

Rede São Paulo de

# Formação Docente

Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP  
Ensino Fundamental II e Ensino Médio

Arte como Cultura:  
Concepções e Problematizações

d05



Rede São Paulo de

# *Formação Docente*

Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP  
Ensino Fundamental II e Ensino Médio

São Paulo  
2012

© 2012, BY UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Rua Quirino de Andrade, 215  
CEP 01049-010 – São Paulo – SP  
Tel.: (11) 5627-0561  
www.unesp.br

SECRETARIA ESTADUAL DA EDUCAÇÃO DE SÃO PAULO (SEESP)

Praça da República, 53 - Centro - CEP 01045-903 - São Paulo - SP - Brasil - pabx: (11)3218-2000

Projeto Gráfico, Arte e Diagramação  
Lili Lungarezi

Produção Audiovisual  
Pamela Bianca Gouveia Túlio

Rede São Paulo de  
*Formação Docente*

Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP

Ensino Fundamental II e Ensino Médio

# Sumário

Cultura e Civilização: História de dois Conceitos.....	5
1. O Cultivo da Terra e do Espírito.....	5
2. Entre Cultura e Natureza. ....	9
3. Versões de Cultura. ....	13
Arte como Sistema Cultural.....	16
1. Hierarquia e Relativismo Cultural. ....	16
2. As fronteiras precisas da idéia de arte.....	20
3. A história é dinâmica e o conceito mutável. ....	24
4. Indústria e Arte.....	29
A Pesquisa em Arte e Concepções Contemporâneas de Cultura. ....	33
1. Caminhos e Procedimentos da Análise Contextual. ....	33
2. Sistema Cultural e Artístico: Diálogos e Empréstimos.....	37
3. Visões Contemporâneas de Cultura.....	40
Referências Bibliográficas.....	46
Extras .....	48

# Cultura e Civilização: História de dois Conceitos.



## 1. O Cultivo da Terra e do Espírito.

Os conceitos de cultura e de civilização foram, ao longo da história, ora considerados sinônimos, ora tidos como diferentes, mas com significações aproximadas. A palavra cultura deriva do latim *colere*, com sentido de cultivar a terra, o termo aparecia na antiga Roma em expressões como *agri-cultura*, denominando um campo cultivado como *cultus*.

Foi somente partir do século XVIII que cultura começou a significar “cultivo do espírito”. Surgia, ao mesmo tempo, neste mesmo século, o vocábulo “civilização”, originário do termo *civilitas*, do latim tardio *civitas*, que designava “cidade”.

O conceito de civilização, “que em texto francês parece remontar ao ano de 1766” (Azevedo, 1958, p. 20), exprimia o auge do desenvolvimento humano em oposição à barbárie e à natureza. Segundo Fernando de Azevedo, o vocábulo “servia para marcar um estado contrário à barbárie, estabelecendo uma distinção entre povos policiados e povos selvagens” (Azevedo, 1958, p. 20).

A noção guardava, assim, um sentido extremamente elitista e excluía da civilização grande parte das sociedades humanas existentes fora da Europa. No final do século XIX, houve uma imbricação dos sentidos de cultura e civilização nos trabalhos, sobretudo, de antropologia. Os conceitos perderam nos estudos antropológicos os conteúdos elitistas que até então ostentavam.

Na perspectiva antropológica, a cultura era entendida como uma “totalidade complexa produzida pelos homens em sua experiência histórica” ou, ainda, como um “modelo de pensar e de agir que perpassa as atividades de um povo e o distingue de todos os outros” (Hell, 1989, p. 6).

Ampliava-se, assim, a acepção de cultura, que passava a “[compreender], sob o mesmo termo, tanto os produtos da atividade mental, moral, artística e científica, como as bases materiais da evolução social” (Azevedo, 1958, p. 21). Dessa forma, todos os povos, desde os considerados primitivos até as sociedades definidas como evoluídas, possuíam uma cultura na concepção antropológica. Não haveria povos sem padrões culturais, presentes e atuantes nas suas existências cotidianas.

Os hábitos e os produtos da atividade mental de um povo, como também os elementos materiais, formavam, nessa significação abrangente conferida ao termo, uma cultura. O adjetivo “culto” continuou, entretanto, a designar os indivíduos tidos como superiores no que tange aos saberes eruditos e que se distinguiam da massa de seus contemporâneos pelas qualidades intelectuais.

De acordo com os seus significados antropológicos, cultura e civilização tornaram-se termos sinônimos, aludindo às formações sociais em geral. Lévi-Strauss, assim, se referiu àquelas noções:

“Não se deve confundir dois significados da palavra cultura. Em sua acepção geral, cultura designa o enriquecimento esclarecido do julgamento e do gosto. Na linguagem técnica dos antropólogos é outra coisa; segundo a definição clássica [...] que eu posso repetir tanto que ela é para nós essencial, ‘conhecimentos, crenças, arte, moral, direito, costumes e todas outras aptidões ou hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade’. De acordo com esse segundo sentido de cultura, tudo é objeto de estudo: tanto as produções julgadas mais baixas quanto as mais nobres” (Strauss e Didier, 1988, p. 229).

Os “hábitos adquiridos” por gerações humanas são, por sua vez, transmitidos às gerações seguintes por meio de aprendizagem social. Além das informações genéticas, chamadas de

natureza, os seres humanos recebem, da sociedade em que nascem, informações culturais igualmente necessárias para a sua sobrevivência. A cultura seria, assim, informação transmitida por aprendizagem social. (cf. Capomanes, passim. 2000).

### Box 1

O filme *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974), do cineasta alemão Werner Herzog, refere-se à vida de um personagem que foi criado fora do convívio social e que, somente na sua idade adulta, começou a adquirir e receber informações e padrões culturais e a ser, portanto, socializado. Se ainda não conhece o filme este é um bom momento para conhecê-lo, para quem já conhece, fica o convite para rever.

A concepção “elitista” de cultura permaneceu, entretanto, ao lado das definições elaboradas por antropólogos, etnólogos, filósofos, historiadores, sociólogos. O senso comum continuava a atribuir ao conceito uma espécie de aura, reservada a uma minoria de indivíduos que ostentavam saberes especializados.

Assim, além de abranger fenômenos coletivos como cultura popular, cultura ocidental, cultura chinesa, cultura regional, o conceito pode se referir a indivíduos que adquiriram conhecimentos em diferentes campos do saber. Em suma, a noção de cultura pode ser ampla ou restrita, de forma que seus limites conceituais não são, frequentemente, muito claros.

De fato, o uso amplo da noção de cultura pode torná-la, demasiadamente, elástica, com condições de englobar um universo heterogêneo de fatos e, paradoxalmente, nada de significativo. No outro extremo, está a redução excessiva do conceito, como alusão a um elenco de atividades consideradas nobres, como cultura literária, filosófica, científica, artística etc.

A visão mais ampla e generalizada de cultura é aquela que a associa indelevelmente à civilização. Vimos que é esse o procedimento típico da reflexão de antropólogos e etnólogos.

De qualquer forma, como há, ao mesmo tempo, um uso amplo e um uso limitado para o emprego do termo cultura, deve-se precisar o sentido que lhe está sendo atribuído em tais ou quais circunstâncias ou situações:

“Cultura é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes; a minha definição é a de ‘um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são representados ou encarnados’. A cultura nesta

acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele” (Burke, 1989, p. 15).

O sociólogo Fernando de Azevedo, na Introdução da *História da Cultura Brasileira*, após discutir e problematizar os diversos usos do termo, considerou que o seu uso restrito era mais útil ao objetivo a que se propunha, entendendo, pois, cultura como “produção, conservação e progresso dos valores intelectuais, das idéias, das ciências e das artes” (Azevedo, 1958, p. 28).

A noção de civilização, ao contrário, permaneceria ancorada no seu amplo significado, abrangendo os fatos culturais, definidos por oposição à natureza, em geral, e à animalidade, em particular.

Freud, por exemplo, associou cultura e civilização, definindo civilização por oposição às pulsões naturais, que precisam ser controladas ou contidas pela sociedade humana.

Em textos como *O Mal Estar na Civilização*, publicado em 1930, Freud definiu civilização como força contrária à natureza:

“[Civilização] designa a totalidade de obras e organizações cuja instituição nos distancia do estado de animalidade de nossos ancestrais e que servem a duas finalidades: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si” (apud. Wunenburger, Jean-Jacques, 1985, p. 356).

Percebe-se, portanto, que a noção abrangente de civilização depende de sua relação com o seu “outro” e, portanto, de sua distinção para com o conceito de natureza.

Embora o vocábulo civilização tenha surgido, somente, no século XVIII, a atribuição de uma antinomia entre as sociedades humanas e a natureza remonta ao início do pensamento filosófico no Ocidente, a Grécia antiga.

“A cultura e a estética (que se constituiu na segunda metade do século XVIII) têm uma característica em comum: a história de ambas é anterior à invenção dos dois termos. Por causa do significado cultural do pensamento político dos gregos, e de sua prática, a idéia de cultura está profundamente arraigada na tradição grego-latina” (Hell, 1989, p. 19).

## 2. Entre Cultura e Natureza.

A palavra natureza deriva do latim *natura* (de nascer), significando, portanto, aquilo com que se nasce. O vocábulo *natura* traduzia para o latim a palavra grega *physis*, com formas derivadas de “física” e “físico” e foi, amplamente, empregada por Aristóteles para explicar o desenvolvimento dos seres vivos.

Como mais tarde o vocábulo cosmos - aquilo que é regido por leis necessárias - foi denominado de natureza, esta última foi definida como o império da necessidade, das leis inflexíveis, logo, da ausência de liberdade.

Se o homem fosse somente um ser natural, ele seria movido, exclusivamente, por forças inflexíveis e, portanto, não seria livre. A questão da liberdade humana foi um dos primeiros temas tratados no início do pensamento filosófico da história do Ocidente.

O que se colocava, na filosofia grega, era a discussão sobre a liberdade do ser humano, fato que exigia a reflexão sobre as suas relações com outros seres da natureza. Surgia, assim, a questão da distinção e da semelhança do homem para com os animais.

Uma das primeiras preocupações dos filósofos gregos foi a de distinguir o homem da natureza ou a liberdade da pura necessidade. Foi isso que, em certa medida, Aristóteles procurou discernir ao defini-lo como “animal racional” ou como “animal político”.

De qualquer forma, circunscrevia-se o espaço da cultura humana, distinguido-o do seu outro, os animais, ou do seu relativamente outro, os animais novamente, considerando-se que o ser humano seria, também, natureza. Tratava-se de distinguir em meio a natureza o espaço humano cultural, embora os termos aristotélicos – “animal racional” e “animal político” – já assinalassem semelhanças e diferenças entre seres culturais e animais. Em suma, não haveria um ser humano somente cultural ou absolutamente mergulhado na natureza.

Percebe-se, pois, nessas breves referências à civilização clássica que a idéia de cultura, tão particular ao século XVIII, tem raízes na tradição filosófica greco-latina. A *Enciclopédia*, dirigida por Diderot e D’Alambert, no Artigo Homem do tomo 8, publicado em 1765, procurava, como no pensamento grego da época clássica, definir o “homem” comparativamente aos “animais”:

“Homem: ser que sente, reflete, pensa, anda livremente pela superfície terrestre, parece estar à frente de todos os outros animais sobre os quais exerce domínio, vive em sociedade, inventa as ciências e as artes, bondade e maldade que lhe são próprias, estabelece senhores para si mesmo, institui leis [...] É composto de duas substâncias, uma que se chama alma [...] outra conhecida com o nome de corpo” (apud Hell, 1989, p. 40).

Ver-se e definir-se no espelho da natureza foi a marca da reflexão filosófica desde os seus inícios na Grécia antiga. Homero, autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, sustentou que os animais eram uma espécie de modelo por meio dos quais os homens poderiam alcançar o entendimento de si mesmos: “os animais são o espelho mediante o qual o ser humano pode se ver”.

Acrescentou, além disso, que os deuses constituíam, relativamente aos homens, outro limite, desta vez superior: “os homens são mortais infelizes” e os “deuses felizes e imortais”. A diferença do ser humano para com os deuses estava, pois, definida, faltava distingui-lo dos animais. E foi nesse diapasão que o pensamento filosófico criou algumas categorias distintivas da cultura humana.

## O Ser Classificador.

Platão escreveu no livro *O Político*, que os homens se distinguiriam dos outros animais, pelo fato de terem o poder de definir e de colocar em classes distintas os diversos seres da natureza.

Exemplificava, com alguma ironia, que caso as aves pernaltas, os groues, tivessem a habilidade classificatória dos homens restaria saber como eles nos classificariam:

“... outro ser vivo dotado de inteligência – o que parece verificar-se com os groues ou com outras espécies de animais – poderia classificar do mesmo modo [como nós classificamos]: oporia os groues, como integrando um gênero a todos os outros seres vivos, e, orgulhoso, consideraria os demais seres vivos, inclusive os homens, como pertencentes a uma mesma família, dando-lhes talvez o nome de ‘animais’” (Platão, 1970, p. 279).

10

## O Senhor do Mundo.

A cultura grega clássica exaltava a supremacia humana sobre a natureza. Na peça trágica *Antígona*, escrita por Sófocles e representada em Atenas por volta de 430 a. C., o Coro, na

sua segunda apresentação, louva o poder humano, ressaltando a sua capacidade de domínio da natureza:

“Há muitas maravilhas no mundo, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem. Ele atravessa, ousado, o mar grisalho, impulsionado pelo vento sul tempestuoso, indiferente às vagas enormes na iminência de abismá-lo; e exaure a terra eterna, infatigável, deusa suprema, abrindo-a com o arado em sua ida e volta, ano após ano, auxiliado pela espécie equina. Ele captura a grei das aves lépidas e as gerações dos animais selvagens: e prende a fauna dos profundos mares nas redes envolventes que produz, homem de engenho e arte inesgotáveis. Com suas armadilhas ele prende a besta agreste nos caminhos íngremes; e doma o potro de abundante crina, pondo-lhe na cerviz o mesmo jugo que amansa o fero touro da montanha”. (Sófocles, 1989, p. 210).

Numa passagem da *Odisséia* de Homero, Ulisses, vagando pelas regiões do Mar Mediterrâneo, espantou-se ao perceber o abandono em que se encontrava um espaço natural, que muito poderia servir aos homens:

“Ora, ergue-se, diante do porto, uma ilha coberta de mato, nem próxima nem afastada da terra dos Ciclopes [...] Não se enxergam ali pastagens, nem campos de cultivo; não é habitada por homens e nela só pastam balantes cabras [...] Como aquelas gentes podiam ter valorizado uma ilha tão bem situada! Pois não sendo estéril, seria capaz de produzir frutos em todas as estações do ano” (Homero, 2002, p. 117).

## O Animal Político (*zōn politikón*), Racional e Artista.

Aristóteles procurou distinguir o ser humano, aproximando-o e separando-o do seu “espelho” no mundo, os animais. Na *Política* definiu como o espaço próprio da cultura humana a sociabilidade:

“Claramente se compreende a razão de ser o homem um animal sociável em grau mais elevado que as abelhas e todos os outros animais que vivem reunidos [...] O homem só, entre todos os animais, tem o dom da palavra; a voz é o sinal da dor e do prazer, e é por isso que ela foi também concedida aos outros animais. Estes chegam a experimentar sensações de dor e de prazer, e se fazer compreender uns aos outros. A palavra, porém, tem por fim fazer

compreender o que é útil ou prejudicial, e, em conseqüência, o que é justo e injusto. O que distingue o homem de um modo específico é que ele sabe discernir o bem do mal, o justo do injusto, e assim todos os sentimentos da mesma ordem cuja comunicação constitui precisamente a família do Estado” (Aristóteles, 1970, p. 18.19).

Nesse mesmo livro, o filósofo atribuiu aos homens a racionalidade, considerando-os, portanto, como seres capazes de resistir as imposições das leis naturais.

Na *Poética*, Aristóteles, depois de definir a “arte” como “natural aos homens” e como “imitação” das coisas do mundo, escreveu que o que distinguiu os homens dos animais era a sua extraordinária capacidade imitativa. Embora os animais sejam também capazes de imitarem, o seu poder de imitação é limitado, restringindo-se, no mais das vezes, a repetirem comportamentos ancestrais:

“Imitar é natural aos homens e se manifesta desde a infância (o homem difere dos outros animais porque ele é mais apto a imitar e é pela imitação que ele adquire seus primeiros conhecimentos) e, em segundo lugar, todos os homens têm prazer em imitar” (Aristóteles, 1975, p. 33)

As diferenças entre homens e animais adviriam, pois, do fato deles serem racionais, políticos e artistas.

Karl Marx, num texto de 1857, *Para a Crítica da Economia Política*, distinguiu, também a sociedade humana, vendo-a no espelho da natureza. No entender do autor, a sociedade humana produz necessidades, inexistentes no mundo natural.

Alimentar-se é um ato natural, uma imposição da natureza, mas a fome satisfeita com garfo, faca e carne cozida constituiria um fato cultural:

“A fome é a fome, mas a fome que se satisfaz com carne cozida, que se come com faca ou garfo, é uma fome muito distinta da que devora carne crua, com unhas e dentes” (Marx, 1982, p. 9).

A perspectiva marxista entende a separação entre o ser humano e a natureza, considerando que a sociedade humana produz necessidades tão imperiosas quanto as naturais. Assim as sociedades humanas seriam dinâmicas, factíveis de mudança, enquanto a natureza tenderia a repor sempre os mesmos movimentos e a repetir sempre as mesmas necessidades. Logo, o ato de comer concerne ao mesmo tempo à natureza biológica do ser humano e à sua cultura.

A imagem empregada por Marx, da presença da cultura na satisfação de uma necessidade natural, teve livre curso ao longo da reflexão sobre os vínculos entre natureza e sociedade, de forma que foi assim expressa por um autor contemporâneo:

“... a oposição tradicional entre natureza e cultura não significa que o homem, que se acredita evoluído, tendo se tornado sujeito pensante, possa se emancipar do ciclo biológico a que pertencem outros seres vivos; comer, alimentar-se, é um processo biológico e cultural; uma cultura também é julgada em função do papel que ela atribui ao ato da refeição” (Hell, 1989, p. 13).

Considerar a alimentação como uma atividade histórica, logo cultural, significa entender que a cultura está ligada à vida humana sob todos os seus aspectos. Assim, qualquer forma de existência humana apresenta alguns fenômenos essenciais como comer, morar, falar, comunicar, deslocar, curar. Entretanto, as maneiras específicas como as pessoas comem, moram, falam, comunicam, curam-se, deslocam-se, constituem o diversificado quadro cultural em que se dividem as sociedades humanas.

Alimentar-se é um ato biológico, alimentar-se com carnes cozidas, utilizando garfo e faca constitui um fato de civilização, comer broa de milho com café ralo, vatapá ou buchada de bode exprime particularidades culturais, é específico de indivíduos, de alguns agrupamentos humanos ou de certas sociedades.

### 3. Versões de Cultura.

As concepções desses fenômenos essenciais biológicos e culturais da vida humana originaram uma série de definições e de conceitos, como o de civilização material. As nações, sociedades, regiões, países apresentam de maneira particular traços de sua civilização material.

Nesse quadro de diversidade histórica surgiram concepções classificatórias de culturas superiores e inferiores. Não se trata, agora, de distinguir cultura e natureza, mas de distinguir diversas formas de cultura. O homem continua a exercer o poder de classificação, que lhe atribuiu Platão, mas não classifica mais somente as aves, os grous, mas também outros seres humanos.

Os gregos antigos denominavam os povos que não falavam o seu idioma como bárbaros. Os cristãos classificavam os povos que professavam crenças diferentes das suas como incrédulos. No século XIX, foi elaborada a noção de evolução e os pensadores europeus que a criaram e empregaram definiam várias nações do mundo como “atrasadas” ou pouco desenvolvidas.

As classificações estendiam-se e distinguiam, igualmente, grupos sociais no interior de mesmas formações sociais. Nos países industrializados do século XIX, surgiu a expressão “classes perigosas” para designar aqueles grupos que eram vistos como ameaçadores à sociedade capitalista e industrial. A classificação permanecia, entretanto, como fundamental para o exercício da dominação social.

A classificação, como uma espécie de arma capaz de dominar o outro, foi retomada pela sociologia contemporânea. Pierre Bourdieu, na sua aula inaugural do *Collège de France* (1988), sustentou que o que seria particular às “ciências humanas” é o fato delas operarem, classificando os grupos sociais que estudam.

Mas diferentemente do grego, aludido pelo diálogo platônico, os seres classificados pelos cientistas sociais, as sociedades ou agrupamentos humanos, são, também, classificadores.

Ou seja, o poder que a classificação conferiria aos homens sobre a natureza, na perspectiva platônica, poderia ser, de certa forma, atenuada ou contestada nas ciências sociais.

## Box 2

Ver texto anexo de Pierre Bourdieu.

De fato, o poder de classificação como forma de exercício de domínio não somente sobre a natureza, mas também sobre os próprios seres pensantes, os homens, ganhou expressões culturais diversas ao longo da história.

O conto “O Alienista”, de Machado de Assis, publicado no livro *Papéis Avulsos*, em 1882, é a narrativa da constituição de um poder despótico na pequena vila de Itaguaí, no estado do Rio de Janeiro, pelo renomado cientista Simão Bacamarte.

O poder do alienista derivou de sua competência médica, a fixação ou o conhecimento dos limites entre a loucura e a sanidade. Distinguindo esses estados da alma, Bacamarte pode inserir a população de Itaguaí em duas categorias antagônicas e, assim, aplicar nos doentes os métodos de cura apropriados.

A pequena população de Itaguaí ficou, assim, sob o poder do cientista, que dispunha metodicamente de seus destinos, ora classificando alguns como sãos ou normais ora definindo

outros como enfermos e passivos de serem trancafiados na Casa Verde. Novamente seria a capacidade classificatória que permitiria o poder e o controle sobre os seres classificados.

### Box 3

Ver texto anexo de Machado de Assis.

Entretanto, como sustentou Bourdieu, há um campo tenso de força próprio às classificações. Haveria classificações e contra-classificações. A classificação, por exemplo, de culturas inferiores foi contestada pelos elaboradores e defensores da noção de “relativismo cultural”.

De fato, como resposta às concepções de culturas superiores e inferiores, apareceu a noção de relativismo cultural: “O relativismo cultural contenta-se em afirmar que uma cultura não dispõe de algum critério absoluto que a autorizaria aplicar essa distinção às produções de outra cultura” (Strauss e Didier 1988, p. 229).

# Arte como Sistema Cultural.



## 1. Hierarquia e Relativismo Cultural.

O relativismo cultural abolia as hierarquias culturais e insistia no caráter culturalmente profícuo das relações entre civilizações. As relações entre sociedades “primitivas” e “desenvolvidas” foram e são objetos de reflexão e de trocas culturais.

O movimento artístico cubista seria um exemplo de absorção criativa de objetos de tribos africanas (máscaras, esculturas) pela arte européia. A releitura cubista daqueles objetos foi um dos fatores das modificações culturais ocorridas nas sociedades ocidentais industrializadas na primeira metade do século XX.

Ao lado da utilização do conceito de cultura na análise das sociedades primitivas, ou sem escrita, como preferia definir Lévi-Strauss, o conceito é habitualmente empregado para distinguir estratos culturais no interior das sociedades.

Uma das dicotomias mais recorrentes empregadas, tanto pelos pesquisadores quanto pelo senso comum, é a que opõe a cultura erudita à cultura popular. A distinção entre as artes e as culturas próprias às classes populares e as outras formas culturais e artísticas próprias às elites cultas é habitual nas sociedades estratificadas, embora a noção de arte popular tenha surgido, apenas, no final do século XVIII, na Europa.

O movimento histórico de afirmação dos direitos dos povos de decidirem sobre seu próprio destino deu origem a imagem do povo como sujeito da história e, simultaneamente, como objeto de estudo de disciplinas eruditas, que foram nomeadas no século XIX, como folclore e etnografia.

A valorização da cultura e da arte populares, naquele momento, derivava, também, do despertar da consciência nacionalista. Assim, foram atribuídos às artes e às culturas populares certos valores positivos como a simplicidade, a sinceridade e, até mesmo, a ingenuidade de suas criações.

Os opositores da cultura popular, ao contrário, enxergavam nos seus produtos ausência de estilo, rudeza e falta de habilidade. De qualquer forma, as relações entre cultura popular e cultura erudita foram objeto de reflexão de trabalhos significativos no século XX, como os de Mikhail Bakhtin, *François Rabelais e a Cultura Popular da Idade Média e da Renascença*, publicado em 1965, do historiador Carlo Ginzburg, *O Queijo e os Vermes* (1989) e de Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna* (1989).

Esses vínculos podem ser considerados de maneira vária: como imposição da alta cultura sobre a cultura popular; como degradação ou rebaixamento da alta cultura quando absorvida pelas camadas populares; como empréstimo múltiplo, de acordo com a noção de circularidade cultural.

No entender de Lévi-Strauss, “atrás do que chamamos de “arte popular” há algo extremamente complexo; existe um duplo movimento: por um lado, de conservação e, por outro, de vulgarização ou de popularização de temas que são, na origem, nobres, ou considerados como tais” (Strauss e Charbonnier, 1989, p. 95-96).

Bakhtin discerniu um movimento contrário ao referido por Lévi-Strauss, notou a presença ativa de estratos de cultura camponesa popular nas obras do escritor erudito francês do século XVI François Rabelais, autor de *Gargântua e Pantagruel*.

Ginzburg, analisando um processo da Inquisição, em que Domenico Scandella, conhecido por Menocchio, um moleiro da região do Friuli italiano no final do século XVI, foi réu, constatou a presença de elementos da alta cultura nas explicações propagadas por ele sobre a origem do mundo. Menocchio interpretava os livros que lia, por meio das lentes da cultura oral dos camponeses do Friuli: “Não o livro em si, mas o encontro da página escrita com a cultura oral é que formava na cabeça de Menocchio, uma mistura explosiva” (Ginzburg, 1989, p, 116).

Ginzburg conclui, em *O Queijo e os Vermes*, que o curso da história demonstra haver diferenças de linguagem e analogias entre culturas “subalternas” e “dominantes”. Explicar as semelhanças como difusão de cima para baixo, implica sustentar que as idéias nascem somente em meio às classes dominantes.

#### Box 4

O filme brasileiro *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, é um exemplo de incorporação da forma narrativa da literatura de cordel nordestina numa expressão de cultura erudita. Você conhece esse filme?

No entender do autor, entre a alta cultura e a cultura popular haveria trocas subterrâneas que podem ser discernidas pelas análises dos fatos sociais e das expressões artísticas.

#### Box 5

Ver o conto *O Duelo de Guimarães Rosa*, que reproduz a maneira de falar de um barqueiro do sertão brasileiro.

A dicotomia cultura popular e alta cultura reveste-se, às vezes, dos significados de cultura dominada e cultura dominante. O argumento que sustenta haver uma cultura dominante e uma cultura dominada supõe a existência de dominação entre grupos de homens, frações de classes ou classes sociais. Esse tipo de análise, presente tanto na teoria marxista quanto na sociologia weberiana, explica os fenômenos de força relativos às idéias, assim como as práticas culturais, reportando-as às forças sociais dos grupos que seriam os seus suportes.

Desse ponto de vista, a cultura popular seria um sub-produto da cultura dominante ou erudita. No lugar de circularidade cultural, esse ponto de vista, baseado na noção de “domínio ideológico”, entende a cultura popular como receptora, simplificadora e divulgadora da cultura dominante.

No transcorrer do século XX, surgiram expressões que procuravam abarcar fenômenos culturais típicos das sociedades contemporâneas. Por exemplo, os conteúdos divulgados pelos meios de comunicação como o rádio, a televisão, as revistas em quadrinhos receberam a designação de cultura de massa.

As relações entre a cultura erudita e a cultura de massa são objetos recorrentes de reflexão dos pesquisadores. Omar Calabrese, no capítulo “Pormenor e Fragmento”, de *A Idade Neo-Barroca* (1988), argumentou que existiria um princípio comum que atravessaria a cultura de experimentação artística das Bienais de Veneza, os programas de esporte e de auditório da televisão italiana.

Calabrese utilizou a noção de “recaída”, para discernir esse princípio que alinhavaria fenômenos culturais, aparentemente heterogêneos, numa época ou sociedade determinadas.

O autor empregou a noção de “recaída”, criada pelo pesquisador Severo Sarduy no seu livro *Barroco*, publicado em 1975. No entender de Sarduy, o barroco italiano formaria um sistema cultural integrado porque constituído por uma mesma visão de mundo que se expressaria nos quadros do pintor Caravaggio, nas arquiteturas de Borromini, nos poemas de Gôngora e nas descobertas das órbitas elípticas dos planetas pelo Kepler. Calabrese sustentou que, na nossa contemporaneidade, uma espécie de espírito do tempo uniria, também, formas culturais díspares e diversas.

Outros teóricos, entretanto, insistiram na separação entre cultura de massa e cultura erudita, considerando a cultura de massa como mecanismo popular de alienação política ou de neutralização da consciência crítica das populações.

Mesmo assim, não parece ter deixado de haver empréstimos e aproximações entre cultura de massa e cultura erudita no transcurso do século passado, de que é exemplo, frisante, a *pop art*. Movimentos de vanguarda, no século XX, inspiraram-se na cultura de massa, a *pop art* apropriou-se e apropria-se criativamente das imagens divulgadas e consagradas pelas revistas em quadrinhos e pelo cinema.

## Box 6

O pintor Andy Warhol apropriava-se e fazia uma releitura da cultura de massa nas suas representações de ídolos e símbolos do glamour, da sensualidade e da contestação política da sociedade contemporânea. Veja nos sites de busca, as representações que o artista fez da atriz Marilyn Monroe e do líder da revolução chinesa Mao Tsé Tung.

Mas, retomando a definição de cultura apresentada por Fernando de Azevedo, “produção, conservação e progresso dos valores intelectuais, das idéias, das ciências e das artes” (Azevedo, 1958, p. 28), falta distinguir, nesse escopo ainda abrangente, as expressões artísticas. No interior do amplo universo cultural, atuam as formas artísticas que serão, a seguir, consideradas à parte.

### 2. As fronteiras precisas da idéia de arte.

O vocábulo arte, da maneira como é entendido nos tempos atuais, data do século XVIII. Porém, a primeira definição desses objetos particulares, considerados mais contemporaneamente, como artísticos, ocorreu na Grécia antiga com Platão.

Antes, os filósofos pitagóricos haviam definido a beleza como relação harmoniosa entre as partes de um todo, referindo-se, ao universo. O universo seria belo, assim como o corpo humano, as composições musicais, porque os vínculos entre suas partes constitutivas seriam proporcionais e necessárias. Sabe-se que as ligações entre as partes seriam, de fato, necessárias, e não contingentes, desde que nenhuma parte pudesse ser retirada ou acrescentada sem que o todo se alterasse.

Concebia-se uma ordem recôndita no Universo, que foi expressa por Heráclito, no século V a.C.: “O Cosmos, o mesmo de todas as coisas, nem um deus, nem um homem o fizeram, mas é e será eternamente, o fogo que vive para sempre, acendendo em quantidades certas e apagando-se em quantidades medidas” (Fragmento 30).

## Box 7

No texto O Duelo, de João Guimarães Rosa, um personagem do conto descreve o mundo como um cosmo ordenado. Aos olhos dos homens, a ordem cósmica parece estranha e bizarra.

Platão foi o primeiro pensador, na história do Ocidente, a definir os objetos de arte como “seres de imitação”. Sua perspectiva tendia, no entanto, a desclassificar essas imitações, argumentando que elas se encontrariam demasiadamente afastadas do mundo das idéias, logo, da verdade, e seriam produtos da irracionalidade, ou segundo suas palavras, da alma irracional.

Considerava que a atividade do artesão que fabricava camas e mesas seria mais útil e importante que a dos “artistas” que imitavam as camas e as mesas feitas pelos artífices.

No diálogo com Glaucón, no livro X de *A República*, o Sócrates platônico concluiu que, na cidade governada pelos filósofos, não haveria lugar para os imitadores “artistas”. O rude veredicto, que excluía os “artistas” da *polis*, era, porém, temperado por uma afirmação de Sócrates, quase no final do diálogo, segundo a qual ele aceitaria dialogar com os “imitadores” e mudaria de ponto de vista caso eles o convencessem da utilidade dos seres de imitação para a vida dos cidadãos.

Sócrates impunha, entretanto, uma condição para o diálogo, os “imitadores” deveriam se apresentar para o debate desprovidos dos elementos de sedução e de convencimento dos interlocutores, que constituiriam a natureza mesma de suas atividades:

“... se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos verdadeiro. Ou não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contempla através de Homero? [...] Logo, é justo deixá-la regressar, uma vez que ela se justifique, em metros líricos ou em quaisquer outros? [...] Concederemos certamente aos seus defensores, que não forem poetas, mas forem amadores de poesia, que falem em prosa, em sua defesa, mostrando como é não só agradável, como útil para os Estados e a vida humana” (Platão, 1993, p. 476).

A crítica platônica confere, como se vê, um poderoso poder de convencimento aquilo que será definido, muitos séculos mais tarde, de forma artística. O Sócrates platônico aceitava dialogar com os “amadores de poesia” desde que eles sustentassem os seus argumentos desnudados de cores, métricas e ritmos artísticos. No entender de Sócrates, as formas artísticas, sem aqueles procedimentos, pareceriam rostos envelhecidos, que tiveram na juventude frescor, mas não beleza.

O livro *A Poética* de Aristóteles foi, em certa medida, uma resposta à exclusão platônica das “artes” na cidade. Aristóteles manteve a definição de Arte como *mimesis*, embora tenha alterado ou nuançado a concepção de imitação platônica.

No livro X de *A República*, a *mimesis* foi associada a um “espelho” que refletiria as coisas e os seres do mundo. Já Aristóteles criou a noção de verossimilhança, segundo a qual, no lugar de imitação como espelho de objetos e de fatos acontecidos, as “artes” imitariam acontecimentos possíveis, mas não reais, que não ocorreram, mas que poderiam ter ocorrido.

No caso da poesia trágica ou épica, a fábula, ou seja, o conjunto das ações, representadas ou narradas, deveria ser convincente, internamente procedente, habilmente arranjada pelos imitadores de modo a fazer o público do teatro ou os leitores dos livros confundirem a ficção com a realidade.

A argumentação aristotélica pressupõe, pois, a existência de uma diferença entre os seres de imitação e a realidade tangente. Além disso, procurando responder à crítica platônica da “arte” como expressão da “alma irracional”, Aristóteles conferiu importância às regras “de fabricação”, que deveriam ser atendidas e cumpridas pelos criadores de fábulas. Haveria um modo de operação, uma “técnica” na criação das imitações, um regime canônico que deveria ser conhecido e cumprido pelos imitadores.

A palavra grega *téchnê* foi traduzida pelo latim como *arte*, de forma que a palavra “arte” terá como significado, até o século XVIII, conhecimento técnico. Os conteúdos dos termos *téchnê* e *arte* eram, basicamente, os mesmos: “conhecimento e aplicação refletida de regras determinadas”.

Foi nesse sentido que “arte” apareceu na abertura do poema *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões publicado em 1572:

“Cantando espalharei por toda parte, Se a tanto me ajudar o engenho e arte”. Engenho e arte recobrem as duas condições fundamentais para a elaboração do poema, criatividade mental e saber técnico de composição do canto épico.

No Renascimento Cultural italiano, do século XV, a definição mimética da pintura ganhou com Leo Baptista Alberti um sentido imponente. No entender de Alberti, no livro *Da Pintura*, de 1436, o quadro seria uma janela aberta para o mundo, definição que reforçava o seu significado mimético:

“Aqui deixadas de lado outras coisas, direi apenas o que faço quando pinto. Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado” (Alberti, 1999, p. 94).

Embora Alberti continuasse descrevendo, minuciosamente, a “arte” de pintar, o seu livro contém recomendações práticas para a feitura de um quadro, ele acentuou, enfaticamente, o lado da criatividade do pintor, que deveria exprimir nos seus trabalhos grandes e significativas idéias. Alberti tentava, assim, diminuir a importância do trabalho técnico, manual, em benefício da engenhosidade criativa.

Este ponto de vista albertiano foi incorporado por Leonardo da Vinci no *Tratado de Pintura* que, constatando a importância do trabalho manual para a escultura, considerou-a uma manifestação cultural inferior à pintura. O Renascimento cultural procurou diminuir a relevância do trabalho manual na produção artística.

Além disso, a definição de “arte” como *mimesis* garantia, no entender de Leonardo, a primazia da pintura, a mais mimética das “artes”, num período em que a sugestão de profundidade na superfície plana do quadro, condição essencial para a boa reprodução visual do mundo, era produzida por meio da utilização de princípios da geometria euclidiana na distribuição espacial das figuras. Concebia-se à pintura o poder de exprimir o amplo universo da cultura, seja ele filosófico ou artístico.

### Box 8

A Escola de Atenas do pintor Rafael Sânzio exprime esse reconhecimento renascentista da extraordinária capacidade da pintura de “espelhar” o mundo. Veja no afresco de Rafael como a pintura acolhe as demais linguagens artísticas.

A pintura, de par com seu efeito mimético, reinou, por assim dizer, na história cultural do Ocidente até o final do século XIX, quando foi revalorizado o trabalho estritamente manual na produção de objetos artísticos.

Antes disso, uma dupla ruptura cultural ocorreu no século XVIII. A primeira foi o surgimento da Estética propriamente dita como uma das disciplinas filosóficas. A segunda foi a concepção que a beleza artística independia da imitação da natureza, transgredindo a antiga definição da arte como *mimesis*.

O vocábulo arte mudou, também, de significado, deixando de estar associado a regime canônico, conhecimento e aplicação refletida de regras determinadas para a fabricação dos seres de imitação. A arte passou a ser compreendida como produtos culturais nascidos da sensibilidade, liberdade ou subjetividade de indivíduos excepcionais.

No lugar de cumprir cânones estritos, o grande artista produziria obras excepcionais, seguindo seu gênio criador. No lugar da aprendizagem de cânones de confecção de obras de arte, postulava-se a vocação original do artista como força criadora. O objeto artístico poderia, assim, já ser produzido dotado de beleza e considerado belo sem que a natureza fosse, obrigatoriamente, bela.

### 3. A história é dinâmica e o conceito mutável.

A visão da natureza alterou-se no ritmo das novidades culturais do século do Iluminismo. No lugar de se conceber a natureza como acabada, como “ser para sempre”, segundo a definição grega clássica, a natureza passou a ser vista como o espaço de atuação humana:

“A imitação da natureza não é servil; o artista completa a obra da natureza que é ao mesmo tempo uma das fontes de suas percepções estéticas e um guia indispensável para a sua criação” (Hell, 1989, p. 44).

A razão iluminista acentuava o poder de intervenção humana no mundo natural de forma a dominá-lo, alterá-lo e trazê-lo para a convivência social. O jardim passou, desde então, a ser definido como uma das belas artes. A intervenção humana na natureza visava apaziguá-la e, de certa forma, socializá-la.

A este respeito escreveu Giulio Carlo Argan:

“... já nos meados do século XVIII, o termo *romântico* é empregado como equivalente de *pitoresco* e referido à jardinagem, isto é, a uma arte que não imita e nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades e vida social, isto é, colocando-a como ambiente de vida” (Argan, 1996, p. 12).

A concepção de “pitoresco”, como sustentou Argan, está ligada às primeiras manifestação do Romantismo no século XVIII. A literatura romântica brasileira descreveu, com sensibilidade e precisão, a natureza brasileira em consonância com essa nova visão artística, de que são exemplos os textos anexos de José de Alencar e Bernardo Guimarães.

Acompanhando essas concepções sobre a relação do homem frente à natureza, surgiram escolas de paisagistas na arte européia, como a inglesa, em que se distinguiram John Constable, William Turner e um movimento pictórico francês, a Escola de Barbizon, da qual participaram Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Camille Corot, entre outros.

### Box 10

Ver exemplos da pintura de paisagem inglesa dos séculos XVIII e XIX e do paisagismo francês da Escola de Barbizon, do século XIX.

No final do século XIX, novos paisagistas se distinguiram no quadro da arte pictórica ocidental, como os impressionistas e seus sucessores, como Van Gogh, Gauguin e tantos outros.

A noção de arte contemporânea tem sua origem no século de transformações e de rupturas culturais que foi o século XVIII. Ao mesmo tempo, surgia o mercado de arte e o artista libertava-se do sistema de mecenato.

Mas nem todas as manifestações artísticas libertaram-se, ao mesmo tempo, das imposições de um patrocinador onipresente no ato da criação artística, o mecenas. Algumas “libertaram-se” primeiro, como foi o caso da literatura, favorecida por políticas de alfabetização, empreendidas por alguns Estados europeus. Outras permaneceram mais tempo atadas aos mecenas, como a música.

O livro de Norbert Elias, *Mozart: Sociologia de um Gênio* (1994), analisa a condições estritas e estreitas da vida e da produção do compositor, submetido às exigências de dois mecenas, o Arcebispo de Salzbourg, e o Imperador da Áustria.

O drama pessoal de Mozart derivou, segundo a tese do autor, do fato do compositor exprimir-se livremente nas suas composições, sem atender às considerações e às exigências musicais de seus protetores.

De Mozart a Beethoven, teria se constituído, na Europa, o mercado consumidor de obras musicais, de forma que Beethoven pode agir com a desenvoltura e a liberdade de Mozart, sem sofrer as conseqüências que pesaram dramaticamente sobre a vida do seu antecessor.

Mozart morreu isolado e foi enterrado numa vala comum, enquanto Beethoven recebeu, em vida, as glórias devidas à sua genialidade. Com os movimentos de vanguarda no início do século XX, novas rupturas se apresentaram, ressalte-se, desta vez, a subversão realizada pelos movimentos de vanguarda sobre espaço plástico criado pelo Renascimento.

Retomava-se, ao mesmo tempo, a concepção do artista como trabalhador manual e como tal produtor de objetos reais e não imitações da realidade. No entender de Argan, foi a ênfase atribuída ao trabalho manual que explicaria a importância da xilogravura na pintura expressionista da Alemanha, no início do século XX.

### Box 11

As gravuras expressionistas são, pelos motivos referidos no texto, xilografias. As pinturas dos artistas do grupo expressionista de “A Ponte” procuram, igualmente, reproduzir as feições da xilogravura. Ver em sites de busca exemplos de gravuras expressionistas.

Os artistas-artesãos insistiam na importância do trabalho manual sobre a matéria resistente, a madeira. Como trabalhadores manuais, eles se viam como produtores de objetos reais, assim como os artesãos. Consideravam que os seus produtos nasciam de atos de liberdade e de suas experiências de vida, os quais se exprimiam no produto final e eram, reversivamente, alterados por ele. O oposto ocorreria com o trabalho operário, submetido às linhas de produção, sem poder manifestar qualquer veleidade de liberdade.

Essa identificação do artesão com o artista remontava à história cultural do Ocidente do período anterior ao *quattrocento* italiano. Na Grécia antiga, a identificação do “artista” com o artesão (*demiourgós*) implicou na sua depreciação social. Observe-se, além disso, que a associação entre o artista e o artesão ressurgiu no movimento expressionista alemão, num período histórico em que o trabalho produtivo era, sobretudo, industrial. O artista-artesão produziria, por oposição ao trabalho industrial, “uma obra individualizada em que se expressaria a personalidade do autor” (Campomanes, 2000. p. 215).

De qualquer forma, permaneceu a distinção do artista para com o operário industrial, produtor de mercadorias padronizadas, em série e impessoais. Os cubistas insistiram, igualmente, na importância da atividade manual para a fabricação artística e procuraram incorporar a técnica dos pintores de parede nos seus trabalhos, empregando, assim, no lugar dos pincéis dos grandes mestres da pintura, inclusive renascentistas, os pincéis dos pintores operários.

Por detrás dessa revolução que ocorreu no início do século XX, com os movimentos de vanguarda, pulsavam concepções inovadoras sobre arte e o fazer artístico. No lugar de imitação da realidade, a arte passou a ser entendida como produtora de objetos reais. Em meio aos objetos utilitários que nos cercam, existem, também, os objetos artísticos, que, embora dotados da mesma realidade, se particularizariam pelo fato de terem sido produzidos pelo trabalho desalienado, criativo e livre. O trabalho operário nas fábricas seria, ao contrário, marcado pela ausência de liberdade e pela alienação.

Em certa medida, a arte passava a ser entendida como trabalho, em substituição das concepções românticas do artista guiado pelo entusiasmo ou pela chama criadora. O fazer artístico livre funcionaria, assim, no interior da sociedade capitalista de sujeição do trabalho, como um exemplo de liberdade que conteria potencialidade crítica e capacidade de modificação social.

Ao longo do século XX, o conceito de arte foi extraordinariamente alargado, abrangendo, de forma relativamente semelhante como havia ocorrido na Inglaterra do século XIX, com John Ruskin e William Morris, no movimento das Artes e Ofícios, a atividade artesanal, elevando os artesãos à condição de artistas.

## Box 12

Procurar nos sites de busca a biografia de William Morris e dados ou informações sobre a sua participação no Movimento inglês de Artes e Ofícios.

Pierre Francastel, no livro *A Realidade Figurativa*, referindo-se aos formatos dos objetos utilitários observou:

“Todo objeto [comporta] necessariamente um aspecto prático e um aspecto estético [...] Os trabalhos recentes dos etnógrafos tornaram mais evidente do que nunca essa verdade. O instrumento é feito para um certo uso, mas não existe determinismo absoluto entre a neces-

sidade que faz fabricar o instrumento e a forma particular e infinitamente variada para um mesmo utensílio, na qual se detém cada grupo humano. As técnicas primitivas personalizam esquemas de instrumental gerais em que o determinismo rigoroso do emprego caracteriza apenas um princípio; tratando-se do anzol ou da enxada de uma povoação primitiva, existe efetivamente dezenas de fórmulas, equivalentes ao ponto de vista prático. A forma pura, o tipo, só existe como abstração. Donde se conclui pela intervenção de um certo elemento de gosto, se não pessoal, mais exatamente coletivo ou social, na fixação dos modelos de ferramentas” (Francastel, 1973, p. 50).

No Ocidente europeu, o movimento Bauhaus vinculou o fazer artístico aos objetos de uso utilitário. A arte recuperava, ao que parece, o seu significado original, de atividade técnica, que pressupunha não somente imaginação criativa, mas saber agir, conhecer e aplicar, na confecção de objetos, técnicas determinadas. O que não significava que a atividade artística pudesse se resumir a pura aplicação de saberes técnicos. Considerava-se, entretanto, o fazer, a etapa de produção do objeto, como tão essencial para a criação, como a idéia original ou a inspiração.

### Box 13

A Escola de Arquitetura Bauhaus foi fundada, em 1919, por W. Gropius. Sua finalidade era recompor o vínculo da arte com a indústria, da maneira como existiu, no passado, entre arte e artesanato. A escola foi fechada em 1933, pelo governo nazista. Ver sites de busca sobre a Bauhaus.

O pintor Joan Miró afirmava que “[las] formas van tomando realidad conforme trabajo. Mas que ponerme a pintar *algo*, empiezo pintando, y, conforme pinto, el cuadro empieza a afirmarse o sugerise bajo mi pincel” (apud Campomanes, 2000, p. 216). Picasso dizia que esperava a chegada da inspiração no trabalho: “Que cuando la inspiración me llegue, me encuentre trabajando” (apud Campomanes, 2000, p. 216).

A arte como trabalho produtivo foi um dos aspectos considerados pela reflexão estética do século passado, de que é exemplo o livro de E. Fisher. *A Necessidade da Arte*, talvez, devido à importância da produção industrial para o cotidiano das pessoas e às propostas políticas de transformação e revolução sociais, que eram acompanhadas pela crítica à exploração do operariado e às formas de trabalho alienado.

## 4. Indústria e Arte.

Os vínculos da produção artística com a indústria são variados. O Futurismo italiano tentava imprimir nas suas esculturas e pinturas o ritmo veloz do mundo industrial, incensando, ao mesmo tempo, os seus produtos. Marinetti escreveu, no Manifesto Futurista de 1909, que “o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*.” (citado. Teles, 1986. p. 91).

O *ready made* estabelecia, também, uma relação estreita e visceral com os objetos fabricados, mas no sentido diferente, e mesmo antagônico, dos pontos de vistas futuristas. Tratava-se de descontextualizar, transgredindo as funções para as quais foram feitos, os objetos utilitários produzidos em série pela economia industrial. Marcel Duchamp enviou, em 1917, para uma exposição artística em Nova York, um urinol de banheiro masculino, intitulado *Fontaine* (fonte).

No âmbito dessas experimentações culturais, as significações de arte, modificavam-se. As artes eram consideradas cada vez mais como os objetos propostos como artísticos. Era arte o que era apresentado por alguém e aceito por um grupo de indivíduos como arte. Insistia-se, assim, no caráter estritamente cultural do objeto artístico.

Os *ready made*, por exemplo, eram objetos fabricados, que foram apropriados por um artista e enviados a um espaço expositivo reservado para objetos de arte, como salões, museus etc. Um *ready made* somente ganha significado cultural quando expostos nesses ambientes artisticamente consagrados, quando propostos, deliberadamente, como objetos artísticos ou anti-artísticos.

### Box 14

Procurar, nos sites de busca, dados e informações sobre o *Ready Made*, de Marcel Duchamp, de 1917, *A Fonte*.

29

Aristóteles definiu, com precisão, os seres de imitação: a epopéia, o poema trágico, a música, a dança, a pintura.

Já nos movimentos de vanguarda, do século passado, esfumaçaram-se os limites precisos dos objetos artísticos. Como a arte é um fato cultural, portanto, exclusivo das relações humanas, será arte aquilo que for definido, considerado e tido socialmente como arte.

Assim mesmo os objetos mais aparentemente anti-artísticos acabaram incorporados, muitas vezes contrariamente às intenções originais dos seus criadores ou propositores, no sistema cultural das artes. E. Gombrich, no prefácio do seu manual de *A História da Arte*, “Sobre Arte e Artistas”, escreveu que “nada existe realmente a que se pode dar o nome de Arte. Existem somente artistas (...) Arte com A maiúsculo não existe” (Gombrich, 1993, p. 3).

Deduz-se, dessas afirmações do autor, que existiria arte com “a” minúsculo, considerando que os diversos períodos históricos definem arte de forma diferente. Gombrich acentuava, ainda, que o conceito de arte é, relativamente, recente, e que a Humanidade, embora tenha forjado artefatos esculturais, pictóricos, arquitetônicos, raramente, se preocupou em precisá-los e defini-los.

Concluiu, ainda, que como não existiu e nem existe uma definição absoluta para a Arte, ao historiador da cultura caberia captar e analisar o que tal ou qual sociedade pensou e considerou como sendo arte, insistindo, no entanto, que grandes civilizações, como a egípcia, produziram objetos “artísticos” sem designá-los com termos, palavras ou vocábulos específicos.

As sociedades industrializadas contemporâneas denominaram de arte tanto os *ready made* do Marcel Duchamp quanto o “Porco Empalhado”, de 1967, do Nelson Leiner, que se encontra, atualmente, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

No ritmo dessas experimentações culturais mais diversas e radicais, modificaram-se não somente o conceito de arte, mas também a imagem e o papel criativo do artista. De apresentador de uma obra acabada, ele se torna cada vez mais um propositor de situações artísticas em que a participação ativa do “fruidor” é fundamental.

Os Parangolés (1964) de Hélio Oiticica, capas, mantos, roupas, estandartes, por exemplo, exigem a participação do “público”, a “obra” somente cumpre a intenção artística de seu

propositor com a participação efetiva do “público”, que deixa de ser somente observador, para se tornar co-autor da experimentação cultural.

Nos Parangolés, os observadores se transformam em participantes, no momento em que vestem as capas, as roupas, os estandartes para dançarem. No entender de Hélio Oiticica, o artista não seria mais um criador para a contemplação, mas um motivador para a criação. Os Parangolés apenas se tornam obra quando vestidos pelos participantes.

Há uma trajetória delineada pela arte de Hélio Oiticica, uma espécie de migração da arte da tela para o espaço e do espaço para o corpo, de que são exemplos os Parangolés.

### Box 15

Há diversas imagens de dançarinos vestidos com os Parangolés do Oiticica. Há imagens do Mosquito, garoto passista da Escola de Samba Mangueira, vestido com os Parangolés. Procurar essas imagens nos sites de busca.

A arte tecnológica da nossa atualidade repõe a mesma exigência da presença atuante do “observador”. O pressuposto nessa transformação do observador em participante é que qualquer pessoa pode ser artista. Qualquer coisa pode ser arte e qualquer indivíduo pode ser artista.

Ao mesmo tempo, as idéias de beleza foram dissociadas do objeto artístico. O “Porco Empalhado”, de Nelson Leiner, sem ser dotado de qualquer atributo de beleza, foi tido como objeto artístico. O feio pode ser arte.

As mudanças das concepções da beleza artística podem ser medidas, tomando-se dois objetos como pontos de referência. No início do século XIX, a escultura em mármore “Apolo do Belvedere”, cópia romana de um original em bronze do período clássico da Grécia, atribuído a Leoncares, era definida como a realização perfeita do ideal artístico. O Imperador francês Napoleão Bonaparte gabava-se de tê-la levado da coleção do Vaticano para a França.

### Box 16

Procurar nos sites de busca a escultura Apolo do Belvedere e algumas Máscaras Africanas do início do século XX.

Cem anos depois, as transformações artísticas mais radicais ocorridas na Europa inspiravam-se nas máscaras e esculturas africanas que artistas, como Picasso e Apollinaire, conheceram no Museu de Etnografia de Paris. Como analisar as razões dessa mudança profunda de perspectiva cultural?

### Box 17

Assista o vídeo “Isto é Arte?” do Itaú Cultural, no endereço eletrônico [http://www.itaucultural.org.br/istoearte/index.html?cd\\_pagina=1245](http://www.itaucultural.org.br/istoearte/index.html?cd_pagina=1245)

# A Pesquisa em Arte e Concepções Contemporâneas de Cultura.



## 1. Caminhos e Procedimentos da Análise Contextual.

Gombricht na introdução da *História da Arte* escreveu que nada existe realmente a que se possa dar o nome de arte. Argumentou que arte com A maiúsculo não existe e que a palavra arte e a noção de arte, além de muito recentes na história da Humanidade, tiveram significados diferentes ao longo da história.

Uma questão essencial dirigia as reflexões de Gombrich sobre a história da arte e da pintura em particular, o da representação pictórica, das mudanças dos modos de representação pictórica através dos séculos. O que determinaria as mudanças na maneira de pintar entre os diversos momentos da história da arte?

Descartando as explicações evolucionistas do pensamento e das técnicas de expressão, que consideram as sociedades mais recentes como mais desenvolvidas, o autor, num texto de 1954, procurou explicar o sistema de figuração da antiga arte egípcia.

No seu entender, o que explica as mudanças no modo de pintar ao longo da história seria o fato das sociedades verem o mundo de maneira diferente. Gombrich insistia no argumento que o artista não retrata o que capta pelos sentidos, mas, ao contrário, reproduz o que pensa ser o mundo e a realidade. Pinta mais o que julga saber do mundo do que o que efetivamente vê. Entre o olho de um pintor e a paisagem que retrata haveria muito mais coisas em jogo, que devem ser consideradas, discernidas e analisadas pelo historiador das artes.

Gombrich escreveu uma história das manifestações artísticas, procurando contextualizá-la no momento sócio-cultural em que vieram à luz. Escreveu, assim, uma história da arte aparentada com a história do intelecto e da cultura, entrelaçada com a antropologia, a história das religiões, com a psicologia, com o conhecimento da Antiguidade clássica.

Insistia que um pintor das cavernas, na pré-história, não era pior desenhista que um artista contemporâneo. As diferenças de sua arte para com as produções atuais residiriam na maneira peculiar como via e entendia o mundo. Gombrich descartava, dessa forma, as explicações baseadas nas teorias do “desenvolvimento histórico”, em favor do conceito de cultura e de história cultural.

### Box 8

.....  
Procurar nos sites de busca reproduções das pinturas pré-históricas da Caverna de Altamira, na Espanha, e refletir sobre o argumento do Gombrich, segundo o qual os pintores pré-históricos são tão refinados desenhistas e coloristas como os atuais.

Talvez pudéssemos apresentar alguns exemplos de aplicação na história da arte do método gombrichiano, considerando a ruptura cultural ocorrida nos séculos XVIII e XIX. O substantivo artista somente foi criado nesse século das Luzes. Algumas razões, talvez, expliquem o surgimento dessa novidade cultural, dessa idéia de artista.

Nesse mesmo período, entre os dois séculos acima citados, o trabalho artístico foi considerado distinto do trabalho produtivo, cada vez mais exercido nas indústrias, que se expandiam da Inglaterra para outras sociedades européias.

De fato, com o surgimento do trabalho industrial, substituindo o trabalho artesanal, o modo de criação artístico distinguiu-se, tornou-se mais nítido e visível no interior das sociedades em fase de industrialização. Se antes pudesse haver algumas semelhanças entre a operação artística

e a atividade artesanal, agora ficava patente a diferença do modo de proceder dos artistas para com o dos operários industriais.

Ao mesmo tempo, constituía-se o mercado consumidor de objetos de arte, libertando, por assim dizer, o artista das imposições do sistema de mecenato. O criador deixou, então, de ter vínculos próximos e diretos com os seus patrocinadores. Entre o pintor, por exemplo, e o seu público apareceu a figura do comerciante de quadros, que distribuía os produtos no mercado.

A autonomia e a liberdade alcançadas pelos criadores são essenciais para a definição de uma categoria de produtores denominados de artistas. Além disso, a industrialização impulsionava a urbanização das sociedades, como a inglesa e a francesa. Em meio as populações expulsas do campo, nascia um sentimento de nostalgia duma existência recentemente perdida, que se exprimia e refletia no advento da pintura de paisagens na Inglaterra e na França, a partir da segunda metade do século XVIII.

O historiador Keith Thomas, em *O Homem e o Mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais – 1500 – 1800*, ligou esse sentimento de afeto pela vida campestre e natural na Inglaterra à expansão industrial:

“Essa afeição pelo campo, real ou imaginária, não se confinava às classes altas, sendo comum a muitos indivíduos da primeira nação industrial [...] À medida que as fábricas se multiplicavam, a nostalgia do morador da cidade refletia-se em seu pequeno jardim, nos animais de estimação, nas férias passadas na Escócia, ou no Distrito dos Lagos, no gosto pelas florestas silvestres e a observação de pássaros, e no sonho de um chalé de fim de semana no campo” (Thomas, 1988, p. 16).

Resumindo, considerando a arte como sistema cultural, pode-se entendê-la por meio da procura e da fixação de seus vínculos estreitos com o local social e momento histórico em que surgiu.

Também Erwin Panofsky elaborou um método de entendimento dos fenômenos artísticos inserindo-os no momento sócio-cultural de sua produção. A iconologia, na maneira em que o autor a apresenta no Prefácio de *Estudos de Iconologia* (1995), propõe a inserção gradual da obra de arte em três patamares complementares.

Num primeiro momento, o pré-iconográfico ou o icônico, observa-se a dimensão plástica do objeto artístico, considerando-o internamente, em si mesmo. No caso da pintura, trata-se

de discernir linhas, cores, volumes na superfície pintada. Em seguida, no nível iconográfico, importa ao analista o conteúdo temático secundário, o mundo das imagens, as convenções pictóricas dos quais a obra participa, e que permite a sua identificação como fenômeno, também, coletivo. O objeto artístico é referido ao movimento cultural de que faz parte.

O terceiro momento, o iconológico, descerra a visão de mundo subtendida pela imagem, o seu significado intrínseco e simbólico. A iconologia divide a obra de arte em três partes, produzindo três pormenores, para melhor considerá-la na sua totalidade.

Pode-se indagar pelos conteúdos icônicos, iconográficos e iconológicos da Santa Ceia pintada por Leonardo da Vinci nas paredes do Mosteiro do Convento Santa Maria das Graças em Milão, entre 1495 e 1498.

Num primeiro momento, consideram-se as cores, o desenho, os volumes, a distribuição das figuras no espaço, a técnica do afresco empregada pelo artista etc. No aspecto iconográfico, a Santa Ceia é uma pintura do Renascimento italiano, as figuras têm volume e o espaço pictórico é tridimensional, sugerido pela perspectiva geométrica.

O desvelamento do seu significado simbólico, iconológico, exige o conhecimento dos preceitos religiosos do cristianismo. Não se trata simplesmente de uma Ceia, a pintura de Leonardo é um ágape, a celebração de um amor universal, em que se anuncia o sacrifício do Cordeiro pascal na figura de Cristo, em benefício da redenção da Humanidade. Na última Ceia é instituído o Sacramento da Eucaristia, a transformação do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo.

### Box 19

(Link 19): Procurar nos sites de busca imagens de A Santa Ceia de Leonardo da Vinci e rever, re-aplicando ao afresco, o caminho de análise proposto por Panofsky.

Omar Calabrese em *a Idade NeoBarroca* (1988) perfaz, igualmente, uma análise contextualizada das expressões artísticas contemporâneas, veiculando-as a um “gosto comum do nosso tempo”, um “horizonte comum de gosto”, um “espírito do tempo”, a projeção do fragmento, a perda da totalidade nas sociedades contemporâneas.

A arte do fragmento dialogaria assim com outras expressões culturais como o pensamento filosófico, o Michel Foucault da *Arqueologia do Saber*, a micro-história de Carlo Ginzburg de *O Queijo e os Vermes*, a cultura de massa dos programas de auditório de televisão.

A perda da noção de totalidade explicaria, segundo Calabrese, a crise dos grandes sistemas explicativos das sociedades humanas, como o marxismo e o estruturalismo.

## 2. Sistema Cultural e Artístico: Diálogos e Empréstimos.

A expressão “Arte como Sistema Cultural” encerra três conceitos: os conceitos de arte, de sistema e de cultura. As noções de cultura e de arte já foram apresentadas, falta precisar a noção de sistema.

O conceito de cultura foi, como vimos, elaborado no final do século XVIII, assim como o de civilização. Na sociologia, na antropologia e na psicanálise freudiana, houve uma fusão entre as noções de cultura e de civilização, que passaram a ser vistas como constituindo uma unidade conceitual.

Preferimos, ao longo desse texto, discernir cultura e civilização e, ainda, no interior do universo cultural, proceder a uma nova divisão, isolando a atividade artística dos demais fenômenos culturais. As artes foram, portanto, compreendidas como “elemento” do universo cultural, dotado de características, relativamente, próprias ou específicas.

Essas divisões progressivas (entre cultura e civilização; entre arte e ciência, por exemplo) são condições essenciais para que a arte seja pensada como “sistema cultural”. E aqui, faz-se necessário definir o que se entende por “sistema”.

Sistema é a totalidade constituída por partes, em que cada uma delas mantém uma relação ordenada com as outras e com o todo. O conceito de sistema supõe a existência de um todo orgânico formado por partes integradas.

Pode-se falar num sistema de arte, pensando-se o universo artístico integrado por várias linguagens artísticas, como a literária, a pictórica, a musical, a escultural, a arquitetural, a teatral etc. Dessa forma, é possível entender a arte como sistema de relações de expressões e de objetos artísticos.

A história da arte é, em certa medida, a análise dos diálogos das linguagens artísticas. No Renascimento Cultural italiano dos séculos XIV, XV e XVI, a pintura absorveu elementos da linguagem escultórica. As figuras renascentistas passaram a manifestar uma impressão de

tridimensionalidade, inexistente, por exemplo, na pintura bizantina. Ganham, portanto, uma sugestão de relevo escultural.

Pensar os diálogos entre linguagens artísticas pressupõe pensá-las como “sistema”. O conceito contemporâneo de “tradução inter-semiótica”, que se aplica aos diálogos artísticos, baseia-se na concepção de arte como sistema.

Pode-se apresentar como exemplo de tradução inter-semiótica a musicalidade de alguns textos literários, de que são exemplos os poemas simbolistas. As poesias melódicas recebem a designação de melopéias. Alguns poemas dialogam com as artes plásticas e, como tais, são definidos como fanopéias.

Imagens pictóricas foram traduzidas para a linguagem cinematográfica. O filme de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*, lançado em 1975, procurou inspirar-se nas imagens e captar a atmosfera da pintura de paisagem inglesa do final do século XVIII e início do XIX.

## Box 20

Sugestão: Assistir ao filme *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, buscando estabelecer seu diálogo com a pintura de paisagem.

A adaptação de textos literários para a linguagem cinematográfica é fato recorrente na história do cinema. Mesmo no cinema brasileiro, há exemplos de adaptações bem sucedidas.

O livro do escritor Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, publicado em 1938, foi levado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1963. O diretor procurou ser fiel ao “discurso livre indireto” em que é narrado o romance.

A trama é vista por meio dos olhares e dos sentimentos das personagens. Da mesma forma que no romance, há, no filme, poucos diálogos. O cinema pode ser fiel ao discurso livre indireto por meio do emprego do recurso formal da câmara subjetiva, que exprime o olhar e os sentimentos das personagens. A relação entre cinema e literatura ocorre no interior do sistema das artes.

## Box 21

Sugestão: ler alguns capítulos do romance *Vidas Secas*, por exemplo,

o capítulo “O Menino Mais Novo” e, em seguida, observar como esse mesmo personagem apareceu no filme de Nelson Pereira dos Santos.

Extrapolando o sistema das artes, pode-se refletir sobre o fenômeno artístico no interior de um sistema cultural mais amplo e abrangente. Gombrich, como vimos, escreveu que um artista representa mais diretamente a sua visão de mundo, do que os objetos, pessoas, paisagens que observa. Dessa forma, os saberes do mundo determinariam, em larga medida, as expressões artísticas.

Para muitos teóricos, a espacialidade das pinturas cubistas expressaria plasticamente os conhecimentos sobre o mundo trazidos pela Lei da Relatividade Restrita, divulgada, em 1905, pelo cientista Albert Einstein.

Se compararmos um quadro de Picasso com pinturas, por exemplo, do século XIX, veremos que o cubismo aboliu a distinção de tratamento plástico entre figura e fundo. O espaço é representado de maneira semelhante à representação das figuras. Segundo alguns críticos, o cubismo procuraria conferir forma à concepção do dinamismo espacial, da mutabilidade do espaço, da física einsteiniana.

De acordo com a Lei da Relatividade, um objeto que se deslocasse na velocidade da luz produziria um encolhimento do espaço. Assim, o espaço deixou de ser concebido como neutro e invariável.

A pintura renascentista figuraria o espaço, seguindo os postulados da geometria clássica, a pintura cubista de acordo com as descobertas da ciência do século XX. Logo, no cubismo esfumaça-se a distinção entre figuras e fundo.

## Box 22

Procurar nos sites de busca o quadro de Pablo Picasso “Retrato de Ambroise Vollard” (1910, Museu Puchkin, Moscou) e o quadro de Jacques-Louis David “Retrato de Madame Recamier” (1800, Museu do Louvre, Paris). Comparar o tratamento do espaço num e noutro.

Pode-se, ainda, analisar os objetos artísticos, inserindo-os numa esfera ainda mais ampla e abrangente, e buscar neles seus diversificados vínculos com as condições materiais da vida

social. A Série Sertaneja de Cândido Portinari, pintada entre 1944 e 1945, pertencente ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), retrata, em grandes painéis, famílias de retirantes do nordeste brasileiro, vitimadas pela seca.

A Série, além de representar a miséria social, exprime, mesmo que implicitamente, uma visão da arte como fator de esclarecimento de consciência política e de denúncia social. As telas são uma denúncia crua das condições de vida de parcela substancial da população brasileira.

### Box 23

Procurar nos sites de busca os painéis da Série Sertaneja de Portinari:  
Os Retirantes, Enterro na Rede e Criança Morta.

Finalizando, pode-se, ainda, entender a arte como sistema, considerando que os diversos estratos culturais manifestam-se por meio de obras literárias, musicais, plásticas particulares. Tanto quanto existiria uma cultura de massa, haveria uma arte de massa, por exemplo. A uma cultura popular corresponderia uma arte popular, a uma cultura marginal uma arte marginal.

Em suma, ver a arte como sistema exige que se atente para um amplo e variado universo de relações culturais e históricas.

### 3. Visões Contemporâneas de Cultura.

A cultura entendida como uma sorte de complementação humana às imposições da vida natural, tem como pressuposto a noção que a vida social é construída, logo, mutável, variada e transitória. Em meados do século XIX, novos padrões culturais e artísticos foram instaurados nos países ou nações que passavam por um ritmo acelerado de crescimento econômico, fato que impulsionou a emergência de grandes cidades.

O ritmo das transformações foi percebido e sentido pelos pensadores e artistas daquele período. Marx e Engels no *Manifesto do Partido Comunista*, publicado em 1848, escreveram que a força da economia capitalista, movida pela procura do lucro financeiro, transformaria a avassaladora o mundo:

“A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a simples relações monetárias [...] Foi a primeira a provar o que pode realizar a atividade

humana: criou maravilhas maiores que as pirâmides do Egito, os aquedutos romanos, as catedrais góticas; conduziu expedições que empanaram mesmo as antigas invasões e as cruzadas”. (Marx e Engels, 1977, Vol. III, p. 24).

O poeta francês, Charles Baudelaire, expressou, num dos seus poemas, “A Passante”, publicado, em 1857, no livro *As Flores do Mal*, as modificações por que passou o sentimento amoroso no mundo ruidoso e vertiginoso das grandes cidades.

### Box 24

Ler e interpretar o poema “A Passante” de Baudelaire, relacionando e problematizando a descrição poética da beleza com o lugar ou o meio social de sua aparição.

De fato, a emergência das metrópoles alterou substancialmente o modo de vida social e instaurou novos padrões culturais. A esse respeito, Raymond Williams observou:

“Por uma variedade de razões sociais e históricas, a metrópole da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX moveu-se rumo a uma direção bastante nova. Ela era agora muito mais do que a cidade imensa, ou mesmo, muito mais do que a capital de uma nação importante. A metrópole era o lugar no qual novas relações sociais, econômicas e culturais começavam a ser formadas, relações que iam além tanto da cidade como da nação em seus sentidos herdados: uma nova fase histórica que seria, de fato, estendida, na segunda metade do século XX, a todo o mundo, ao menos potencialmente”. (Williams, 2011, p. 20).

Mais à frente, o autor concluiu sobre este mesmo tema:

“Assim, o fator cultural chave da mudança no modernismo está no caráter da metrópole, tanto nas condições gerais discutidas anteriormente quanto, de forma ainda mais decisiva, nos seus efeitos diretos sobre a forma. O elemento geral mais importante das inovações na forma está na realidade da imigração para a metrópole, e nunca é demais enfatizar quantos dos principais inovadores eram, nesse sentido preciso, imigrantes [...] Liberados e rompendo com suas culturas nacionais e provinciais, situados em meio a relações bastante novas diante de outras línguas ou tradições visuais nativas, encontrando, nesse meio tempo, um ambiente comum novo e dinâmico do qual muitas das formas antigas estavam obviamente distantes, os artistas, escritores e pensadores dessa fase encontraram a única comunidade disponível e eles: a comunidade do meio; a comunidade de suas próprias práticas”. (Williams, 2011, p. 22).

Raymond Williams disserta sobre uma metrópole produzida, não somente pelo desenvolvimento capitalista e pela concentração de riquezas, mas pela dominação imperialista de amplos territórios fora do continente europeu. As capitais desses Estados imperialistas agregavam populações de “procedências sociais e culturais variadas”. Essas massas de recém-chegados, deslocados de sua cultura de origem, e, agora, inseridos nas metrópoles, tenderam a formar grupos dissidentes e divergentes da cultura estabelecida e oficial.

No entender do autor, essa nova sociabilidade cultural não teria sido possível caso seus agentes, artistas e pensadores, permanecessem dispersos e enclausurados nas suas tradicionais sociedades de origem. Dessa forma, teria surgido o ambiente social de emergência de uma cultura e de uma arte de vanguarda caracterizadas pela ruptura para com a situação artística estabelecida.

O Impressionismo teria nascido dessa conjugação especial do dinamismo da vida na metrópole com a constituição de grupos de inovadores e experimentadores culturais. Arte duplamente urbana, o Impressionismo, ao mesmo tempo em que descobriu a qualidade da paisagem urbana, começou a enxergar o mundo por meio de um olhar também urbano, olhares de indivíduos socialmente formados pela existência metropolitana.

A era das metrópoles é também a época da expansão da industrialização para fora da Inglaterra e da utilização dos conhecimentos científicos na produção de mercadorias, como a aplicação da química à indústria e à agricultura.

A ciência revolucionou também as formas de deslocamento humano, encurtou distâncias, com o navio e a locomotiva a vapor, facilitou os contatos humanos, com os novos meios de comunicação, como o telégrafo elétrico. A locomotiva a vapor criou um novo conceito de espaço, a velocidade ganhou lugar no cotidiano do homem citadino, cada vez mais imerso nas grandes multidões.

Surgiram, igualmente, como produto da industrialização, novas formas de arte como a fotografia, na primeira metade do século XIX, e o cinema, no último decênio do século. A fotografia provocou uma alteração na arte pictórica, à medida que a liberou da sua tarefa tradicional de representação veraz da realidade. Com a força de realidade manifestada pela fotografia, essa antiga função de captar o real, que era, até então, apanágio da pintura, foi substituída pelo registro fotográfico.

O título do quadro a óleo de Claude Monet, que deu nome ao movimento, “Impressão, nascimento do sol”, não deixa de ser um manifesto resumido das intenções dos novos pintores: é a impressão sobre o nascimento do sol que importava e não a cópia perfeita do amanhecer.

Essa tela de Monet participou da Primeira Exposição de Conjunto dos Impressionistas, realizada no Estúdio Fotográfico de Nadar, em 1874, no Boulevard des Capucines. A exposição patenteou a aproximação, então existente, entre fotógrafos e pintores de vanguarda.

### Box 25

(Link 25): Ver texto de Roger Bastide, em que é discutida e problematizada essa noção da isenção fotográfica na captação de imagens reais.

A linguagem fotográfica modificou, igualmente, o proceder pictórico de outra maneira. As pinturas, sobretudo impressionistas, começaram a ostentar enquadramentos típicos do instantâneo fotográfico. Nas pinturas de Edgar Degas, como a série das bailarinas, algumas figuras são cortadas em ação, ficando parte de seu corpo fora do quadro, como braços e pernas.

### Box 26

Ver e analisar a “Canoa sobre o Epte”, pintura de Claude Monet, que pertence ao Museu de Arte de São Paulo (MASP). Discuta a questão da incorporação, nessa tela, do registro rápido e instantâneo da máquina fotográfica.

Como a fotografia, o cinema é um produto da era da máquina. A máquina está na origem da captação das imagens e nas condições de sua divulgação ou de sua apresentação nas salas escuras. O movimento mecânico é o fenômeno de base do cinema, considerando que a máquina se coloca entre o sujeito criador e sua obra, assim como entre os receptores (as pessoas reunidas nas salas de exibição) e a sua fruição artística.

A princípio, ainda muito vinculada às experimentações das fotografias animadas e à linguagem teatral, a linguagem cinematográfica foi sendo construída, nos trinta primeiros anos do século, por artistas de gênio, como o diretor norte-americano David Griffith, o criador do close ou do grande plano, e por cineastas soviéticos, como Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Lev Koulechov, Vsevolod Poudovkine, que elaboraram e aplicaram, nos seus filmes, os princípios da teoria da montagem cinematográfica.

De fato, o cinema, sobretudo nos anos vinte, procurou dar ênfase ao que era particular a sua linguagem artística, caracterizada pela interpenetração e extrema fluidez das fronteiras do tempo e do espaço. No cinema, o espaço torna-se dinâmico, adquirindo características do tempo histórico, no sentido que o espaço é captado por pequenas tomadas e depois montado e apresentado, por partes, de forma sucessiva.

Além disso, o tempo perde, na linguagem cinematográfica, a sua direção irreversível, a sua continuidade ininterrupta, considerando que acontecimentos simultâneos podem ser mostrados sucessivamente e acontecimentos distintos podem ser mostrados simultaneamente, por meio, por exemplo, do uso das sobreposições de imagens.

De uma maneira geral, pode-se afirmar que é próprio à linguagem cinematográfica uma liberdade tempo-espacial, procedimento formal que muito modificou e alterou a narrativa literária contemporânea com o fluxo de consciência, em romances como *Ulisses* de James Joyce, publicado em 1922, e os volumes da série *À Procura do Tempo Perdido* de Marcel Proust.

O modernismo brasileiro dos anos vinte voltou-se, também, para a linguagem cinematográfica, de que é exemplo o livro de Antônio de Alcântara Machado, publicado em 1926, *Pathé – Baby*, nome tirado de uma máquina de exibição cinematográfica. O livro relaciona o icônico e o verbal, dialogando com as imagens do cinema mudo e das histórias em quadrinhos.

A pintura, a fotografia, as gravuras, o cinema inauguraram, por assim dizer, uma era de predominância cultural das imagens. A própria poesia foi se tornando, desde o final do século passado, cada vez mais visual, com Stéphane Mallarmé, por exemplo, que publicou, em 1897, “O Jogo de Dados”.

A era da imagem atravessa o século XX, sendo, ainda, de certa forma radicalizada pela linguagem televisiva e pelos novos meios eletrônicos de comunicação, surgidos mais para o final do século passado. A tendência à uniformização cultural das sociedades humanas, facilitada pela internacionalização crescente desses meios de comunicação, produzidos pelos avanços científicos, sofreu, ao longo do século, grandes resistências.

As tendências à uniformização cultural internamente aos países e em escala global, assim como as imposições de padrões culturais dominantes, deram origem, a princípio nos EUA nos anos sessenta, ao movimento de contracultura, cujas proposições essenciais podem ser resumidas

na mobilização popular em benefício da paz, no respeito às minorias raciais e culturais, na ênfase na vida comunitária, no anticosumismo, na liberdade nos relacionamentos sexuais e amorosos, na crítica aos meios de comunicação de massa etc. O movimento de contracultura expressou-se na literatura com Jack Kerouac, na música com Janis Joplin, Jimi Morrison, Jimi Hendrix.

As noções de identidade e de diversidade cultural surgiram, igualmente, como anteparos políticos às fortes tendências de uniformização cultural e globalizadora. O tema da diversidade cultural visa garantir a variedade, a distinção das culturas, inclusive nacionais, num quadro de homogeneização cultural global.

O conceito de diversidade cultural aplica-se, para além da esfera da globalização, ao contexto da diversidade dentro de sociedades específicas, com a preocupação da manutenção de direitos e de democracia cultural de grupos minoritários.

# Referências Bibliográficas.

- ARISTÓTELES. **A Política**. Trad. Nestor Silveira Chaves. RJ: Edições de Ouro, 1970.  
\_\_\_\_\_ **Poétique**. Trad. J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1975.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. SP: Cia das Letras, 1996.
- AZEVEDO, F. A **Cultura Brasileira**. Tomo I. 3ª Ed. SP: Edições Melhoramentos, 1958.
- BOURDIEU, P. **Lições da Aula**. Trad. Egon de Oliveira Rangel. SP: Ática, 1988.
- BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. SP: Cia. das Letras, 1989.
- CAMPOMANES, C. T. **Ágora – Filosofia**. Madrid: Ediciones SM, 2000.
- FRANSCATEL, P. **A Realidade Figurativa**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. SP: Perspectiva. Ed. Da Univ. de São Paulo, 1973.
- ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio**. RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.
- GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. SP: Cia. Das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **A História das Arte**. 15ª Ed. Trad. Álvaro Cabral. RJ: Ed. Guanabara Koogan, 1993.
- HELL, V. **A Idéia de Cultura**. Trad. Halumi Tateyama Takahashi. SP: Martins Fontes, 1989.
- HOMERO. **Odisséia**. 3ª Ed. Trad. Frederico Lourenço. SP: Nova Cultural, 2002.
- MARX, K. **Para a Crítica da Economia Política**. Trad. Edgard Malagoli. SP: Abril Cultural, 1982.
- MARX, K. e ENGEL, F. “O Manifesto do Partido Comunista” In. **Textos**. Vol. III. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1977.
- PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia**. Temas humanísticos na arte do renascimento. 2ª Ed. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

- PLATÃO. **A República**. 7ª Ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- \_\_\_\_\_ **Diálogos**. Fédon, Sofista, Político. Trad. Jorge Paleikat e J. Cruz Costa. RJ: Edições de Ouro, 1970.
- SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. 3ª Ed. Trad. Mário da Gama Kury. RJ: Jorge Zahar Editor, 1993.
- STRAUSS, C. L. e ERIBON, D. **De Près et de Loïn**. Paris: Editions Odile Jacob, 1988.
- STRAUSS, C. L. e CHARBONNIER, G. **Arte, Linguagem, Etnologia**. Entrevista com Claude Lévi-Strauss. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- TELES, G. M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 9ª. Ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.
- THOMAS, K. **O Homem e o Mundo Natural**. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500 – 1800). Trad. João Roberto Martins Filho. SP: Cia. Das Letras, 1988.
- WILLIAMS, R. **Política do Modernismo: Contra os Novos Conformismos**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WUNENBURGER, J. J. **Sigmund Freud**. Paris: Éditions Balland, 1985.

## Extras

### Box 2

*O sociólogo francês Pierre Bourdieu retomou a questão, presente no livro *Político de Platão*, das classificações das espécies naturais como apanágio dos homens, único animal dotado de razão. Empregou, no entanto, esta noção no universo das relações dos grupos da sociedade humana.*

“A classificação antropológica distingue-se das taxionomias zoológicas ou botânicas pelo fato de os objetos que ela põe – ou repõe – em seus lugares serem sujeitos classificantes. Basta pensar no que aconteceria se, como nas fábulas, os cachorros, as raposas e os lobos tivessem voz no capítulo relativo à classificação dos caninos e aos limites aceitáveis de variação entre os membros reconhecidos da espécie [...] Em resumo, para grande desespero do filósofo-rei, que, ao lhes atribuir uma essência, pretende obrigá-los a ser e a fazer o que, lhes cabe por definição, os classificados e os desclassificados podem recusar o princípio de classificação que lhes reserva o pior lugar”. (*Lições da Aula – Aula Inaugural no Collège de France em 23 de abril de 1982*).

### Box 3

O poder exercido pelos seres classificadores foi objeto de um conto clássico da literatura brasileira, escrito por Machado de Assis. Neste conto o classificador é o reconhecido cientista Simão Bacamarte.

“Simão Bacamarte refletiu um instante, e disse:

- Suponho o espírito humano uma vasta concha, o meu fim Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia, e só insânia. [...] Quatro dias depois, a população de Itaguaí ouviu consternada à notícia de que um certo Costa fora recolhido à Casa Verde [hospício]. Muita gente correu à Casa Verde, e achou o pobre Costa tranqüilo, um pouco espantado, falando com muita clareza, e perguntando por que motivo o tinham levado para ali. Alguns foram ter com o alienista. Bacamarte aprovava esses sentimentos de estima e compaixão, mas acrescentava que a ciência era a ciência e que ele não podia deixar na rua um mentecapto”. (*O Alienista*, 1882).

## Box 5

*Segundo a filosofia clássica, o Cosmos, o oposto do Caos, é regido por leis necessárias. Porém, esta concepção de uma ordem recôndita ao universo, foi além da filosofia grega e ganhou, na história da cultura, expressões literárias, como estas palavras do Chico Barqueiro, personagem do conto “O Duelo” de Guimarães Rosa:*

“Sei o jeito deles. Conheço esse gadinho de asa! Eles vivem p´ra lá e p´ra cá, aciganados, nunca param de mudar... Às vezes passam os bandos arrumadinhos em quina, parece que p´ra vento não poder esparramar... E arribam em tempos, a ver que está tudo de combinação... [...] Às vezes, dá dó, quando chegam, no tempo da seca, uns patinhos cansados, que devem de ter vindo de longe demais... [...] Gente vê que eles estão não agüentando de ir, mas que não é capaz de terem sossego: ficam arando de asas, parece que tem alguém com ordem, chamando, chupando os pobres, de de longe, sem folgar... P´rá mim, muitos desses hão de ir caindo mortos, por aí... Não crê que tudo é o regrado esquisito, amigo?”. (Sagarana, 1946).

## Box 9

*A literatura romântica brasileira exprimiu, em vários momentos, as concepções das relações entre homem e natureza formuladas no século XVIII europeu. A natureza deixou de ser vista como invariável, como “ser para sempre”, em benefício das noções de intervenção humana no mundo natural.*

“No ângulo [da casa] havia uma coisa que chamaremos jardim, e de fato era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo. Flores agrestes das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata, tudo isto a mão do homem tinha criado no pequeno espaço com uma arte e graça admirável” (José de Alencar. *O Guarani*. 1857).

“Parece esmero de arte o sítio aprazível; não que possa o gênio do homem jamais atingir os primores da criação; ordena, porém, muitas vezes e resume em breve quadro cenas que a natureza só desdobra em larga tela; e colige em uma só paisagem cópia de belezas que andam esparsas por vários sítios” (José de Alencar. *Til*. 1872).

“Era um edifício de harmoniosas proporções, vasto e luxuoso, situado em aprazível vargado

ao sopé de elevadas colinas cobertas de mata em parte devastada pelo machado do lavrador. Longe em derredor a natureza ostentava-se ainda em toda a sua primitiva e selvática rudeza; mas por perto, em torno da deliciosa vivenda, a mão do homem tinha convertido a bronca selva, que cobria o solo, em jardins e pomares deleitosos, em gramais e pingues pastagens, sombreadas aqui e acolá por gameleiras gigantescas, perobas, cedros e copaíbas, que atestavam o vigor da antiga floresta” (Bernardo Guimarães. *A Escrava Isaura*. 1875).

## Box 25

Roger Bastide referindo-se a um trabalho de sociologia dirigido por Pierre Bourdieu sobre a fotografia e que foi publicado num livro por ele organizado, *Uma Arte Média*, atenuou o caráter isento do registro fotográfico.

Novas formas de arte, a fotografia, importância para as transformações da pintura, a morte do figurativo, o nascimento de uma arte concreta. Uma vez que a fotografia oferecia “a realidade”, a arte não precisava mais “figurar”, podia, a partir de então, seguir o seu próprio caminho, isto é, “expressar” uma visão do mundo ou uma estrutura psíquica, depreendia-se assim de todas as influências exteriores com que a sociedade a sobrecarregara.

“Com efeito, a fotografia não é abandonada aos acasos da fantasia individual, mas interessa o sistema de valores comum à classe social do fotógrafo, “de tal forma que a fotografia mais insignificante exprime (...) o sistema de valores e a visão do mundo de todo um grupo. Isto é, a área que para uma dada classe social se propõe como realmente fotografável (isto é, o contingente das fotografias “realizáveis” ou “por realizar”, em oposição ao universo das realidades que são objetivamente fotografáveis), encontra-se definida por modelos implícitos”, de tal forma que a “as normas que organizam a apreensão fotográfica do mundo segundo a oposição entre o fotografável e o não fotografável são indissolúveis do sistema de valores implícitos, próprios a uma classe, uma profissão ou uma capela artística”. O estudo dessas capelas, como por exemplo, os fotoclubes é, sob este ponto de vista, particularmente interessante”. (Bastide, Roger. *Arte e Sociedade*. Trad. Gilda de Mello e Souza. 3ª. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979, p. 202).

Ficha da Disciplina:

# Arte como Cultura: Concepções e Problematizações



## Jose Leonardo do Nascimento

Sou Doutor em História da Cultura pela Universidade de Paris, França, e Livre-Docente em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Ministro, na graduação do Instituto de Artes, as disciplinas Estética, História da Arte e Sociologia da Arte. Sou, também, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da mesma Instituição. Publiquei, em 2008, pela Editora da UNESP, *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX: Estética e História* e, em 2011, *Euclides da Cunha e a Estética do Cientificismo*, também pela Editora da UNESP, e *São Paulo no Século XIX*, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

51

## Ementa.

Versões de cultura. A idéia da arte como sistema cultural. As culturas na escola e na vida. A hegemonia da cultura erudita. Relações das artes com a cultura visual e a cultura popular. Questões sobre diversidade cultural, multiculturalismo, identidade e diferença cultural no ensino de artes. Concepções de cultura presentes no currículo de Artes para rede estadual paulista.

## Estrutura da Disciplina

### SUMÁRIO.

#### CULTURA E CIVILIZAÇÃO: HISTÓRIA DE DOIS CONCEITOS

Tópico 1. O Cultivo da Terra e do Espírito

Tópico 2. Entre Cultura e Natureza

Tópico 3. Versões de Cultura

#### ARTE COMO SISTEMA CULTURAL

Tópico 1. Hierarquia e Relativismo Cultural

Tópico 2. As Fronteiras Precisas da Idéia de Arte

Tópico 3. A História é Dinâmica e o Conceito Mutável

Tópico 4. Indústria e Arte

#### A PESQUISA EM ARTE E CONCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS DE CULTURA

Tópico 1. Caminhos e Procedimentos da Análise Contextual.

Tópico 2. Sistema Cultural e Artístico: Diálogos e Empréstimos

Tópico 3. Visões Contemporâneas de Cultura



UNESP – Universidade Estadual Paulista  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação  
Rua Quirino de Andrade, 215  
CEP 01049-010 – São Paulo – SP  
Tel.: (11) 5627-0561  
www.unesp.br



**GOVERNO DO ESTADO  
DE SÃO PAULO**

Governo do Estado de São Paulo  
Secretaria de Estado da Educação  
Secretaria Estadual da Educação de São Paulo (SEESP)  
Praça da República, 53  
CEP 01045-903 – Centro – São Paulo – SP



**SECRETARIA  
DA EDUCAÇÃO**





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador  
Geraldo Alckmin

SECRETARIA ESTADUAL DA EDUCAÇÃO DE SÃO PAULO (SEESP)

Secretário  
Herman Jacobus Cornelis Voorwald

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Vice-Reitor no Exercício da Reitoria  
Julio Cezar Durigan

Chefe de Gabinete  
Carlos Antonio Gamero

Pró-Reitora de Graduação  
Sheila Zambello de Pinho

Pró-Reitora de Pós-Graduação  
Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitora de Pesquisa  
Maria José Soares Mendes Giannini

Pró-Reitora de Extensão Universitária  
Maria Amélia Máximo de Araújo

Pró-Reitor de Administração  
Ricardo Samih Georges Abi Rached

Secretária Geral  
Maria Dalva Silva Pagotto

FUNDUNESP - Diretor Presidente  
Luiz Antonio Vane

Pró-Reitora de Pós-graduação

Marilza Vieira Cunha Rudge

Equipe Coordenadora

Elisa Tomoe Moriya Schlünzen

Coordenadora Pedagógica

Ana Maria Martins da Costa Santos

Cláudio José de França e Silva

Rogério Luiz Buccelli

Coordenadores dos Cursos

Arte: Rejane Galvão Coutinho (IA/Unesp)

Filosofia: Lúcio Lourenço Prado (FFC/Marília)

Geografia: Raul Borges Guimarães (FCT/Presidente Prudente)

Antônio Cezar Leal (FCT/Presidente Prudente) - *sub-coordenador*

Inglês: Mariangela Braga Norte (FFC/Marília)

Química: Olga Maria Mascarenhas de Faria Oliveira (IQ Araraquara)

Equipe Técnica - Sistema de Controle Acadêmico

Ari Araldo Xavier de Camargo

Valentim Aparecido Paris

Rosemar Rosa de Carvalho Brena

Secretaria/Administração

Vera Reis

## NEaD – Núcleo de Educação a Distância

(*equipe Redefor*)

Klaus Schlünzen Junior

Coordenador Geral

Tecnologia e Infraestrutura

Pierre Archag Iskenderian

Coordenador de Grupo

André Luís Rodrigues Ferreira

Guilherme de Andrade Lemeszenski

Marcos Roberto Greiner

Pedro Cássio Bissetti

Rodolfo Mac Kay Martinez Parente

Produção, veiculação e Gestão de material

Elisandra André Maranhe

João Castro Barbosa de Souza

Lia Tiemi Hiratomi

Lili Lungarezi de Oliveira

Marcos Leonel de Souza

Pamela Gouveia

Rafael Canoletti

Valter Rodrigues da Silva