de maneira semelhante às afirmações do fato.⁴

Como veremos com mais cuidado a seguir, ao tratar dos juízos estéticos de Kant no tópico 3, os julgamentos não dependem “do fato”, mas sim de uma disposição de nossas faculdades, sendo, assim, uma forma *a priori* e universal de relação com as obras. Não há demonstração ou prova que possa ser arrolada de fora, do mundo sensível, para comprovar um juízo que se refere às capacidades epistemológicas do sujeito.

Danto, contra uma arte “platônica” que depende de juízos universais e não do “mundo”, pensa que o artista Andy Warhol:

[...] transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz.⁵

Outra questão que pode ser tratada a partir das artes já foi levantada e aponta novamente para a Epistemologia. Falamos em Wittgenstein e em jogos de linguagem, falamos, portanto, em um campo de investigação muito fecundo no século XX, a filosofia da linguagem. Danto pensa Warhol nessa intersecção entre arte e epistemologia, e não mais entre arte e julgamento “estético”. As caixas de Warhol não são interessantes do ponto de vista sensorial, mas são uma elaboração filosófica na qual o artista expõe os enigmas da linguagem comum e seus jogos de interpretação nem sempre passíveis de demonstrações claras e evidentes. Ou seja, ao deslocar as caixas do supermercado para o museu, o artista mostra como “arte” é algo contextual, que depende da relação lúdica entre os espectadores e os códigos linguísticos. Este é um problema

que a lógica contemporânea também trabalha, na tentativa de chegar a uma linguagem menos contaminada pelo senso comum e mais precisa como instrumental científico.

Não seria muito difícil voltar ao início, ao jogo entre o sofista Hípias e o irônico Sócrates que se passa por um homem rústico. Platão, neste diálogo, busca o Belo, desconstruindo por argumentos “lógicos” (muito embora o uso do termo soe como um anacronismo) as respostas fáceis de Hípias. No final, se não chegamos a uma solução sobre o que é o Belo, chegamos a uma depuração da linguagem “bela”, pois cheia de jogos retóricos, usada pelo sofista.

2) *Estética como Filosofia da Arte*

Platão acusa Hípias de jogos retóricos (os belos discursos) e mnemônicos (isto é, de se utilizar da memória), mas demonstra que o sofista sequer sabe o que é o Belo, que este discurso adornado de imagens rememoradas é cheio de figuras vagas, fantasmas e aparências. As mesmas aparências que os homens acorrentados na caverna veem desfilar nas sombras, na famosa alegoria do livro VII de *A República*. Também é bem conhecida a noção de *mimese*, de imitação, tal qual aparece no livro X de *A República*:

[...] quanto ao pintor, responde mais à seguinte pergunta: és de parecer que o que ele se propõe a imitar é aquele conceito único da natureza ou as obras dos artistas?

As obras dos artistas, respondeu.

Como realmente são, ou como parecem ser? Terás de esclarecer esse ponto.

Que queres dizer com isso? perguntou.

É o seguinte: um leito, quando o contemplas de lado ou de frente, ou como quer que seja, ficará diferente de si mesmo, ou não difere nada, parecendo apenas que difere?

E com tudo o mais da mesma forma?
É isso mesmo, parece diferir, porém de fato não difere.
Considera agora o seguinte: a que fim se propõe o pintor em cada caso particular: imitar as coisas como são em si mesmas, ou sua aparência, o que se lhe afigura? Trata-se da imitação da aparência ou da realidade?
Da aparência.
Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro [...].⁶

Para Aristóteles, entretanto, a imitação não aparece mais como um erro, ou engano epistemológico, mas como forma de conhecer própria ao homem, da qual se origina a poesia:

Parece haver duas causas, e ambas devido à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres. A causa é que a aquisição de conhecimento arrebatava não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem durante muito tempo essa satisfação. Sentem prazer em olhar essas imagens, cuja vista os instrui e os induz a discorrer sobre cada uma e a discernir aí fulano ou sicrano. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do gênero. Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo [...], na origem, os homens mais aptos por natureza para estes exercícios aos poucos foram dando origem à poesia por suas improvisações.⁷

Lendo atentamente o trecho acima, perceberemos também que “imitar” não é fazer uma imagem “igual” ao mundo, como podemos depreender de Platão, que chega a comparar o pintor a um homem com um espelho às costas (em *A República*). Não é um “espelho”, mas um arranjo de cores, palavras ou formas que produz prazer, quando apreendemos a técnica, a arte do artista ao imitar. O prazer, portanto, não pertence ao engodo, mas à admiração pelos “efeitos” que o artífice, o poeta, o músico criam. E a apreensão não é enganosa, pois não captamos simulacros de coisas, leitos pintados no lugar de leitos reais, mas apreendemos a própria arte, a “*tékne*”, a pintura em si mesma, a composição musical ou poética. Mesmo coisas repugnantes, como animais ferozes e cadáveres, podem ser belos e prazerosos de se ver, se na sua imitação vemos a habilidade quase demiúrgica do próprio homem.

Percebemos, assim, como Aristóteles desloca a questão para outro plano, que não é mais apenas epistemológico, ligado às distinções entre percepção e ideia, aparência e essência. O plano de Aristóteles é interno à própria obra de arte, é *poético*.

A partir deste deslocamento de sentidos, Aristóteles não precisa mais “condenar” os belos discursos ou a bela poesia. O artista, para Aristóteles, pode escolher aspectos grandiosos do homem e criar tragédias nas quais todas as personagens são superiores a nós em honra, heroísmo, ou mesmo na sua relação com os deuses que lhes enredam nas teias do destino, o grande motor das composições trágicas. *Édipo Rei*, por exemplo, encena a grande dor de um homem, um rei, que, sem saber mata seu próprio pai e desposa sua mãe. Sófocles, o autor da tragédia, escolheu alguns aspectos humanos para compor seu rei, aspectos que fazem dele honrado, astuto e até mesmo desmedido (tomado de *hybris*, como escreveriam os

gregos), mas sempre elevado. Se Sófocles tivesse, por outro lado, escolhido aspectos comuns, tolos, se tivesse escolhido para sua personagem o que de pior marca a natureza humana – preguiça, gulodice, avareza, feiúra etc. – teria, sem dúvida, “imitado” também, mas imitado pelo gênero baixo, pelo *cômico*.

Assim, tragédia e comédia são “imitações”, mas não são espelhos do mundo. São eleições poéticas que compõem cenas determinadas, para atingir efeitos determinados nos espectadores. E esses espectadores, antes de se deixarem enganar pelo que é mostrado, admiram a capacidade do autor de eleger aspectos naturais, momentos e palavras capazes de provocar o ânimo geral da plateia. A beleza, a imagem poética que cria admiração, não é algo que está fora da própria obra de arte, mas é um produto da habilidade artística dos criadores. Daí podermos dizer que esse deslocamento das noções de belo, beleza e de imitação propostos por Aristóteles, desloca ao mesmo tempo a noção de arte e artista e abre um novo campo de investigação que analisa as obras de arte em si mesmas e em suas relações com os efeitos que produzem.

Séculos depois, no Renascimento Italiano, o pensador e arquiteto florentino Leon Battista Alberti faz referência a uma tópica antiga (já citada pelo autor romano Plínio, o velho, que viveu entre 23-79 dc), agora em relação à arte do pintor. Na anedota, reaparece a noção de que o artista elege o que imita e é esta a sua sabedoria:

Zêuxis, o mais ilustre e competente de todos os pintores, para fazer um quadro que os cidadãos colocaram no templo de Lucina, perto de Cortona, não confiou imprudentemente em seu próprio engenho, como fazem hoje os pintores. Como pensava ele não ser possível encontrar

em um só corpo toda a beleza que procurava – coisa que a natureza não deu a uma só pessoa –, escolheu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecie em uma mulher. Esse pintor agiu com sabedoria.⁸

De dentro da construção das obras, olhando a mimese a partir de seus próprios artifícios, a noção de uma “mimese” única, ou seja, a noção de “Arte” com ‘A’ maiúsculo, deixa de fazer sentido, pois há formas várias de imitar, a do pintor diversa daquela do músico, por exemplo. Aristóteles ainda compara poetas (que eram também músicos, na Antiguidade) a pintores, mas a teoria da arte vai cada vez mais se tornando uma teoria *das artes*. E cada uma dessas obras de arte específicas – pintura, escultura, literatura, música, dança ou teatro – visa o espectador/ouvinte/leitor de um modo, buscando criar não imagens enganadoras, simulacros do mundo, mas redes de sentidos. Da perspectiva aberta por Platão, não há “significado” nas imagens: elas são simulacros. Já para Aristóteles, cada eleição específica de dados a serem imitados cria uma rede de efeitos e de significações, como o trágico ou o cômico, por exemplo.

Os românticos, no século XIX, farão, em larga medida, a crítica aos gêneros (trágico, cômico, épico etc), apontando para uma originalidade em relação a essas formas fechadas. Sem essas referências a códigos e regras reconhecidos pela comunidade, a obra de arte cada vez mais passa a ser poesia da poesia, obra que remete apenas à própria obra “autônoma”. Mas esse círculo não fecha o universo artístico em si mesmo. Para um dos precursores do Romantismo, o filósofo, dramaturgo e poeta Friedrich Schiller, já nos anos 1800, a poesia “expõe” a liberdade, em certo jogo entre sensibilidade e razão.

Escreve Schiller: “mostrarei que para resolver o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”. Não à toa boa parte da obra filosófica do próprio Schiller foi escrita em forma de peças e poemas. Ao intuir o belo, Schiller pensa que o espírito encontra um meio termo entre a razão formal e a matéria sensível:

Como, “entretanto, a beleza pode existir e como uma humanidade é possível, isso nem razão nem experiência pode ensinar-nos.”⁹

É no jogo entre o formalismo da razão e a sensibilidade que o homem intui a forma viva do Belo:

A razão, entretanto, diz: o belo não deve ser mera vida ou mera forma, mas forma viva, isto é, deve ser beleza à medida que dita ao homem a dupla lei da formalidade e realidade absoluta.[...]; o homem deve somente jogar com a beleza e somente com a beleza jogar.¹⁰

Como o homem não é apenas matéria e também não é puro intelecto, o belo não é apenas vida ou abstração, mas tensão entre forma e experiência. O jogo, próprio ao belo e à obra de arte, é o que faz do homem um homem. E o livre jogo do belo é, assim, a possibilidade de se pensar a humanidade. Deste ponto de vista, para os filósofos românticos, a arte cria imagens que são exposições daquilo que não pode ser exposto de forma mais direta pela racionalidade. Assim, mesmo sendo obra que remete à própria obra, o jogo estético abre-se, novamente, ao homem e às redes simbólicas, históricas e culturais que lhe constituem.

Schiller teve um de seus poemas musicado por Beethoven. A passagem de um meio a outro, do escrito para o musical, altera o sentido de uma obra? Ou uma mesma “obra”, vista por

meios diversos e por públicos e épocas diversas possui, também, diversas apreensões? Em relação à música, Gino Stefani, autor ligado à semiologia contemporânea, ou seja, ao estudo do *sema*, do signo, propõe a seguinte reflexão em torno da Quinta Sinfonia de Beethoven:

Tomemos um motivo bem simples, de quatro notas: o famoso “tá-tá-táá” da Quinta sinfonia de Beethoven. Foi um verdadeiro choque para o primeiro público que ouviu, em 1808, e que esperava um início mais sóbrio ou uma bela melodia, como se usava então. Tanto que perguntaram para o autor o que significava aquele início e ele respondeu com a célebre frase: “Assim o destino bate à porta”. Por que respondeu assim? Isto é, de que modo Beethoven entendia sua música? E nós, como a entendemos? Nossa resposta é: em diversos níveis de sentido.¹¹

Diversos níveis de *sentido*, nenhum deles necessariamente relacionado a algo como uma “realidade exterior”, ou a uma “verdade” como certeza epistemológica. Nenhum deles necessariamente do nível do simulacro. Níveis de sentido que podem pressupor, também, espectadores diversos, com diversos níveis de decodificação semântica. Beethoven evidentemente não “copia” uma batida à porta, mas recria, a partir dessa apreensão sensorial, uma imagem que retumba em golpes sonoros. Estamos dentro de um jogo, não em frente a um espelho.

Sem tentar concluir, podemos trazer essas questões em aberto para o mundo contemporâneo. O cinema, por exemplo, tal qual a poesia no século XIX, parece ser a imagem por excelência na qual se condensa o pensamento contemporâneo. Por exemplo, filmes como *Central do Brasil* (dir. Walter Salles, 1998) ou *Cidade de Deus* (dir. Fernando Meirelles, 2002) foram tomados, muitas vezes, como meios de “expor” uma

realidade como nenhum outro meio o poderia, nem mesmo a filosofia tradicional. Mas, diriam Aristóteles e depois Schiller, expor em um determinado nível eletivo e em um determinado jogo entre sensibilidade e razão, expor não como espelho mas como *obra de arte*. Assim, os níveis semânticos, os efeitos escolhidos, os jogos entre imagem e ideia, constituem as obras enquanto obras. Se estes componentes compositivos, se esses jogos iluminam “e muito dão a pensar”¹², como escreve Kant, não explicam da mesma forma que um texto argumentativo, nem refletem imediatamente como recortes da realidade. O jogo artístico não precisa, assim, ser valorado por regras externas à arte, sejam elas as do real, as da verdade ou mesmo as das convenções sociais.

Pode parecer um truismo dizer que a arte não é um espelho. Mas, ao se discutir como as cenas de um filme foram “construídas”, como as imagens foram “eleitas” para se criar determinado efeito, estaremos discutindo noções caras à arte moderna e contemporânea, como a de “realismo” em relação à “autonomia” do Belo. E não estaremos discutindo a questão de fora, fornecendo ao aluno noções ou conceitos prontos. Estaremos discutindo de dentro da própria construção artística.

3) Estética e Arte como experiência existencial, histórica e política

Qualquer tipo de mimese, como vimos ao falar dos filmes que criam imagens do Brasil, é escolha, seleção de efeitos, ou mesmo de sentidos, como preferem os semiólogos. Nesta acepção, toda obra é feita segundo a liberdade do autor, visando um outro homem, também livre para interpretar. A formulação destas questões é de Jean-Paul Sartre, em um texto escrito depois da Segunda Guerra Mundial, *O que é a Literatura?* Em relação ao autor e a sua obra, Sartre põe três

perguntas: *Por que se escreve? O que se escreve?* e *Para quem se escreve?* As três questões visam apenas ao escritor, e, ainda, apenas ao escritor de prosa, que, para Sartre, é diferente do poeta. Mas, um pouco à revelia do autor – cujo livro busca descaracterizar exatamente a ideia abstrata de “Arte” com A maiúsculo –, podemos expandir as perguntas: *Por que se faz arte? O que se faz na arte? Para quem se faz arte?*

A própria busca de Schiller por uma “educação estética” do homem quer pensar a arte como elo social. O autor está muito próximo ao pensamento de Immanuel Kant. Kant é um contemporâneo de David Hume, mas, ao contrário do escocês, não lhe basta que nossos juízos estéticos se fiem em regras gerais advindas da experiência.

Para Kant, em sua *Crítica do Juízo*, o homem julga as coisas como belas partindo da experiência, mas a origem de tais juízos não é externa à razão, não é *a posteriori*, não é posterior à percepção dos fatos, mas *a priori*. Ou seja, todo homem possui uma faculdade de julgar cujas formas de apreensão, por uma autorreflexão do próprio sujeito, fazem com que os fenômenos do mundo apareçam como belos. O juízo do belo, entretanto, não é como um juízo de conhecimento que determina algo, mas apenas uma forma de refletir, que não acrescenta nada ao que apreende: o belo não tem um *fim*, mas apenas uma finalidade que não sabemos determinar ao certo.

Assim, todos nós, ao julgar algo belo, precisamos pensar de forma alargada, tomando o lugar do outro, que também deve refletir da mesma forma que nós, ou seja, deve perceber esta mesma finalidade não determinada. Diferentemente dos juízos de conhecimento que todos aceitam por serem determinados, os juízos que fazemos sobre a arte, para Kant, são juízos comunitários, que criam laços alargados de *sociabilidade*.

Claro que Kant está muito distante de Sartre, até porque seu juízo não está dado na história, é uma forma das nossas faculdades subjetivas. As críticas a esse formalismo de Kant levarão os românticos e posteriormente Friedrich Hegel a pensar a obra de arte como um desenvolvimento do pensamento humano na história. Para Hegel, as obras fazem parte de uma determinada *concepção-de-mundo*, elas o expõem. Não seria possível aqui refazer todo o percurso da tradição estética derivada de Hegel¹³; podemos apenas lembrar que Karl Marx trata das relações entre a arte e a “sociabilidade”, mas uma sociabilidade que não é apenas aquela formal dos homens que julgam segundo suas faculdades. É uma sociabilidade historicamente construída, uma estrutura social.

A arte aparece, então, em relação às estruturas históricas, em relação ao tempo que se põe inexoravelmente, este tempo que é o do “agora”. Para esse tempo do agora que emerge com força de configuração de mundos e de obras, o poeta Charles Baudelaire cunhou um termo novo: “modernidade”. Está aberto o caminho que levará tanto a Sartre, quanto aos autores a quem chamamos “críticos da cultura”.

Esse tempo moderno para o qual importa o presente, o “agora”, é também o tempo da novidade, do eterno novo, da mercadoria. Era de se esperar que a arte se tornasse vendável, circulável e, conseqüentemente, perdesse a unidade de sua presença, para ser coisa entre coisas. Walter Benjamin, pensando na reprodução desenfreada das imagens, no cinema e na fotografia, entende que a obra perdeu sua aura; algo parecido escreverá Theodor Adorno em relação à música e à qualidade de sua audição, cuja perda é inevitável, haja vista a reprodução simplificadora a que a indústria reduziu o som de uma orquestra, condensada em um disco. Para Benjamin,

entretanto, talvez essa perda não seja apenas uma regressão, já que o cinema é imagem sem original, é pura reprodução... Não haveria aí uma nova forma de *presença*?

Para Adorno, os sentidos formais da obra e a estrutura social não são distintos, são polos interdependentes. Nesta acepção é que Adorno pode ser dito um “crítico da cultura”. O autor, com Horkheimer, criará um termo que nos ajuda a pensar a obra de arte e seus *sentidos* quando estes entram na lógica da mercadoria: *indústria cultural*. Segundo os autores, a indústria cultural:

[...] desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que outrora era veículo da Ideia e com essa foi liquidada [...] os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente.¹⁴

Ou seja, é na constatação daqueles efeitos próprios à arte, elevados à potência de indústria, que a obra de arte, aquela mesma que era capaz de dar corpo à liberdade de que nos falava Schiller, perde-se como Ideia. Sobra apenas uma máquina de produzir efeitos de interesse magnético. Aliás, o que é fácil de se ver quando pensamos nos produtos culturais que nos circundam. Adorno separa desse artifício instrumentalizado pela indústria, a *arte nova*, aquela que consegue ter um polo de negatividade que rompe com o encanto dos efeitos, o encanto da mercadoria.

A arte, assim, é sempre aberta ao novo e à pergunta pelo que é arte, não se produz a partir de um conceito, mas em uma reflexão, em uma *finalidade sem fim* como propusera Kant. Talvez possamos pensar que a arte verdadeira é um elo de

sociabilidade reflexivo, diverso daquela “sociabilidade” fácil, imposta pela indústria cultural.

Em filosofia, sabemos o quão difícil é aproximar dois pensadores. Mesmo que as questões sejam postas de outra forma por Adorno, de maneira geral, as perguntas de Sartre ecoam. Sartre não costuma ser chamado de “crítico da cultura”, mas se pensava como um “intelectual”, ou seja, como aquele homem que não é só um especialista em filosofia, mas alguém que atua em seu meio e em sua época histórica.

Um artista – no caso de Sartre, um escritor – deve estar consciente de sua tomada de posição diante dos artifícios que a técnica artística lhe permite, deve fazer escolhas que o aproximarão ou não daquele cerne potencialmente revolucionário próprio à arte. Um artista pode escolher caminhos fáceis que agradem ao público (e à indústria cultural, dirá Adorno), ou caminhos áridos e inovadores, nem sempre compreendidos por todos. O artista moderno, a quem a ruptura das tradições permitiu uma originalidade de criação cada vez maior, é também alguém que exerce em alto grau sua *liberdade*.¹⁵

Por fim, vários outros autores veem a arte como uma força volitiva e vitalista e não necessariamente como uma presa das estruturas; são vozes dissonantes em certa medida, aquelas vozes que derivam de Friedrich Nietzsche, entre elas as de Heidegger ou as de alguns filósofos franceses, como Deleuze. Não pretendemos aqui esgotar as possibilidades, elas se abrem em vários outros caminhos. Mas, se há uma técnica artística regressiva, que serve apenas como máscara para o medo (ou como fermento para a indústria), Nietzsche vislumbrou ainda outra vertente, a de uma arte que quer mais vida, uma pulsão dionisiaca, ligada ao deus do vinho, Dionísio.¹⁶

Em um de seus aforismos, Nietzsche marca a distinção entre as obras, as formas particulares da arte, e a Arte mesma como pulsão lúdica. Nietzsche escreve, então que, depois da gigantesca tarefa da arte para a vida, “a assim chamada arte propriamente dita, *a das obras de arte*, é somente um *apêndice*”. Entender a arte pela obra de arte é entendê-la pelo fim, pendurar-se a sua cauda, a seu apêndice, pois o processo, o movimento que impele à embriagues, ao impulso lúdico de conceber as obras é “uma arte superior à arte das obras de arte: a invenção de *festas*”. Uma crítica da obra de arte de matiz nietzschiano seria, então, um contra-senso, um “verme que morde o rabo”, já que ruminaria sobre os apêndices da manifestação artística.

Entretanto, se tratamos de uma filosofia que se pretende crítica aos discursos abstratos, aos falsos fundamentos, todo o pensamento acerca das artes modernas que se quer não-idealista ou não-dogmático pode valer-se da crítica nietzschiana da “modernidade” romântica. A perspectiva filosófica de Nietzsche, longe de ser um “sistema” fechado, é um instrumento de diagnóstico para os desdobramentos da modernidade, portanto, perspectiva justificável também para a compreensão dos processos artísticos do final do século XIX, do século XX e, também, do século XXI.

Assim, quando Nietzsche pergunta “o que é romantismo?”, no parágrafo 370 de *A Gaia Ciência*, a formulação pode equivaler à questionar “o que é a arte moderna?”. E Nietzsche escreve:

O que é romantismo? Toda arte, toda filosofia, pode ser considerada como um meio de cura e de auxílio a serviço da vida que cresce, que combate; pressupõe sempre sofrimento e sofrendores. Mas há duas espécies de sofrendores, primeiro os que sofrem de abundância de vida, que que-

rem uma arte dionisiaca e, do mesmo modo, uma visão e compreensão trágicas da vida – e depois os que sofrem de empobrecimento de vida, que procuram repouso, quietude, mar liso, redenção de si mesmos pela arte e pelo conhecimento, ou então a embriaguez, espasmo, o ensurdecimento, o delírio.¹⁷

Nietzsche não é um autor que podemos relacionar facilmente aos críticos da cultura citados. Mas, de outra perspectiva, de outra margem do rio, aquela sedimentada por Marx, tanto Benjamin quanto Adorno, ou mesmo Sartre, em alguns momentos, vislumbraram a potencialidade da forma artística para romper com um estado de coisas, esse estado que pode ser o de um cinismo que só procura por repouso, ou um desespero impotente de delírio.

Notas

1. NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1989, p.16.
2. PLATÃO. *Hípias Maior*. (Trad. Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora UFPA, 2007.
3. HUME, David. "Do padrão do gosto". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
4. GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. (Trad. André Carone). São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 47.
5. DANTO, Arthur. *O Filósofo como Andy Warhol*. In: Revista Ars, São Paulo: Eca USP, nº 4, 2004, p. 115. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/danto.pdf>>.
6. PLATÃO. *A República*. (Trad. Carlos Alberto Nunes). Belém: Editora UFPA, 2000, livro X.

7. ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. (Trad. Antônio Pinto de Carvalho). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p. 266.
8. ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. (Trad. Antônio S. Mendonça). Campinas: Unicamp, 1989. p. 133.
9. SCHILLER, Friedrich von. *A Educação Estética do Homem*. 4. ed. (Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 77.
10. Idem , p. 80.
11. STEFANI, Gino. *Para entender a música*. (Trad. Maria Bethânia Amoroso). Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 17.
12. A imagem estética é “*representação da faculdade da imaginação, que muito dá a pensar, sem contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível.*” KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do Juízo*. 2. ed. (Trad. Valério Rohden e Artur Morão). Rio de Janeiro: Forense, 2008, § 49.
13. HEGEL, F. W. *Curso de Estética I*. (Trad. Marco Aurélio Werle). São Paulo: Edusp, 1999.
14. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. (Trad. Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 118-119.
15. SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?* (Trad. Carlos Felipe Moisés). São Paulo: Ática, 1989.
16. NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho) Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
17. Idem, p. 220.



ORIENTAÇÕES DE ESTUDO

- a.** Desenvolver pequenos textos sobre cada uma das três "veredas" propostas pela autora. – Destacar os principais pensadores citados no texto e os relacionar com as acepções estéticas abordadas.
- b.** Organizar uma Bibliografia particular, a partir das referências contidas em cada um dos textos.
- c.** Pesquisar imagens da História da Arte e obras artísticas diversas que possam dialogar com os temas abordados no texto.
- d.** Responder às questões sugeridas e desenvolver outras para que possamos refletir e discutir juntos nas aulas da Plataforma Moodle.

QUESTÕES DE ESTUDO

Comente e desenvolva sobre as três veredas propostas:

- 1.** A Estética tomada em uma perspectiva epistemológica, como experiência sensorial do sujeito no mundo.
- 2.** A Estética em sua acepção artística, como Filosofia da Arte.
- 3.** A Estética e a Arte em sua dimensão ética e política, como experiência existencial, histórica e política.

FILMES INDICADOS

A Festa de Babette

(dir. Gabriel Axel, França/Dinamarca, 1987)

O Violinista

(dir. Charles Van Damme, França, 1994)

Cidade de Deus

(dir. Fernando Meirelles, Brasil, 2002)

Central do Brasil

(dir. Walter Salles, Brasil, 1998)

O Bandido da luz vermelha

(dir. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968)

Nelson Freire - documentário

(dir. João Salles, Brasil, 2003)

Camille Claudel

(dir. Bruno Nuytten, França, 1989)

A moça do brinco de Pérolas

(dir. Peter Webber, Inglaterra, 2003)

Um lobo atrás da porta

(dir. Henning Carlsen França/Dinamarca, 1986)

IV

ARTE E CULTURA NA CONTEMPORANEIDADE

Notas sobre produção e reprodução da arte na “Idade Mídia”

Luciana da Cunha e Souza

Assim como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe às nossas casas satisfazer nossas necessidades, por meio de um esforço quase nulo, assim também seremos alimentados por imagens visuais e auditivas, nascendo e evanescendo ao mínimo gesto, quase a um sinal. (VALÉRY apud BENJAMIN).¹

A partir do incremento da comunicação de massa e do surgimento da chamada “Indústria Cultural”², tanto a produção quanto a percepção da obra de arte sentem os efeitos transformadores dos meios sobre as mensagens.

Os veículos de comunicação, inseridos no mercado, estão sujeitos às suas leis. Na adequação entre a oferta e a procura, eles procuram oferecer, ao maior número possível de clientes/espectadores, um divertimento palatável. Mesmo que ousem apresentar produtos culturalmente profícuos, os apresentam de forma pasteurizada – a fim de não provocarem esforço algum da parte do fruidor; o pensamento parece estar “dosificado” homeopaticamente. Segundo o escritor e filósofo Umberto Eco,

os produtos de arte são “antologizados” e comunicados em pequenas doses.³

No presente artigo, procuramos reunir algumas ideias (que, por vezes, são conflitantes), buscando pensar essa problemática numa época de preponderância absoluta dos valores expositivo e mercantil das obras de arte.

Cabe-nos, aqui, mais uma vez, a discussão sobre a possível “letalidade” da propagação midiática para a arte – a massificação de seus elementos e a diluição de sua “aura” – termo consagrado pelo filósofo Walter Benjamin e que era definido como “uma espécie de transcendência que assinala a presença única e singular das obras de arte”.

Mesmo que o principal ensaio do filósofo – “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” – tenha sido escrito na primeira metade do século passado – Walter Benjamin continua sendo citado e discutido, já que seu texto levanta questionamentos importantes, além de se preocupar com o aspecto sociológico das obras de arte.

Nele, o autor destaca que a reprodução da obra de arte não

é nenhuma novidade – a arte sempre foi passível de ser repetida – mesmo que seja apenas com uma finalidade didática, quando, por exemplo, alunos copiam seus mestres em busca de aperfeiçoamento.

Na história da reprodutibilidade, Benjamin destaca a evolução das gravuras (em madeira) para a xilogravura e, posteriormente, a litografia. Com esta última, o desenho passa a ilustrar as ocorrências cotidianas e se torna um importante colaborador da imprensa – posto ocupado, poucas décadas depois, pela fotografia.

A fotografia, a “liberação das mãos” e a obra pós-aurática

Com a fotografia, pela primeira vez, a mão se liberou das tarefas artísticas essenciais, no que toca a reprodução das imagens, as quais, doravante, foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva. Todavia, como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras.⁴

O trabalho de Eugène Atget⁵ marcaria, segundo Benjamin, o início da era da arte pós-aurática (a era da reprodutibilidade técnica, propriamente dita) por libertar a fotografia da função que primeiro ocupou – a de retratar pessoas – esta ocupação, por assim dizer, constituía “o último refúgio da arte aurática”. Segundo Benjamin, Atget, com suas fotografias de paisagens e ruas vazias, “desinfetadas”, libertam o olhar para os detalhes, os pormenores – impossíveis aos olhos dos passantes – congeladas para a apreciação do fruidor. Uma vez reproduzidas, as ruas fotografadas por Atget podiam ser admiradas longa e detidamente.

De uma negativa em fotografia, por exemplo, pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo perguntar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não mais se aplica à produção artística, toda a função da arte é subvertida. Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma de práxis: a política.⁵

Imortalizada pela câmara de Lewis Hine⁶, a construção de um grande edifício – sinal de apuro e modernidade – mostrou seu lado mais humano: a vida de seus operários. Iniciada em 1930, a obra contou com mais de três mil trabalhadores, em sua maioria, imigrantes europeus. A reportagem fotográfica gerou um livro “Men at Work” e trouxe à tona as condições de trabalho daqueles homens.

O trabalho de Hine bem poderia figurar como um exemplo do uso da arte em prol do pensamento – longe da alienação denunciada pelos críticos da cultura de massa.

As noções de autenticidade e aura da obra de arte – o “aqui e agora” do original

Autenticidade, aura, contemplação, testemunho histórico, valor cultural: eis os principais motes do já citado texto de Benjamin⁸. Em seu início, o autor nos fala sobre as rupturas engendradas pela arte na era da reprodutibilidade técnica. Uma delas, a ruptura com a tradição, com as formas anteriores de produção artística e uma possível subversão do papel da arte. “Ainda que as novas condições assim criadas pela técnica de reprodução não alterassem o próprio conteúdo da obra de arte, de qualquer modo desvalorizam seu aqui e agora.”⁹

O valor da obra de arte como objeto de culto (**valor cultural**) *versus* o valor como realidade capaz de ser exposta. O autor nos dá o exemplo de uma antiga estátua de Vênus – uma obra que:

[...] pertencia entre os gregos a um complexo tradicional bastante diverso daquele que possuía entre os sacerdotes da Idade Média: os primeiros dela faziam objeto de culto, enquanto os segundos consideraram-na um ídolo maldito.¹⁰

Em perspectivas opostas, ambos mantinham um elemento comum – “consideravam aquela Vênus no que ela tinha de único, sentiam sua **aura**. Originalmente, é o culto que expressa a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais”.¹¹

Benjamin frisa que a própria noção de **autenticidade** não teria sentido quando aplicado a uma reprodução, seja ela técnica ou não. “Mas, diante da reprodução feita pela mão do homem, e considerada em princípio como falsa, o original conserva sua plena autoridade; isso não ocorre no que respeita à reprodução técnica”.¹²

Estamos, portanto, diante de um fenômeno diverso: com a produção já direcionada para a massificação, sem a questão cópia/original, descolados da função ritual ou cultural, o perigo, agora, está na banalização, vulgarização e empobrecimento da expressão artística.

Novas condições acabam por gerar novos efeitos

Dado que as superestruturas evoluem muito mais lentamente que as infra-estruturas, foi preciso mais de meio século para que a modificação ocorrida nas condições de produção fizesse sentir seus efeitos em todos os domínios da cultura.¹³

No decorrer do século XX, as novas técnicas se impuseram como formas originais de arte – a fotografia e o cinema

são exemplos desse movimento. Porém, as mudanças também eram sentidas com o deslocamento das funções artísticas. O cinema provoca, no espectador, reações diferentes das artes plásticas, por exemplo. Diz Benjamin:

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte. Muito reacionária diante, por exemplo, de um Picasso, a massa mostra-se progressista diante, por exemplo, de um Chaplin. A característica de um comportamento progressista reside no fato de o prazer do espetáculo e a experiência vivida correspondente ligarem-se, de modo direto e íntimo, à atitude do conhecedor. Esta ligação tem uma importância social.¹⁴

Então, podemos concluir que o público começa a exercer diferentemente a recepção das “mensagens artísticas”. Enquanto as artes plásticas instigam o fruidor à contemplação, o fluxo de imagens cinematográficas, diz Benjamin, impede “qualquer associação no espírito do espectador”.

Neste ponto, o autor assinala uma dualidade no papel do cinema. Por um lado, oferece fácil diversão ao espectador, interferindo eficazmente em sua realidade momentânea. Por outro, esse “espectador que se diverte” assimila as mensagens que, por conseguinte, penetram as massas. O cinema, portanto, pode realizar uma dupla função: tanto a da diversão quanto a da crítica social.

Outro fenômeno surge com o cinema: o ator reificado. Diferentemente do teatro, o ator de cinema é mais um objeto em cena. Reduzido a mercadoria, reproduz o sistema capitalista ao ser transformado em uma vendável imagem-produto. Interessante perceber que os atores, ao serem transformados em “astros” pela indústria cinematográfica, acabam atraindo para

eles uma poderosa carga cultural – transformados, por vezes, em verdadeiros objetos de culto e adoração.

Um problema comum no mundo do mercado e das mercadorias se coloca também para a esfera da comunicação de massa: se a chamada indústria cultural vive de “vender cultura” ela tem que, como condição de prosperidade em seus negócios, seduzir e agradar o público consumidor. Portanto, não deve chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar demasiadamente ou perturbá-lo em suas convicções, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez. Ao devolver ao público “mais do mesmo”, a indústria cultural garante para si um lugar confortável a partir da própria “confortabilidade” que transmite aos espectadores.

Umberto Eco, ao desenvolver o tema *cultura de massa*, na década de 1960, criou dois termos para destacar os divergentes pensamentos a respeito da Indústria Cultural: os “apocalípticos” e os “integrados”. Os primeiros se caracterizam pela não admissão de diálogo com a sociedade de massas; já os outros consideram a indústria da cultura um processo natural do desenvolvimento do capitalismo – sendo favorável por possibilitar que os bens culturais sejam colocados à disposição de todos.

Para o integrado, não existe o problema de essa cultura sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos. Mesmo porque, se os apocalípticos sobrevivem confeccionando teorias sobre a decadência, os integrados raramente teorizam e assim, mais facilmente, operam, produzem, emitem as suas mensagens cotidianamente a todos os níveis.¹⁵

Como defende Eco, o apocalipse se caracteriza pela obsessão em dissentir, ou seja: discordar, discrepar. Já a integração é a realidade concreta dos que não dissentem.

Se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições.¹⁶

Em outras palavras, como não é possível “escapar” do universo das comunicações de massa, pois ele está dado, é necessário, então, aprender a lidar com ele. Vejamos, então, como dois autores, ambos italianos (Umberto Eco e Giovanni Sartori), pensam essa possibilidade de “adaptação” entre o mundo da cultura de massa e o pensamento crítico.

A dialética entre a arte de vanguarda e a cultura de massa

Quando estive no Brasil, em 1966, Umberto Eco¹⁷ expôs como, em síntese, se apresenta o que ele chamou de “dialética entre vanguarda e cultura de massa”.

“Simplificando ao máximo o problema”, respondeu Eco, “eu o apresentaria como a oposição entre o discurso “aberto” e o discurso “persuasivo”. [...] Discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de Vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado.¹⁸

Citando os formalistas, da década de 1920, Eco explica que o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento” – nos apresentando as coisas de modo novo, para

além dos hábitos adquiridos, infringindo as já dadas “normas da linguagem” – às quais estávamos habituados.

Esse estranhamento faz parecer que estamos estreando como observadores – precisamos nos esforçar para compreender o discurso aberto – “precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado”.¹⁹

Desta forma, a minha compreensão vai diferir das outras pessoas – o discurso aberto promove a possibilidade de múltiplas leituras, por conseguinte, discursos diversos – e, no dizer de Eco, acaba permitindo, a cada um de nós, uma contínua descoberta do mundo.

A segunda característica do discurso aberto diz respeito a sua própria estrutura – mais valendo o modo como as coisas são ditas do que as próprias coisas.

Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar – quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.²⁰

De modo totalmente diverso, o discurso persuasivo é prescritivo – leva-nos a conclusões definitivas. Mostra-nos o que devemos querer ou temer, desejar e compreender. E, perguntado se o discurso persuasivo seria uma manifestação típica da comunicação de massa, Eco adverte: típica, mas não ex-

clusiva. Como exemplos deste tipo de discurso, Eco cita três: o judiciário, o político e o publicitário²¹.

Fica, aqui, uma questão: será que estamos preparados para apreciar o discurso aberto? O que poderia nos capacitar para essa experiência? A avalanche de linguagem (seja artística, didática ou publicitária) que nos tomou nos últimos tempos, nos tempos do excesso de informação midiática, estaria como que acachapando nossa capacidade de discernimento? Embo-
tando nossa inteligência e sensibilidade?

Recolocando em pauta temas insuperáveis

Mesmo que o século XX tenha parecido mais afeito à “euforia integrada” dos que pensam os novos modos de gerenciamento (feitura e distribuição) da informação como algo que venha aproximar os homens de sua excelência, vozes dissidentes continuam surgindo. Contemporaneamente, na Itália, o filósofo e cientista político Giovanni Sartori parece representar os “apocalípticos” de Eco, ao defender em seu livro, “*HOMO VIDENS*: televisão e pós-pensamento”, a seguinte tese:

[...] o vídeo está transformando o *homo sapiens* produzido pela cultura escrita em um *homo videns* no qual a palavra vem sendo destronada pela imagem. Tudo se torna visualizado. Mas, neste caso, o que vai acontecer com as coisas que não são visíveis, que constituem de fato a maior parte da realidade? Assim, enquanto nos preocupamos com os que controlam os meios de comunicação, não nos damos conta de que escapou do nosso controle o próprio instrumento em si.²²

Em outras palavras, a “tele-visão” está mudando a natureza do ser humano – está criando uma nova espécie de ser

humano: a “geração-televisiva” – pessoas que antes mesmo de ler e escrever se vê diante de um aparelho de televisão durante horas a fio.

Sartori se ocupa do que chama de “primazia da imagem”, isto é, “com uma espécie de predomínio do visível sobre o inteligível que conduz para um ver sem entender”.²³

A atividade simbólica do ser humano é o que o torna único. Sua capacidade de re-presentar (e re-significar) as coisas torna o *homo sapiens* especial (capaz de se comunicar por meio de signos; por linguagem oral, verbal ou iconizada, sendo, assim, distinto de qualquer outro ser vivente).

Como a capacidade está diretamente ligada à linguagem, bem como o progresso ao conhecimento, a primazia da imagem da geração “*videns*” acarretaria sequelas cognitivas – o que equivale a dizer que geraria um empobrecimento da compreensão.

Compreende-se que as palavras que articulam a linguagem humana são símbolos que evocam também “representações”, isto é, evocam na mente configurações, imagens de coisas visíveis, como já vimos. Mas isso acontece somente com os nomes próprios e com as “palavras concretas” – digamos assim por simplicidade expositiva –, tais como: casa, cama, mesa, esposa e semelhantes; enfim, usando do nosso vocabulário prático. Quanto ao resto, quase todo o nosso vocabulário cognitivo e teórico consiste em *palavras abstratas* que não tem nenhuma correspondência exata com coisas visíveis, e cujo significado não pode ser referido nem traduzido em imagens. Assim, por exemplo, a palavra cidade corresponde a algo visível; mas nação, Estado, povo soberano, burocracia, e assim por diante, estes termos não representam nada de visual; são conceitos abstratos, elaborados por processos mentais dedutivos, que representam entidades construídas pela nossa mente.²⁴

Diante deste panorama, podemos pensar no desafio que a educação desta geração nos coloca: se realmente a televisão produz imagens e apaga conceitos, como diz Sartori, o *homo videns*, inexoravelmente, tem diminuídas as capacidades de abstração e teorização.

A fruição da pintura contemporânea, por exemplo, exige uma atitude diferente, que, por sua vez, implica num processo de educação artística que talvez, segundo a teoria de Sartori, não seja possível numa época de domínio da cultura de massa.

Fica-nos, então, a seguinte proposição: atualmente, como podemos pensar a sensibilização dos jovens *homo videns* para a fruição e a produção artísticas?

Ao promover esta breve reunião de pensamentos, nossa intenção foi a de problematizar, em épocas e com autores diferentes, a questão da fruição (e da educação para a apreciação) artística. Nos últimos tempos, temos observado as mudanças ocasionadas pelos meios de comunicação de massa – tanto do lado do emissor quanto do lado do receptor das mensagens – e, ainda hoje, é válido pensar na mudança do *status* da obra de arte (quando abordamos a noção de “aura”), bem como a questão da “democratização” da arte – se assim chamarmos o fato de um maior número de pessoas poderem conhecer, mesmo que midiaticamente, peças que, por fatores diversos, jamais teriam possibilidade de contato.

Apesar de tanto tempo transcorrido, desde o texto de Benjamin, é interessante perceber que, apesar de várias escolas e paradigmas teóricos de comunicação terem surgido (e de suas inegáveis contribuições), eles não extinguiram as questões relativas à arte e à cultura de massa – esses temas sempre se recolocam em pauta (ao bom estilo filosófico), provocando nosso pensamento.

Notas

1. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: GRUNEWALD, José Lino. (Org.). *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 211.

2. “Indústria Cultural” é uma expressão (que foi utilizada, pela primeira vez, no final dos anos 40, pelos pensadores da Escola de Frankfurt) – baseada na ideia (e na prática) do consumo de “produtos culturais” fabricados em série, seguindo a lógica do pensamento capitalista. Esse termo substituiu o conceito de “cultura de massa”, que implicaria no pensamento de uma produção de cultura pelo povo, quando, na verdade, o objetivo era denunciar a imposição dela sobre este último. CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000, p. 329.

A cultura de massa seria definida como lazer e entretenimento, diversão e distração. Ou seja: “tudo o que nas obras de arte e de pensamento significa trabalho da sensibilidade, da imaginação, da inteligência, da reflexão e da crítica não tem interesse, pois não “vende”. Massificar é, assim, banalizar a expressão artística e intelectual. Em lugar de difundir e divulgar a Cultura, despertando interesse por ela, a indústria cultural realiza a vulgarização das artes e dos conhecimentos” Idem, p.330.

Adorno e Horkheimer desenvolveram uma *Teoria Crítica* que questionava a massificação, a manipulação, a padronização e o empobrecimento de conteúdos culturais. Influenciados pelas ideias de Karl Marx, criticaram a propagação da *ideologia* capitalista – uma disseminação dos produtos da cultura burguesa ao conjunto da vida social – e a *alienação* – uma vez exposto à imposição da cultura dos dominantes, o indivíduo se tornaria objeto, manipulado para manter-se obediente e irreflexivo.

Em outras palavras, o conceito de “indústria cultural” busca compreender uma dupla transformação: o da cultura em mercadoria e a da mercadoria em cultura.

3. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 40-41.

4. O filósofo Walter Benjamin nasceu na cidade de Berlim, Alemanha, no final do século XIX. Na juventude, evitou se envolver na Primeira Guerra Mundial e frequentava movimentos ligados ao judaísmo. Em 1919, na Universidade de Berna, defendeu a tese “O

Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão” e passou a viver de artigos e livros que escrevia. Benjamin foi para Moscou, em 1926, atraído pelas idéias marxistas, das quais procurou obter um método aplicável à estética.

Com a ascensão do nazismo na Alemanha, e consequente crescimento do antissemitismo, o filósofo exilou-se na França em 1933, onde atuava como tradutor de Proust e Baudelaire e convivia com escritores que ele havia ajudado a divulgar em seu país natal. Ele associou-se à Escola de Frankfurt e em sua obra concentravam-se três influências: a de Theodor Adorno, com sua Teoria Crítica; a do marxista Bertolt Brecht; e a de Gershom Scholem e seus estudos sobre judaísmo.

Em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, recebeu do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt um visto para os Estados Unidos, porém, diante da ameaça de ser entregue à Gestapo (polícia secreta da Alemanha nazista) na fronteira espanhola, suicidou-se.

5. BENJAMIN, op. cit., p.211, nota 1.

6. Disponível em: <http://www.masters-of-photography.com/A/at-get/atget_notre_dame_full.html>. Acesso em: 10/08/2010.

7. Ibidem, p.217-218.

8. Da série: *The Construction of the Empire State Building*. Famoso trabalho de Lewis Hine, fotógrafo e sociólogo estadunidense, que usava a fotografia como uma ferramenta de documentação e pesquisa, como, também, um instrumento de transformação social. Série de fotos de Lewis Hine. Disponível em: <http://www.geh.org/fm/lwhprints/htmlsrc2/hinekit_sld00001.html>. Acesso em: 02/09/2010.

9. Aqui, não problematizamos a questão da fotografia enquanto arte – tomamos as palavras de Roland Barthes como nossas. Diz Barthes sobre a fotografia: “muitos não a consideram arte, por ser facilmente produzida e reproduzida, mas a sua verdadeira alma está em interpretar a realidade, não apenas copiá-la. Nela há uma série de símbolos organizados pelo artista e o receptor os interpreta e os completa com mais símbolos de seu repertório”. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 23.

10. BENJAMIN, Cf. nota1.

11. Ibidem, p.213.
12. Ibidem, p.216.
13. Ibidem, p. 216.
14. Ibidem, p. 212-213.
15. Ibidem, p. 213.
16. Ibidem, p. 230-231.
17. ECO, op.cit., p.9, nota3.
18. Ibidem, p.9.
19. Em entrevista concedida ao poeta Augusto de Campos e publicada no suplemento literário de jornal *O Estado de São Paulo*, no mesmo ano.
20. ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.279.
21. Ibidem, p. 280.
22. Ibidem, p. 280.
23. Partindo da análise da Retórica, de Aristóteles, Eco mostra que o poder de persuasão advém do verossímil – significa: um discurso que parte de “opiniões comuns” e leva o ouvinte a assentir, a concordar com quem fala. Por conseguinte, a argumentação tem que ser palatável – não deve sacudir as convicções do público receptor da mensagem – dos ouvintes ou leitores – dos espectadores em geral.
24. SARTORI, Giovanni. *Homo Videns: televisão e pós-pensamento*. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p.8.
25. Ibidem, p. 8.
26. Ibidem, p. 31-32.



ORIENTAÇÕES DE ESTUDO

- a.** Destacar os principais conceitos contidos no texto, e escrever sobre cada um deles, especificando a acepção dos termos em cada um dos autores abordados.
- b.** Organizar uma Bibliografia particular, a partir das referências aos autores citados no texto e da pesquisa de outros títulos.
- c.** Pesquisar imagens, filmes, documentários, vídeos e outras produções culturais e artísticas que propiciem a discussão teórica sobre a questão da aura e da reprodutibilidade.
- d.** Desenvolver as questões e atividades sugeridas e elaborar outras questões para reflexão e debate nas aulas da Plataforma Moodle.

QUESTÕES DE ESTUDO

- 1.** Por que alguns temas e conceitos discutidos por Walter Benjamin, como a aura e a reprodutibilidade da obra de arte, o valor de culto e o valor de exposição e outros, ainda hoje ecoam nas discussões teóricas no campo da filosofia e da arte?
- 2.** Umberto Eco apresenta o debate teórico, da década de 1960, classificando duas vertentes de pensamento, os apocalípticos e os integrados. Comentar esta temática.
- 3.** A ideia de uma primazia da imagem, conforme apresenta o texto (Sartori), nos conduz ao desafio de repensar o campo da ação e da educação ética. Refletir sobre a questão.

FILMES INDICADOS

Dias de Nietzsche em Turim

(dir. Júlio Bressane, Brasil, 1888)

Tempos Modernos

(dir. Charles Chaplin, Inglaterra, 1936)

Arquitetura da Destruição

(dir. Peter Cohen, Suécia, 1989)

Asas do Desejo

(dir. Wim Wenders, Alemanha/França, 1987)

Zelig

(dir. Woody Allen, EUA, 1983)

O Mistério de Picasso

(dir. Henri-Georges Clouzot, França, 1956)

Os amores de Picasso

(dir. James Ivory, EUA, 1996)

Jackson Pollock

(dir. Ed Harris, EUA, 2000)

Frida

(dir. Julie Taymor, EUA/Canadá, 2002)

Matrix

(dir. Andy Wachowski, Larry Wachowski, EUA, 1999)

Quem somos nós?

(dir. William Arntz, Betsy Chasse, Mark Vicente, EUA, 2004)

OS AUTORES

AISSA AFONSO GUIMARÃES

Doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/UFRJ (2000), Mestrado, Bacharelado e Licenciatura em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo/UFES, na área de Artes. Principais campos de atuação: Filosofia da Arte/Estética, artes e culturas populares, patrimônio imaterial.

LUIS FELIPE BELLINTANI RIBEIRO

Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ (1998) e Pós-doutorado na Universidade de Paris IV (2004). Mestrado e Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ. Atualmente é professor da Universidade Federal Fluminense - UFF, na área de Filosofia. Principais campos de atuação: Filosofia Antiga, Estudos Clássicos.

FERNANDO SANTORO

Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ (1998) e Pós-doutorado em Filosofia na Universidade de Paris IV (2000). Mestrado e Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ. Atualmente é Professor Adjunto III da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, na área de Filosofia. Principais campos de atuação: Filosofia Antiga, Estudos Clássicos.

MARIA CRISTINA CORREIA LEANDRO PEREIRA

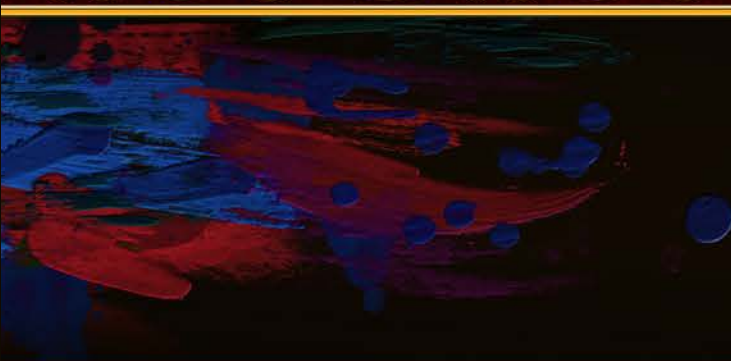
Doutorado em História - École des Hautes Études en Sciences Sociales (2001), Mestrado e Bacharelado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ. Atualmente é professora da Universidade de São Paulo - USP, na área de História Medieval. Principais campos de atuação: História da arte medieval e História da arte sacra.

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI

Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007). Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo. Graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo e em Artes pela Unicamp. Atualmente é professora da Universidade de Brasília (UnB), na área de Filosofia. Principais campos de atuação: Filosofia da Arte, Estética, Ética e Modernidade.

LUCIANA DA CUNHA E SOUZA

Doutorado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/UFRJ (2003). Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/UFRJ. Bacharelado e Licenciatura em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - IFCS/UFRJ. Atualmente é professora adjunta do Centro Universitário da Cidade - RJ e do IBMEC-RJ, na área de Filosofia e de Comunicação. Principais campos de atuação: História da Filosofia e Teoria da Comunicação.



www.neaad.ufes.br
(27) 4009 2208

