

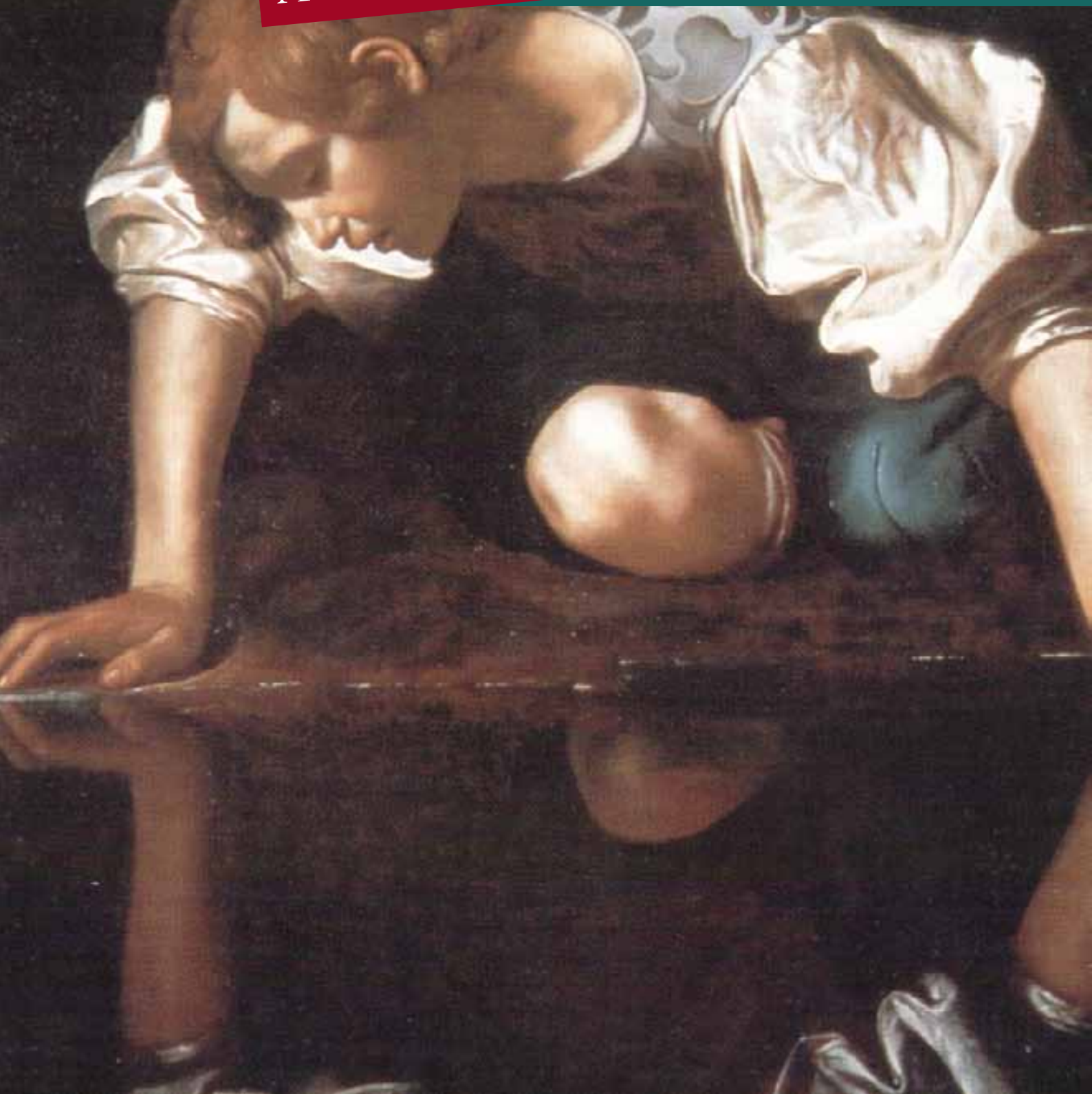
Rede São Paulo de

Formação Docente

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

A Estética e o *Belo*

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

Produção Gráfica

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

A Estética e o belo.....	5
Beleza e Forma	11
Da Estética à Filosofia da Arte.....	19
Arte e Filosofia da arte no mundo contemporâneo	27
Notas	37
Bibliografia	47

A Estética e o *belo*



http://www.http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/41599/9/02_redefor_d05_filosofia_tema01.flv

1.1 Sentidos da Estética

Será mesmo necessário explicar o que é *estética*? Olhando assim, parece até que não... Em todo lugar se fala em estética, e todos parecem muito seguros do que estão dizendo. As bancas de jornal estão cheias de revistas sobre *estética*; nas avenidas chiques da cidade há caras e não obstante lotadas clínicas de *estética*; aquela faculdade de odontologia ali adiante oferece especialização em *estética* dentária; e o moço da concessionária quer nos vender um carro gabando sua *estética*. Vamos a um barzinho universitário e um freguês, já relativamente “alegre”, tenta impressionar os circunstantes comparando, cenho franzido e mãos no ar, a *estética* de Fellini com a de Pasolini. Saímos em viagem de férias, mas nem assim escapamos da palavrinha, pois agora já é o guia turístico a nos informar que nas igrejas da cidade predomina a *estética* neo-clássica....

É fácil ver o que isto tudo tem em comum: em todos estes casos o termo *estética* diz respeito à maneira como as coisas se apresentam aos nossos sentidos, e à maneira como elas nos impressionam, favorável ou desfavoravelmente, pela sua mera aparição diante de nós. *Estética*, poderíamos então concluir, tem a ver com a aparência imediata das coisas, em seu efeito de agrado ou desagrado sobre nós.

Isto está de acordo com o sentido original do termo grego *aesthesis*, do qual provém nosso vocábulo *estética*. Pois, em grego, *aesthesis* diz respeito à nossa capacidade de receber impressões sensíveis dos objetos que nos cercam, nossa capacidade de sermos afetados, através dos cinco sentidos, por esses objetos. Esse significado também está implicado no sentido *filosófico* de *estética*, que é, na verdade nosso alvo principal aqui – aliás, esse termo dá a impressão de ter trilhado um caminho oposto ao percorrido por tantos outros termos filosóficos: ao invés de haver penetrado na filosofia a partir da linguagem comum, a palavra *estética*, parece ter nas últimas décadas descido das alturas filosóficas para circular livremente pelas calçadas das cidades....

Mas, por falar em filosofia, eu, que tenho cá meus informantes, sei que o distinto leitor lida com esse fascinante campo do saber humano, não é mesmo? Então com certeza já tem alguma familiaridade com o sentido filosófico de *estética*. Terá tido em mãos compêndios de *estética*, em cujas páginas leu coisas sobre a *estética* de Hegel, a *estética* platônica ou a de Nietzsche. Se sua graduação foi em filosofia, terá frequentado disciplinas com o nome de *estética* e sabe que os departamentos de filosofia costumam ter cadeiras acadêmicas específicas de *estética*. Sabe também que anualmente realizam-se congressos de *estética* e que há periódicos especializados nesta *estética* filosófica. Sabe, portanto, que *estética* em filosofia delimita um campo teórico, um terreno específico de investigação filosófica. *Estética* é de fato uma disciplina filosófica, assim como a teoria do conhecimento, a ética, a filosofia da linguagem, a filosofia política etc...¹

Aqui está uma primeira e importante diferença entre os sentidos filosófico e popular do termo “*estética*”: em filosofia esse termo não designa características ou propriedades das coisas comuns nem dos objetos artísticos, mas sim um campo de investigação que contém um conjunto de teorias, questões e conceitos filosóficos. Mas há relações de proximidade também importantes entre os dois sentidos: a *estética filosófica* (daqui em diante vamos designá-la como *Estética*) também trata da forma como as coisas se apresentam a nós e da maneira como reagimos a essa apresentação; e é exatamente a esse tema que se referem as teorias, questões e conceitos que a compõem.

Como filosofia, ou seja: como âmbito de investigação teórica e conceitual sobre nossas reações à forma pela qual as coisas se apresentam a nós, a *Estética* fala do belo e do feio, mas não para me ensinar que isto é belo e aquilo é feio, nem para me recomendar o belo e condenar o feio – muito menos para ensinar o que fazer para que as coisas que não são belas venham a sê-lo. Se fosse assim, não seria teoria, mas um guia prático, e, o que é mais importante, já daria como conhecido o sentido do termo *belo*, quando é exatamente isto que se trata de determinar: na *Estética*, precisamente esse sentido está em aberto e torna-se objeto de debate.

Como filosofia, a *Estética* quer saber *o quê é* uma coisa bela. Pergunta-se pelo porquê de que a aparência de certas coisas nos agrada ao ponto de dizermos que são belas, e o que estamos querendo dizer ao declararmos que o são. *Ela quer explicitar conceitualmente os critérios pelos quais julgamos a aparência das coisas.*

1.2 O belo como guia

Note bem o leitor: ninguém falou em *julgar as coisas* pela aparência, mas em julgar a *aparência* das coisas. Julgar as coisas pela aparência é ser preconceituoso, mas na filosofia já não estamos mais no nível do pré-conceito: já nos movemos no nível do *conceito*.

A filosofia é, de fato, *conceitual*, o que significa que ela sempre tem muito cuidado com as palavras que utiliza. Ela não vai simplesmente se servindo dessas palavras comuns e correntes que estão aí jogadas no nosso cotidiano. Melhor dizendo: ela se serve sim das palavras comuns, mas dá outro significado a elas. O significado das palavras comuns não é suficientemente preciso para a investigação filosófica, pois está sujeito a enormes flutuações, decorrentes tanto da maneira peculiar pela qual cada um entende as palavras, como das imposições da moda e das arbitrariedades dos meios de comunicação de massa, que em grande medida determinam a forma pela qual as pessoas falam e pensam. Como não quer ficar refém do que as outras pessoas, a moda, os jornais e a televisão colocaram sob as palavras, a filosofia cria suas próprias palavras, pelo menos suas palavras mais importantes, que só na sonoridade permanecem iguais às comuns. Essas palavras próprias da filosofia são os *conceitos filosóficos*.

O próprio termo *Estética* já é um conceito filosófico, e seu sentido já foi inclusive delineado: *Estética*, dissemos, é um campo de investigação filosófica que procura determinar conceitualmente os critérios pelos quais julgamos a aparência das coisas. Mas isto ainda está por demais abstrato, e, assim como para se aprender a nadar é necessário entrar na água, para entender o que é *Estética* temos também de mergulhar nela. A melhor forma para fazer isso é, ao invés de perguntarmos diretamente pelo conceito de *Estética*, tentarmos compreender o sentido dos principais conceitos de que ela própria se utiliza. Precisamos então de um conceito que nos introduza na *Estética*, que nos guie através dos meandros desse campo teórico que ela delimita.

Mal acabamos de pronunciar a frase acima e já se apresenta um forte candidato. Pois imediatamente um certo conceito, que já há algum tempo se imiscuiu em nossa conversa, dominando a cena e chamando nossa atenção, imediatamente vem agora esse conceito novamente à superfície, como se estivesse certo de ter todo o direito de ser o primeiro dentre todos, o mais importante conceito da *Estética*. É o conceito do *belo*.

Não vamos agora discutir se são justificadas tamanhas pretensões. Mas o fato é que o conceito do *belo* continua sendo o que mais generosamente nos permite ingressar nessa longa (em verdade milenar), importante, multifacetada e fascinante discussão filosófica que estamos aqui reunindo sob o nome de *Estética*. Guiados por sua mão, poderemos abrir caminho até as principais vias que atravessam o campo da *Estética*, e assim ganhar um vislumbre de seu desenrolar desde seu nascimento até o ponto em termos de abandonar nosso dedicado acompanhante, por adentrarmos terreno onde o *belo* não é mais reconhecido como cidadão. Mas, mesmo ali, ao voltar-nos as costas resignado, o *belo*, mesmo sem querer, continuará indicando a direção, só com a sombra que projeta no caminho ignoto....

1.3 Sentidos do belo – beleza, prazer e sensação

Assim como no caso do termo “estética”, também no caso do termo “belo” nos deparamos com um sentido popular e outro filosófico. Correção: há vários sentidos filosóficos (assim como vários populares). Pois cada um dos pensadores que se dedicaram aos temas da Estética contribuiu para a discussão com uma concepção própria do fenômeno do belo. Portanto cada um criou seu próprio conceito de *beleza*, de acordo com essa concepção.

Mas sossegue, leitor: não vamos perseguir aqui todas as doutrinas dos principais filósofos sobre a beleza, coisa que, dados os limites deste texto, seria impossível (e dados os seus objetivos, improdutivo). Vamos então, ao invés disso, tentar assinalar alguns traços característicos que estão de alguma forma presentes em todos esses conceitos filosóficos particulares do *belo*, ou, pelo menos, nos mais importantes. Isto é possível porque, muito embora cada um destes conceitos filosóficos seja em grande medida uma criação de seu autor, todos eles têm por base uma experiência comum e corrente da beleza, a que todos os seres humanos, por princípio, podem ter acesso – do contrário seriam totalmente desprovidos de interesse, nada diriam a nós.

Ora, essa experiência comum da beleza é a que está codificada no conceito popular do *belo* – do que concluímos que, assim como no caso da estética, o(s) significado(s) filosófico(s) do *belo* têm uma relação semântica forte com sua acepção corrente. O problema é que este conceito comum do *belo* como quase todos os conceitos abstratos em nossa linguagem usual, não é suficientemente claro. Falamos de *belo* e *beleza* de muitas maneiras e em muitos sentidos, sem prestar muita atenção ao que estamos dizendo. Muitos conceitos “aparentados” a ele ressoam em nossa mente quando o empregamos e com todo esse ruído não conseguimos, ou nem mesmo tentamos, compreender direito o que ele está querendo nos dizer, ou ainda, o que nós estamos querendo dizer por meio dele.

Proponho então que tentemos realizar uma determinação filosófica do conceito popular do *belo*, para que assim nos aproximemos dos traços comuns dos vários conceitos filosóficos do *belo*. Isto é: vamos tentar explicitar o que nós mesmos pressupomos implicitamente quando nos servimos deste termo. Então vejamos: o que é, para nós, o *belo*? Ou, para começar: qual é seu efeito sobre nós?

Esta segunda pergunta é bem mais simples, e já foi até mesmo parcialmente respondida. O *belo*, como já dissemos, *nos agrada*, ou seja: nos contenta e nos dá prazer. O *belo* é algo que nos alegra, e que por isso nos ajuda a viver e a gostar disso. Mas isso não nos diz quase nada, pois muitas outras experiências possuem o mesmo efeito. O próprio fundamento fisiológico-natural do prazer iguala, neste ponto, o prazer proporcionado pela beleza a todos os outros. Começamos a nos aproximar de uma determinação filosófica do conceito do *belo* quando perguntamos *o que diferencia e caracteriza* o prazer que temos com o *belo* em face às outras formas de prazer. O *belo* é um prazer? Muito bem, mas *que tipo* de prazer é ele?

Parece-me que aqui o primeiro passo terá de ser explicitar quais são esses outros prazeres com os quais queremos contrastar o prazer do *belo*. Imediatamente fazemos uma constatação: os prazeres mais intensos e os mais ardentemente buscados são aqueles que provêm da fruição direta de nossos sentidos, e que, por isso, têm uma relação imediata com nosso corpo. Estamos aqui falando do prazer que uma refeição bem preparada oferece ao nosso paladar; do prazer que um aroma de flores ou de incenso oferece ao nosso olfato; do prazer que a prática esportiva proporciona a todo o corpo e também daquele outro e dulcíssimo prazer que o leito conjugal nos reserva. Todos estes prazeres promovem um bem estar físico que se funda em nossa própria constituição fisiológica como seres naturais. Eles resultam do intercâmbio direto entre nosso corpo e os outros corpos que o rodeiam, do efeito imediato que esses corpos exercem sobre o nosso. Seguindo uma terminologia consagrada na tradição filosófica, chamaremos aqui esse efeito imediato dos outros corpos sobre o nosso, na medida em que é por nós percebido, de *sensação*.

Tais prazeres resultantes da *sensação*, em todas as suas variações, parecem mesmo ser os mais elementares de todos, os mais imediatos e por isso mesmo os mais intensos. Desde sempre a sensação foi nossa guia, e simplesmente não estaríamos vivos se não soubéssemos aprender com o prazer e o desprazer que ela provoca. Em nossa mais tenra idade já buscávamos os prazeres da sensação, e eles permanecem sendo para nós uma espécie de indispensável pão nosso de cada dia, que sempre contamos obter, parecendo constituir algo como um fundo essencial e sempre presente de toda a nossa vida psíquica.

Tudo isso faz nascer a suspeita de que talvez todos os nossos prazeres sejam formas especiais desses prazeres sensíveis elementares e imediatos, ou que estejam neles fundados. Será assim também com o prazer que o *belo* proporciona? Que relações de semelhança e diferença terá esse prazer especial que sentimos, por exemplo, ao contemplar um entardecer no campo ou uma pintura que o representa, com os prazeres imediatamente derivados da sensação? Ou, falando de forma mais abstrata: que relação tem o prazer proporcionado pelo *belo* com as formas fisiológicas elementares de prazer?².

Beleza e *Forma*



http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/41599/10/02_redefor_d05_filosofia_tema02.flv

2.1 Agrado e beleza – passividade e atividade

Quando se trata do *belo* é difícil fugir de alguns lugares comuns. Um dos mais comuns são as flores. Mas é compreensível: flores são pequenos milagres cotidianos de beleza, ou, como também já se disse: flores são *sorrisos da natureza*.

O fato é que falar de flores nos será útil neste ponto de nossa investigação, e os pudores estilísticos têm às vezes de se curvar ante a utilidade dos argumentos. O leitor então vai me desculpar se lhe peço agora para imaginar que está diante de uma flor. Tudo nela agrada: sua forma delicada, seu aroma suave, a textura aveludada das pétalas.... Sim, tudo agrada, mas não da mesma maneira, e isso já está implícito nas próprias palavras com que expressamos nosso agrado. A forma, dizemos, é *bela*. Mas o aroma e a textura das pétalas não os ousamos chamar de belos, mas sim, por exemplo, de *agradáveis*.

Por que falamos assim? Por quê podemos dizer que uma flor ou paisagem é bela mas não podemos dizer que um perfume, ou um sabor, é belo? Já ouço um leitor mais apressado dizendo que a paisagem ou a flor eu *vejo*, enquanto que o perfume ou o sabor eu *apenas sinto*. Como assim? Então uma melodia não pode ser bela? Nem um poema? Uma fábula? Ah, podem?! Mas uma melodia, um poema, uma fábula, eu também não vejo...

Mas não sejamos injustos: a resposta não é tão ruim assim. Está mesmo no caminho certo! Suponho, de fato, que o prezado amigo quis na verdade dizer que a paisagem, assim como tudo o que declaro belo, eu *apreendo*. Apreender quer dizer aqui tanto *discernir*, como *divisar* e *compreender*. Eu diviso a forma de uma árvore, eu discirno uma melodia, eu compreendo o sentido de um poema. Em todos esses casos o que fica patente é que na experiência do belo eu não sou somente passivo, como no caso das sensações; eu não me limito a receber impressões ou influências dos corpos que me rodeiam, mas tomo parte ativa na constituição desta experiência. Aquilo a que chamo belo, eu o tomo como objeto de minha consideração: eu o examino, o inspeciono, *saboreio seus contornos*³ e tudo o que o distingue. Eu *presto atenção* à coisa bela, e nesta atenção está implícita uma atitude que diferencia a experiência da beleza daquela mera passividade que caracteriza o prazer das sensações. Nestas, meu prazer é passivo porque resulta apenas da influência que os objetos exercem sobre mim, das sensações que eles em mim provocam. Minha atividade se resume aí, no máximo, ao ato pelo qual me deixo influenciar pelos objetos, ao ato, por exemplo, pelo qual levo o alimento saboroso à boca, mas a sensação prazerosa do sabor é um puro efeito da ação do alimento sobre meus órgãos gustativos.

Já na experiência do belo, o que nos causa prazer não são propriamente as sensações, mas sim a atividade de concepção ou apreensão que realizo *a partir* das sensações. As sensações apenas *dão ensejo* a esta atividade, a estimulam. A atividade, ela mesma, porém, tem origem em mim: é um movimento pelo qual vou de encontro aos objetos, *me interesso* por eles, e é dela que deriva o prazer que experimento com a beleza. Assim, por exemplo, ao contemplar uma flor, o prazer que sinto não provém das sensações individuais das cores que percebo, mas sim dessa ação pela qual meus olhos, ao mesmo tempo conduzindo minha mente e por ela sendo conduzidos, percorrem calmamente todos os contornos das pétalas, do caule e de tudo o mais que integra sua figura, atentando ora para um elemento, ora para outro, às vezes fixando um detalhe, às vezes tentando unir vários detalhes em um todo, relacionando suas formas particulares umas com as outras e me demorando em tudo o que reclama momentaneamente

minha atenção. Já ao apreciarmos uma bela peça musical, os ouvidos tomam o lugar dos olhos e descobrem estruturas sonoras, formas musicais que se compõem dos sons individuais. Melodias, figuras rítmicas, encadeamentos harmônicos e outras formações sonoras são o que nossa escuta atenta e ativa apreende, e nosso encantamento com a música emana deste ato de escuta, e não das impressões isoladas dos sons. Também as obras literárias estimulam enormemente nossas capacidade de apreender e conceber. Com a poesia, nosso pensamento voeja livremente por todos os céus da sensibilidade humana, e os romances nos fazem experimentar com a imaginação as mais distantes e remotas situações. Ulisses, Hamlet, Quincas Borba..., todos eles falam conosco e se tornam para nós tão conhecidos como nossos vizinhos. É verdade que tanto num caso como noutro (poesia e prosa ficcional), não são exatamente as sensações os elementos a partir dos quais o belo se constitui, mas sim as palavras. São elas que ligando-se umas às outras por meio de suas relações semânticas, sintáticas ou mesmo sonoras (como no caso das rimas de um poema) dão ensejo e estimulam o exercício do conceber.

Porém, mais importante do que fazer esta distinção é responder, a partir do que acabamos de concluir, a pergunta que nos colocamos acima, acerca da diferença entre o prazer derivado diretamente das sensações e o que tem origem na experiência da beleza. Pudemos já perceber que o primeiro provém de meu contato imediato com os objetos que me cercam, do efeito fisiológico que eles exercem sobre meu corpo, enquanto que a experiência da beleza envolve um prazer que *nós* causamos a nós mesmos, a partir do ensejo dado pelos objetos e as sensações que nos provocam: o prazer que sentimos mediante uma consideração atenta, distanciada e desinteressada da *aparência* dos objetos. O *belo* é alguma coisa que estimula minha capacidade de apreender e pensar, oferecendo a ambas a oportunidade de se exercer de forma prazerosa. Já aquilo que me provoca um prazer em que sou meramente passivo é apenas *agradável*⁴.

2.2 Breve introdução ao conceito estético de *forma*

Concluimos então que o prazer proporcionado pelo belo deriva de nosso ato de conceber atentamente as coisas a que chamamos *belas*. *Belo* é aquilo que posso apreender, mas o que apreendo é a *forma*. *Forma* é outro dos conceitos básicos da Estética, tão profundamente vinculado ao de beleza que se torna quase impossível falar de um sem falar do outro. Na verdade, trata-se de um conceito com uma larga história em filosofia, a qual não se restringe ao campo da *Estética*⁵. Mas, como estamos aqui interessados em seu significado precisamente neste

campo, vamos examiná-lo apenas segundo seu sentido estético. Nossa pergunta será então: o que é a *bela forma*?

A questão da *bela forma*, porém, se torna mais facilmente apreciável em seu pleno significado filosófico e adquire grande parte de seu interesse e abrangência quando colocada no âmbito da reflexão sobre a arte, e, por isso, é esta perspectiva que estaremos priorizando aqui, muito embora o que vamos dizer sobre as obras de arte possa facilmente ser aplicado a todo objeto belo.

Felizmente, também neste caso a aceção corrente e popular pode nos auxiliar a nos aproximarmos da filosófica. Vamos então imaginar que estamos em uma exposição de arte antiga, admirando a “nobre simplicidade e grandeza silente” de uma estátua grega. Agora, vamos à sala ao lado e nos deparamos com uma reprodução moderna dela, em bronze fundido. O que uma experiência tem a ver com a outra? Tudo...e nada! Nada porque as sensações visuais provocadas pelo bronze são totalmente diferentes das provocadas pelo mármore. O mármore é branco, levemente acinzentado; o bronze é esverdeado e escuro. O mármore é fosco; o bronze é brilhante. O mármore é poroso, o bronze é totalmente liso. Mas alguma coisa se conservou idêntica entre o original e a reprodução, e ninguém terá dificuldade em dizer que foi a *forma*. Pois *forma* em nossa linguagem cotidiana é exatamente o *contorno* do objeto, é seu *limite*, o que o delimita e o distingue do mundo que o rodeia.

A pintura também nos oferece imediatamente muitos exemplos semelhantes. Pensemos, por exemplo, nas mais de trinta imagens que Monet realizou, entre 1892 e 1894, da catedral de Ruão, todas segundo a mesma perspectiva, mas tentando captar a coloração específica que a construção apresentava em diversas épocas do ano e horas do dia. Apesar da grande variação das colorações empregadas, mantém-se constante o contorno da figura principal e a relação espacial recíproca de suas partes. Reconhecemos, a mesma *forma*, apesar do grande câmbio das sensações individuais que compõem a obra.

E na música, teremos fenômenos mais ou menos correspondentes? Sem dúvida! Pense em uma melodia popular famosa, a “Garota de Ipanema”, por exemplo. Já a ouvimos cantada por inúmeras vozes distintas, cada qual com seu timbre característico, e em tonalidades diversas. Também já a ouvimos apresentada de maneira puramente instrumental, tocada, digamos, por um violino, uma flauta ou um piano. Se compararmos um a um os sons que compõem a melodia, constataremos uma enorme variedade, tanto em termos de altura, como de timbre,

intensidade e mesmo duração, pois a melodia pode ser tocada de forma mais rápida ou mais lenta. Mas novamente alguma coisa se conservou em todos os casos: um mesmo desenho sonoro definido permite que reconheçamos em cada um deles *a mesma* melodia. A melodia é uma *forma*, capaz de ser “preenchida” com sons tão diversos quanto as cores com que Monet pinta sua “Catedral de Ruão”.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:RouenCathedral_Monet_1894.jpg



Rouen Cathedral Monet 1894

Podemos então definir *forma* provisoriamente como uma estrutura que organiza de maneira característica um conjunto de sensações no espaço e no tempo, conferindo unidade e identidade a este conjunto. Mas nada nos impede de estendermos um pouco mais esta definição, tornando-a mais abrangente e geral. Vamos fazê-lo em dois passos interconectados. Primeiramente vamos incluir aqui também a forma *literária*. No caso da literatura, como já vimos, o que põe em movimento nossa capacidade de apreensão não são sensações, mas sim palavras em suas relações recíprocas. A *bela forma* em literatura, portanto, terá a ver com a maneira como o escritor articula as palavras em unidades discursivas mais abrangentes, como frases ou estrofes, as quais, por sua vez se conectam a outras frases ou estrofes, formando assim contextos cada vez mais amplos como parágrafos, versos, contos, capítulos de romances ou poemas.

A inclusão da forma literária em nosso campo de consideração nos força agora a definir da *bela forma* como uma estrutura que conecta uma certa multiplicidade de elementos sensíveis ou significativos (sensações ou palavras) em uma unidade dotada de unidade e identidade. Mas essa inclusão também nos levou a dar mais um passo adiante: ao falarmos de contos, romances e poemas já não estamos considerando apenas formas individuais que congregam elementos

básicos, mas sim também de formas bem mais amplas a que se subordinam outras formas mais elementares mutuamente articuladas entre si, gerando assim a unidade e a identidade do todo de uma *obra de arte*.

Também na música uma forma melódica se articula a outras melodias que lhe sucedem, precedem ou lhe são simultâneas. Conecta-se também, eventualmente, a uma linha de baixo, a uma figura rítmica, a acordes, que, de sua parte, conectam-se formando progressões harmônicas. Melodias, figuras rítmicas, acordes, cadências harmônicas, etc... são outras tantas *formas* musicais, na medida em que podem ser percebidas como unidades, e elas se articulam umas às outras formando o todo de uma peça musical. Semelhantemente, uma obra pictórica ou escultórica congrega em uma unidade várias estruturas formais particulares (contornos, figuras, volumes...) que podem ser apreciadas em si mesmas ou em sua articulação recíproca.

Sendo assim, as formas artísticas poderão ser entendidas tanto como estruturas que conectam entre si as partes constitutivas de uma obra de arte quanto aquelas que organizam e vinculam os elementos básicos que compõem estas mesmas partes. Ora, a consideração atenta dessas estruturas particulares, em si mesmas e em sua articulação mútua, coincide com aquilo que no item anterior apontamos como a essência da experiência do *belo*, e por isso podemos dizer que essa experiência coincide com a apreensão da *forma*.

2.3 Forma, sensação e atitude estética

Às vezes dizemos, por exemplo, que o som da flauta é belo, ou que uma determinada tonalidade de azul é bela. Mas agora percebemos que isso é uma maneira imprecisa e, por isso mesmo, não filosófica de falar. Um som ou uma cor são sensações e enquanto tais não podem ser belos, mas apenas *agradáveis*. As cores e sons que costumamos erroneamente chamar de belos não nos aparecem isoladamente, como que soltos no espaço e no tempo. Não pensamos em uma “bela” tonalidade de azul senão como a cor de alguma coisa, uma flor, por exemplo, e quando dizemos que o som de flauta é belo sempre o imaginamos no contexto de uma figura melódica ou de uma peça musical. Ora, a aparência de uma flor e uma melodia são *formas*, ou seja, complexos de sensações interligadas. São esses complexos que podemos declarar belos; as sensações individuais que os compõem apenas realçar essa beleza, torna-la mais evidente ou mais atraente (ou, pelo contrário, podem ofuscar a beleza, torna-la irreconhecível). Tampouco poderemos chamar de be-

las as palavras, elementos básicos da beleza literária: não se quisermos preservar um sentido rigoroso e filosófico do termo *belo*. Isoladamente, considerada apenas em si mesma, ou, como disse Drummond de Andrade, *em estado de dicionário*, nenhuma palavra pode despertar a experiência propriamente estética. Elas só se tornam esteticamente significativas e relevantes quando conectadas por uma *forma* discursiva, tal como as caracterizamos há pouco.

Mas não devemos concluir que as sensações ou palavras, enquanto tais, não tenham influência sobre a beleza, ou dito de maneira mais técnica: que a *bela forma*, no tocante ao efeito que ela exerce sobre nós, seja independente da qualidade sensível dos elementos que ela integra em si. É claro que a qualidade específica dos elementos básicos (sensações ou palavras) que constituem a forma *bela* *faz parte* da experiência da beleza; nosso agrado com estes elementos contribui para a constituição desta experiência. No caso das artes, isto é absolutamente claro: que seria da pintura sem o prazer que as cores proporcionam? E que seria da música se o som dos instrumentos não nos agradasse? Erraram de profissão aquele pintor que é insensível ao efeito imediato das cores e o poeta que desconhece as potencialidades das palavras; e todo compositor precisa conhecer o som dos instrumentos para poder compor para eles. A questão aqui é que, embora o agrado com as sensações individuais faça parte da experiência estética, ele *não é suficiente* para constituí-la. Para que a beleza e sua contemplação estética possam surgir, é necessário que os elementos agradáveis estejam conectados entre si através da *forma*, ou seja, de algo que é passível de ser objeto de minha apreensão. As sensações estão subordinadas à forma, mas, por outro lado são as sensações que tornam a forma perceptível, que a iluminam, realçando seus contornos: percebemos muito melhor, e com muito mais prazer, os contornos de uma estátua grega em mármore do que sua reprodução em bronze, e uma bela melodia concebida para a flauta soará mal na tuba. O agrado com as sensações é um importantíssimo elemento dessa sedução que a forma bela exerce sobre nós, mas, mas isso é só o início, a condição do encantamento. Esse agrado nos convida à contemplação da *forma*, mas só produz a experiência estética quando articulado por ela.

Sim, a sensação participa da experiência da beleza, porém de maneira bastante diversa daquela pela qual participa de nossa experiência comum das coisas que nos cercam. Nesta experiência comum, a sensação desempenha uma função bastante precisa e importante, ou melhor: uma dupla função. Em primeiro lugar, a sensação me *informa* sobre a presença das coisas em minha redondeza. Sempre que tenho sensações concluo que devem ter sido causadas

por algum objeto material. Por outro lado, se em um determinado lugar não ouço, não vejo e não posso tocar em nada, concluo que ali não há nada. Além disso, as sensações me auxiliam a identificar as coisas que as produziram, informam-me sobre a constituição material e objetiva delas. São as cores, os sons, os odores, as sensações táteis que me possibilitam distinguir entre o mármore e o bronze, entre o gelo e o vidro, a água e o óleo, a flauta e o violino.

Em minha atitude comum, portanto, a sensação sempre me remete às coisas, em sua existência material. É ela que me conecta diretamente com o mundo em que vivo, que me situa nele e baliza meus passos por entre as coisas que o compõem. Já na contemplação estética da beleza, o que me interessa não são as coisas, mas sim a *forma*. A sensação agora me importa apenas na medida em que ilumina a forma, em que me auxilia a perscrutá-la e me convida a considerá-la atentamente. As sensações deixam de me remeter a realidades materiais, a coisas existentes no mundo: agora cada uma delas remete-me apenas a outras sensações e suas relações recíprocas, ou seja, às suas vinculações estabelecidas pelas *formas*. A forma agora torna-se pura aparência, destacada de qualquer *coisa* que por meio dela *apareça*.

Agora o leitor já atina com o sentido de nossas palavras mais acima, quando dissemos que a *Estética*, como disciplina filosófica, procura determinar conceitualmente os critérios pelos quais julgamos, não as coisas, mas sim suas aparências. Mas isso ainda há de ser mais desenvolvido, quando, na sequência, estivermos analisando mais detidamente a *atitude estética*.

Da *Estética à Filosofia da Arte*



http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/41599/11/02_redefor_d05_filosofia_tema03.flv

3.1 A Atitude Estética

É abril, 6:30 da manhã. Faz sol. Do lado direito de uma rua movimentada, um terreno largo e fundo parece ter milagrosamente escapado à fúria da especulação imobiliária. Talvez pelo acentuado aclive, dificultando a construção. As águas recentes fecharam o verão presenteando o outono com um verde intenso, que veste galhardamente a encosta. Névoa esvanecente flutua ainda um pouco acima da relva e se adensa na copa de uma esbelta árvore a meio caminho morro acima. Por entre os galhos, os raios de sol desenhavam regiões douradas no ar. O garoto com a mochila nas costas passa olhando na direção do sol e conclui que vai chegar atrasado na escola. A dona-de-casa olha na mesma direção e avalia que até o meio dia, (com esse sol!) a roupa já vai estar toda seca no varal. O topógrafo da Secretaria de Planejamento Urbano aproveita a hora calma para medir com seu teodolito os ângulos de inclinação do terreno: será

19

mesmo viável fazer passar uma estradinha por traz do morro? A mocinha pega o celular e tira uma foto, rosto em primeiro plano, árvore ao fundo, achando que vai ficar bem em sua página pessoal na internet. Até que chega um, que nada quer saber nem de página nem horário, nem estrada nem de varal, e se deixa ficar um pouco, olhando calmamente o que se oferece à vista. *Que lindo...!*, fala finalmente de si para si, e segue seu caminho.

O belo é para poucos, disse Nietzsche. Mas não é que seja *acessível* apenas a poucos, nem que deva sê-lo, e sim que poucos se dispõem a ir em seu encontro. Pois, já sabemos: o belo não se apodera simplesmente de nós, não o recebemos passivamente, mas temos de buscá-lo, de nos interessarmos por ele. A beleza premia o esforço de quem a procura, e a verdade é que poucos se sentem estimulados a despendar esse esforço, e isso, temos de acrescentar, também por razões que escapam a seu controle e escolha. E mesmo os que se consideram sensíveis à beleza terão de conceder que nem sempre se encontram em condição de desfrutar dela, por mais que ela se ofereça.

O belo é para poucos, e também para poucos momentos. É uma experiência de exceção. No geral, estamos atarefados demais para nos permitir esse inocente prazer de meramente contemplar a aparência das coisas: quase sempre, temos de nos haver *é com as próprias coisas*. As coisas nos atraem, as coisas nos ameaçam, e é por entre elas que temos de encontrar nosso caminho no mundo. Esse mundo das coisas tem um funcionamento, e quem não se interessa em compreender esse funcionamento e agir de acordo com ele se arrisca a ser esmagado pelas engrenagens da realidade, como Chaplin naquela impagável cena de *Tempos Modernos*. Perseguir nossos objetivos, cumprir nossas obrigações, honrar nossas responsabilidades, pagar nossas contas...: *agir* é preciso, *contemplar* não é preciso. Meramente contemplar, desinteressadamente, só pelo prazer de contemplar: não é isso um luxo? É assim hoje, e não é provável que tenha sido muito diferente em qualquer outra época, pelo menos para a grande maioria dos homens. Beleza sempre foi exceção.

Dizer que a beleza é uma experiência de exceção significa dizer que ao viver esta experiência eu adoto uma atitude diversa daquela que considero comum. Mas qual seria então esta atitude comum? Acabamos de descrevê-la: é esta atitude pela qual interajo com a realidade que me cerca de acordo com meus objetivos e com as leis que governam as coisas e os homens, a atitude na qual me comporto como *sujeito prático*, ou seja, como sujeito que age no mundo.

No que então a atitude estética se diferencia desta atitude comum? Há pouco, apontamos o ato de apreender, e mais especificamente, a apreensão da *forma*, como um elemento essencial da atitude estética. Mas não é nisso que reside a diferença em relação à atitude comum: é evidente que para nos comportarmos como sujeitos de ações no mundo é necessário apreendermos os aspectos desse mundo que vão balizar a nossa ação. Para agirmos, temos de compreender, conceber, apreender, inclusive apreender a *forma*, a forma dos objetos que nos cercam, por exemplo. A diferença está, na verdade, na maneira pela qual nos relacionamos a este ato de apreensão, e àquilo que por meio dele apreendemos. Na atitude cotidiana, como estamos nos relacionando com o mundo, tudo o que apreendemos nos remete a ele. O que vemos, ouvimos, concebemos e compreendemos vale então para nós como sinal que nos informa sobre os elementos que constituem isso a que chamamos *realidade*. As aparências e representações apontam para realidades do mundo, apontam, portanto, para além delas mesmas. Isso que vejo da minha janela não é uma árvore: é apenas a forma pela qual a árvore que existe no bosque em frente *aparece para mim* neste exato instante e sob essa perspectiva visual. Mas ela pode me aparecer de muitos outros modos e sobre várias outras perspectivas. A existência da árvore se desdobra no tempo, enquanto que a imagem que vejo de minha janela está só no agora.

Mas nada disso me importa na minha atitude comum e cotidiana de sujeito que age no mundo. Nesta atitude, toda aparição individual da árvore vale para mim apenas como algo que *me informa sobre* a árvore, como algo que me recorda que ela existe e ainda está aí. Da imagem da árvore passo imediatamente para a árvore mesma, pois é ela que me interessa, e o passo é tão imediato que nem me dou conta dele: naturalmente chego a confundir a aparência da coisa com a própria coisa, tanto que costumo dizer que vejo *a árvore*, e não sua aparência.

Ora, na atitude estética é justamente este passo que me recuso a dar. Não passo mais da aparência às coisas, mas me contento com a aparência e a contemplo apenas como aparência. Ao contrário do que ocorre na atitude comum, agora é a aparência que ofusca a coisa. Quando dizemos que uma flor é bela não estamos nos interessando mais pela flor que tem essa aparência, mas sim por essa aparência mesma, por esse aparecer momentâneo da flor. Inclusive, tanto faz mesmo se não houver flor nenhuma, se for apenas sua cópia em gesso ou uma fotografia holográfica, contanto que a reprodução de sua aparência seja suficientemente fiel. As coisas durando no tempo, e o próprio tempo em que se desdobram as suas existências, são deixados de lado, pois o que nos importa é o aqui e o agora e é nesse aqui e agora que queremos permanecer.

É exatamente porque na contemplação estética nos distanciamos das coisas que os estetas ingleses do século XVIII a caracterizaram como *desinteressada*⁶. Pois o *interesse* é justamente aquilo que me estabelece como *sujeito prático*, que me move em meio às coisas em direção a meus objetivos. É o interesse o que me movimenta em direção ao mundo e nesse movimento as aparências e representações são apenas os pontos de apoio de que me utilizo para abrir caminho e sustentar a passada. Quando passo a considerar esteticamente a aparência apenas como aparência, e não mais como signo de algo além dela, corto meu vínculo imediato com as coisas, desinteresso-me por elas. Meu movimento em direção ao mundo é estancado, e, em verdade, não me limito apenas a parar: dou mesmo um passo atrás. Recolho-me, retiro-me da área de influência direta das coisas, para poder ganhar um novo olhar sobre o mundo, como se estivesse *do lado de fora* dele, e, através de uma janela, o contemplesse, distanciadamente, desinteressadamente... Eis a *atitude estética*⁷.

3.2 O sublime e a liberdade criativa

Absolutamente envolto neste tipo de recolhimento contemplativo e distanciado que acabamos de caracterizar como típico da *atitude estética* parece estar o *viandante*, que Kaspar David pintou em sua famosa tela que leva o mesmo nome. Mas certamente não é o doce refrigerio da beleza o que a taciturna figura foi buscar no alto da montanha! (Se fosse isso, por quê não teria ficado simplesmente pelos jardins?) Imóvel, ele experimenta a sedução infinita do abismo, desafia a vertigem ameaçadora amparado na serena beatitude que habita todos os picos. Esmagada pela imensidão, sua alma se torna espelho do todo e por fim a ele se iguala. Sua relação com o mundo mudou totalmente, inverteu-se: as nuvens, antes emblemas do inatingível, estendem-se agora sob seus pés. Que espécie de idéias audazes atravessam-lhe, qual centelhas faiscantes, o pensamento? Provavelmente assombra-se com a pequenez do ser humano diante da natureza incomensurável e ilimitada, da qual um único sopro é suficiente para soterrar civilizações. Pensa talvez com desgosto na existência miúda dos homens lá embaixo, incluindo a sua própria: deplora a estreiteza de suas aspirações, a mesquinhez de suas querelas, a vacuidade de seu orgulho....Não é propriamente religioso, mas não pode evitar que uma sentença do *Eclesiastes* lhe chegue aos lábios, envolta em um sorriso libertador: *tudo é vão*... .Não, não foi a beleza que o *viandante* de David buscou no alto da montanha, mas o *sublime*.

O *sublime* é outro dos conceitos-chave da *Estética*. Sua história é quase tão antiga quanto a do *belo*, porém foi apenas muito recentemente que sua importância se tornou comparável a de seu irmão mais **velho**⁸. Etimologicamente, *sublime* quer dizer *elevado*, mas no terreno da *estética* o termo remete ao grandioso, o colossal, ao arrebatador; o sublime nos amedronta e nos atrai, nos ameaça e nos causa admiração, nos esmaga pela sua grandeza e força, mas nos eleva por fazer-nos refletir sobre nossa condição. A tempestade que transfigura os céus com as cores do apocalipse é sublime, e sublime é o maremoto avassalador que vemos do alto de uma encosta; a imensidão do deserto e do céu estrelado são sublimes, assim como o é a força inexorável do *Destino* à qual tem de sucumbir até o mais destemido herói no espetáculo da Tragédia. Se o belo tem na forma sua condição, o sublime já tende ao informe. Se o belo é aquilo que me compraz pelo ato de apreender, discernir, compreender, o sublime é aquilo que desafia minha capacidade de apreensão, que escarnece de meus esforços de compreensão: é o incompreensível, o insondável. Por isso mesmo não compraz, mas causa primeiramente dor, sofrimento, que só são mitigados quando desistimos de apreender e compreender, e do reconhecimento de nossas limitações nasce então o conforto quase místico que nos eleva acima de nós mesmos. O sublime marca, assim, o primeiro limite do *belo* no campo da *Estética*, conduzindo esta última até a zona fronteira em que já confina com a religião e a metafísica. Seu significado, porém, só pode ser devidamente apreciado dentro do contexto que forma com outros fenômenos artísticos e teóricos que lhe são contemporâneos.

Apesar de projetado *a posteriori* sobre Shakespeare e Milton, o sublime entra efetivamente na discussão estética e no fazer artístico europeu na segunda metade do século XVIII, em domínio britânico. Ainda antes da virada do século, seu foco migra para a Alemanha, onde encontra fertilíssimo terreno, especialmente no contexto do movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*). Tanto na Inglaterra como na Alemanha, o interesse pelo sublime vem irmanado a uma tendência à valorização do *sentimento*, compreendido como fundamento e origem de todo fazer artístico. E não é, em verdade, apenas o sentimento que se vê valorizado, mas sim também as paixões, com toda sua veemência, os instintos, impulsos e tudo aquilo que move o ser humano naquele nível mais primário de sua existência e que o liga diretamente à natureza, aquele nível que permanece sempre irreduzível à razão e a seus critérios. Se o artista vai buscar no sublime a desmedida e o inconcebível, é porque sente profundamente que carrega em si mesmo o irracional e o desmesurado. A arte *romântica*, que aqui tem nascimento, quer sondar

o pré-consciente, o que ainda não foi elaborado nem controlado pela razão (e nem pode sê-lo), e para isso não hesitará em explorar os domínios do devaneio, do sonho e mesmo experimentar os limites da loucura. A arte quer agora revogar quase dois milênios de condenação cristã do corpo e da sensualidade como fonte do *mal*, e três séculos de condenação racionalista dos sentidos como fonte do *erro*, dando vazão a uma dimensão humana que apesar de fundamental e inextirpável, sempre foi negligenciada e oprimida pelo Ocidente culto.

Por isso mesmo o novo paradigma é a *expressão*, e exprimir significa aqui exteriorizar tudo aquilo que os estreitos limites da razão e da vida moderna comprimem e sufocam na alma torturada do artista. O interior desta alma transforma-se então em fonte de luz que transfigura o mundo, dando-lhe aspecto humano ou condenando seu aspecto desumano. A torrente criativa emanada do *gênio* criativo não reconhece as regras ensinadas nas academias e transborda sobre todas as *formas* traditadas do bem fazer artístico. Quando Herder pergunta quem ensinou a Homero as regras da poesia épica, é o mesmo que perguntar quem ensinou a gazela a correr. Ninguém o ensinou: ele criou suas próprias regras, e assim deve fazer todo verdadeiro artista. Então, que não viessem ensinar ao poeta quantas sílabas devia ter seu verso e quantos versos devia ter sua estrofe! Nem aplicar o metro e o esquadro ao discurso livre da música, para ver se está de acordo com a estrutura da *forma-sonata*. O importante era que *exprimissem a alma humana!*

3.3 Rumo à Filosofia da Arte

Tamanho arrebatamento não se explica por causas puramente estéticas. São aspirações humanas que aqui ganham voz, e é a História que deixa suas pegadas na arte. Mas convém aqui deixarmos em suspenso a “História” para nos concentrarmos apenas na *história da arte*. E justamente desta perspectiva poderemos perceber que nas aspirações dos românticos ingleses e alemães expressa-se pela primeira vez uma explícita auto-afirmação da arte cujo alcance vai muito além do contexto específico em que ocorreu, bem como reivindicações artísticas fundamentais que atravessam os séculos permanecendo até hoje válidas.

Em sua defesa veemente da criatividade e originalidade como única fonte legítima dos critérios e princípios artísticos, eles pela primeira vez dão uma voz consciente à reivindicação básica da *autonomia* da arte. Já nessa idéia de que a arte deve precipuamente dar vazão aos conteúdos mais profundos da alma, pode-se ver a origem de uma concepção da arte como livre veículo de elaboração e comunicação simbólicas da experiência humana em geral, da qual se nutriram em grande medida as mais variadas vanguardas artísticas do século XX.

Começemos pela *autonomia*. Em seu sentido estrito, este termo significa auto-legislação ou auto-regulação. Aplicada ao fazer artístico, a idéia de autonomia implica que o artista deve poder determinar livremente os princípios que regem seu processo criativo. Era isso que os românticos reivindicavam ao afirmarem a primazia da originalidade sobre todo o poder da tradição e das convenções previamente estabelecidas. E é também isso que os artistas posteriores reivindicarão, ao defenderem a liberdade criativa do artista contra os ataques de todas as formas de censura e contra todas as imposições restritivas provenientes seja da esfera do mercado, da política, da religião ou da moral.

Mas a arte não se limita ao processo de produção da obra de arte: ela é um fato social de que participam necessariamente aqueles a quem a obra é endereçada, o público com o qual o artista entra em comunicação. Portanto, a arte, como prática social inclui em si o próprio ato pelo qual as pessoas a recebem, a apreciam esteticamente e a julgam segundo seus méritos. Correspondentemente, a idéia de *autonomia da arte* implicará também que os critérios de apreciação da obra de arte sejam puramente artísticos, isto é, que nasçam da própria experiência estética das pessoas com a obra de arte, sem serem influenciados por quaisquer fatores estranhos a esta experiência. O artista cria autonomamente a obra de arte e o público realiza autonomamente a crítica estética.

Assim sendo, a arte aparece como atividade independente, que carrega em si mesma o seu sentido e os princípios que governam seu desenvolvimento. A arte deve então ser reconhecida como uma esfera específica da experiência humana, dotada de uma importância e um significado também específicos. Depois de haver decretado sua autonomia, a arte não tolerará mais (pelo menos não por muito tempo...) a sujeição a qualquer poder superior a ela, nem o atrelamento a qualquer finalidade exterior a ela. Não mais desejará ser “útil” para qualquer outra coisa, mas sim valiosa em si mesma. Nunca mais será a mera serva da religião (pelo contrário, as catedrais de hoje querem, antes de tudo, ser apreciadas *esteticamente*), nem a embelezadora dos palácios; não mais o instrumento neutro da moral nem joguete nas mãos do poder político ou econômico.

Mas exatamente ao declarar sua independência, exigindo guiar-se apenas por critérios estéticos, a arte se torna *interessante* para a filosofia a partir de pontos de vista que vão muito além do âmbito estético.

Até agora estivemos considerando a arte apenas do ponto de vista da *Estética*, ou seja, a partir das categorias da *beleza*, da *forma* e do *sublime*. O *belo*, a *forma* e o *sublime* estão na arte e na natureza, e por isso nos foi possível até aqui falar de ambos conjuntamente, dando a parecer que a reflexão filosófica sobre a arte fosse apenas um capítulo particular da *Estética*. Mas, na medida em que a arte se afirma como atividade que carrega em si mesma seu sentido e sua importância, ela levanta questões filosóficas absolutamente pertinentes para cuja abordagem aquelas categorias meramente estéticas não mais são suficientes. De fato, se a arte é realmente uma esfera particular da experiência humana, cabe então perguntar: no que consiste a importância específica da arte para o homem? E mais: como a História se reflete na arte, e como esta se relaciona com as outras regiões da cultura, como a ciência, a filosofia, a religião e a política? Que papel desempenha na sociedade? No que se baseia sua suposta autonomia e independência? Aliás: é esta independência de fato real? Deve mesmo ser?

São perguntas que ensejam o surgimento de uma *filosofia da arte*, como campo de investigação que transcende o domínio da *Estética*.

Arte e *Filosofia da arte* no mundo contemporâneo



http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/41599/12/02_redefor_d05_filosofia_tema04.flv

4.1 O sentido humano da arte

Quando se trata de arte contemporânea é difícil fugir de alguns lugares-comuns. Creio que o mais comum deles é o mictório. Explico: o mictório que *Marcel Duchamp* apresentou sob o título de “A Fonte” em 1917 à comissão organizadora da exposição da *Sociedade de artistas Independentes* de Nova York. A comissão, que havia declarado a intenção de expor todos os trabalhos submetidos, recusou a “Fonte” de Duchamp, após acirrada discussão sobre se aquilo era mesmo arte. Um urinol não é exatamente um milagre de beleza: na verdade é preciso não ter a cabeça no lugar para chamar de bela uma coisa que até nos recintos mais decrepitos precisa ficar escondida. Muito menos é *sublime*! E no entanto ele se nos apresenta como *obra de arte*, ou seja, como algo capaz de ser objeto de nossa consideração estética! Como é possível? Ou antes: é possível?

27

Sim, leitor, é possível, pois, conforme já vimos, a consideração estética não é instaurada pelo objeto que contemplamos, mas pela nossa atitude diante dele, e essa atitude pode, em princípio, incidir sobre qualquer objeto. Nesta atitude, como também já vimos, a existência material do objeto, sua existência como coisa, é posta em suspenso, é “esquecida”, para que nos concentremos apenas na maneira como ele se apresenta a nós. O objeto que consideramos esteticamente, mesmo que esteja diante de nós, está também a uma distância intransponível: não podemos tocá-lo, mas só contemplá-lo; ele deixou de habitar o mundo das coisas, tornou-se pura aparência que solicita e estimula nossa capacidade de apreender e compreender. Assim se nos depara o mictório de Duchamp. O véu da arte o salvou do fado inglório de seus semelhantes: não é mais um mictório, tornou-se um ponto de interrogação, um enigma. Decerto não estimula a nossa capacidade de apreensão da *forma*, mas, exatamente porque se apresenta *como obra de arte*, ele desafia nossa capacidade de compreender e pensar. A região em que se dá a experiência estética deslocou-se dos sentidos para o pensamento, tornou-se *conceitual*⁹. O urinol nos interpela...., exige, não dejetos, mas respostas!

A “Fonte” de Duchamp se apresenta, dizíamos, *como obra de arte*, mas parece ser exatamente o oposto de tudo o que se costuma entender como arte. Por isso, a primeira pergunta que nos lança em rosto é precisamente essa: que é a arte, afinal? Na verdade, no início do século XX essa pergunta já se havia colocado por si mesma para todos os que lidavam com arte ou se interessavam por ela. E não era apenas o cinema e as vanguardas que a punham na ordem do dia: era a própria *história da arte*. Pois o iconoclasmo vanguardista, que já então havia posto de cabeça para baixo quase tudo o que se entendia por arte, não era senão uma consequência histórica da própria afirmação da autonomia das artes, consolidada ainda no século anterior: se a arte almejava de fato ser livre, então não poderia ficar presa a nenhum padrão pré-estabelecido, o que a obrigava a pôr em cheque, reiterada e sistematicamente, seus fundamentos.

Mas também essa reivindicação de liberdade e autonomia da arte do século XIX pode ser vista como consequência de um longo movimento histórico, que tem início com a arte grega, ou, dirão alguns, com os bisões e mamutes pintados nas paredes das cavernas. Neste decorrer histórico, a arte transformou-se drasticamente, tanto em seu aspecto exterior como no significado que os homens lhe atribuíam, tanto na função que desempenhava na vida deles quanto em sua relação com as outras manifestações do espírito humano; de modo que quem, por volta de 1900, olhasse para o passado da arte, teria de ser assaltado pela mesma pergunta

que a “Fonte” de Duchamp nos colocou há pouco. Antes do mictório, a *história da arte* já nos indagava: que é a arte, afinal?

Mas em meio a toda transformação por que passou a arte durante sua história, uma coisa se preservou: em todos os tempos ela, mesmo sem o saber, deu um testemunho sobre a experiência humana. A arte sempre foi um veículo expressivo por meio do qual os homens externaram alguma coisa de sua experiência existencial. A pintura rupestre, a estátua grega, a catedral medieval, o coral renacentista, o quadro barroco, a peça de Racine..., tudo isto traz em si uma mensagem sobre o que foi ser gente em um determinado lugar e um determinado tempo. Na arte, os homens de todas as épocas deixaram registrada sua maneira peculiar de sentir e de lidar com seus sentimentos: seus amores, esperanças e seus temores estão ali consignados; registraram também na arte sua reverência às potências sobrenaturais ou seu grito de adeus às divindades; sua maneira de relacionar-se com a natureza e com o próprio corpo. Em suas obras se expressa por vezes a opressão da vida sob o peso estafante do trabalho, sob o látego da fome e a violência das tiranias. Mas a arte também pode revelar as formas pelas quais os homens conseguiam, pelo menos por alguns instantes, livrar-se de todas as mazelas e gozar da vida e dos prazeres que ela oferece.

Isto ainda é assim no tempo dos *ready-mades*, da música concreta e das instalações e *happenings* artísticos, com a diferença de que o artista contemporâneo já se utiliza muito mais conscientemente do potencial revelador que a arte tem sobre a experiência humana: de caso pensado, ele envia em suas obras uma mensagem à posteridade sobre o que é existir como ser humano na nossa época. O mictório não é belo como uma estátua grega, mas no século XXV ele poderá talvez revelar tanto sobre nós quanto a estátua sobre os gregos.

A arte é eminentemente sensível, e, enquanto tal oferece-se imediatamente aos sentidos de todos os homens. A experiência que ela proporciona só ela pode proporcionar, é pessoal e intransferível. Também por ser sensível, ela não necessita de nenhum discurso que a *explique*. A rigor, não se pode *explicar* uma obra de arte, nem traduzi-la em palavras ou por qualquer outro meio. Do contrário não se justificaria sua existência como obra de arte: sua *explicação* já seria o bastante. Mas se nosso interesse é não apenas desfrutar da experiência artística, mas também aprender com ela sobre a experiência humana, o discurso deve vir em nosso auxílio. O discurso não pode esgotar o sentido da obra de arte, mas por isso mesmo ela está sempre a

provocar o discurso. Não podemos explicar a obra de arte, mas nada nos impede de *falar* sobre ela. E precisamente *falar* sobre a obra de arte com o fito de apreender seu sentido humano é tarefa precípua da *filosofia da arte*. E... *o que é a arte*? Deixemos que a arte mesma o decida.

4.2 Arte e poder

“Sempre que ouço a palavra *cultura* destravo logo a pistola”. A pérola costuma ser atribuída a Hermann Göring, erroneamente, ao que parece. Mas é um daqueles casos de “se não disse, podia ter dito”, pois a frase traduz muito bem a atitude do alto escalão nazista em relação à cultura, e especialmente à arte. A malta criminoso que tomou o poder em 1933 na Alemanha destravou não só a pistola, mas também as portas de entrada dos campos de extermínio para centenas de artistas, forçando outros tantos à imigração. Não é que os nazis desprezassem o poder da arte. Muito pelo contrário: souberam muito bem utiliza-lo como meio de manutenção de seu próprio poder político. O que detestavam era somente a *autonomia* da arte e a liberdade de expressão artística. Para eles, a arte, devia apenas propagandear os valores e a visão de mundo do regime, e qualquer outra arte tinha de ser banida, como “arte degenerada”, “bolchevista” ou “judaica”.

Mas nada disso foi privilégio alemão. Basta lembrar os maus bocados que passou um Schostakowitch ou um Soljenitsin sob o regime soviético, o qual, aliás, chegou a produzir uma arte propagandística constrangedoramente semelhante à dos nazis. Neste tópico merece menção também o famoso “Livro Vermelho” de Mao, a censura salazarista em Portugal e o patrulhamento absurdo e obscurantista a que as artes nacionais estiveram submetidas durante o regime militar brasileiro. Em todos os casos a fórmula é a mesma: uso ostensivo das virtudes propagandísticas da arte e banimento de toda forma de expressão artística “destoante” do discurso oficial.

Assim, nem é preciso que a filosofia se pergunte se a arte tem a ver com o poder: os ditadores já o responderam claramente. O que ela pode e deve perguntar é como se dão as relações entre arte e poder, e como relações de poder se expressam na arte.

A arte é uma prática social. Uma arte “individual” ou “privada” não passa de absurdo, pois arte pressupõe sempre interação e comunicação entre pessoas. Como prática social, ela se insere no contexto geral de todas as práticas sociais, no “funcionamento” do todo social de que

faz parte. Mas este todo se sustenta sobre uma imensa rede de relações de poder. Por meio da tecnologia, a sociedade afirma seu poder frente à natureza, dominando-a e transformando violentamente seu aspecto, nesse processo ininterrupto pelo qual o *trabalho* preserva e recria diariamente o mundo em que os homens vivem. O mundo do trabalho, por sua vez, também se constitui a partir de relações de poder: o poder do senhor sobre o escravo, do nobre sobre os trabalhadores feudais e do patrão sobre seus assalariados. Mas há também o poder que um gênero exerce sobre outro, o poder que o pai exerce sobre os filhos, o que uma etnia exerce sobre outra, etc.... Todas essas relações de poder se apóiam objetivamente no Estado, que com suas leis e tribunais se apresenta como encarnação concreta do poder do coletivo sobre o indivíduo; mas também se apóiam subjetivamente na própria consciência do indivíduo, que geralmente não tem outra alternativa a não ser aceitar o mundo tal como é. Por isso, acaba por internalizar as relações de poder criando formas de pensar e sentir que o possibilitam viver de acordo com a realidade exterior.

Ora, os homens que produzem e vivenciam a arte são os mesmos que também participam de todos esses outros aspectos da vida social, e por isso é inevitável que as relações de poder que eles estabelecem entre si e com a natureza se reflitam no plano artístico. A mesma tecnologia com que eles, em uma determinada fase da história, dominam os processos naturais nos campos ou nas indústrias é também a que, nesta mesma fase, dá suporte à produção e veiculação da obra de arte. O mesmo Estado que os disciplina e coage em suas relações interpessoais também administra a vida artística e controla a seu favor, em menor ou maior grau, o conteúdo das obras a que o público deve ter acesso. As classes e setores da população que se digladiam no campo social e econômico também se separam no campo artístico, cada qual produzindo e consumindo a sua própria arte. Por fim, as idéias que os homens expõem em suas obras artísticas não podem ser outras senão aquelas por meio das quais eles compreendem o mundo em que vivem, e que, assim como esse mesmo mundo, já estão marcadas por relações de poder.

Tal espelhamento de relações de poder na arte pode ser notado desde a Grécia antiga até o tempo dos regimes totalitários, com a diferença de que nas épocas passadas isto ocorria irrefletidamente e sem que os artistas chegassem a ter clara consciência do fato, enquanto que no século XX os ditadores serviram-se conscientemente da arte como de um instrumento de propaganda e afirmação do poder.

Mas não se deve concluir daqui que a arte tenha sempre de docilmente dizer *amem* às relações de poder que se estabelecem no todo social. Como dissemos no tópico anterior, a arte expressa a experiência humana em geral, e aí estão incluídas tanto a experiência dos dominantes quanto a dos dominados. Prazer e sofrimento, satisfação e perplexidade ganham expressão na vida artística; tanto aceitação tácita do poder quanto resistência e protesto contra sua injustiça podem ali se **expressar**¹⁰. A arte é um campo de batalha onde tendências libertárias e tendências retrógradas se cruzam e se confrontam. Também *neste* campo entram em luta as forças que decidem sobre os destinos do homem.

No século XX, esta luta foi travada de forma consciente. Pois, paralelamente à utilização da arte como veículo de propaganda e instrumento de poder pelos governos totalitários, toma corpo, já nas primeiras décadas do século, uma concepção de arte que pretendia dar voz às reivindicações sociais das classes sociais menos favorecidas, bem como difundir as idéias preconizadas pelos movimentos revolucionários que visavam a abolição da estrutura classista da sociedade. É a arte *engajada*, que vemos encarnada no teatro de Brecht, na poesia de Maiakóvski, no cinema de Eisenstein e, entre nós, por exemplo, na literatura de um Graciliano Ramos, na poesia de uma Patrícia Galvão e no teatro de um Augusto Boal.

A partir da segunda metade do século XX, os projetos socialistas perdem progressivamente seu poder de mobilização das massas, bem como a adesão de consideráveis parcelas da intelectualidade, mas a idéia de uma arte *engajada* mantém-se forte e presente. Seu conceito amplia-se de modo a abranger também as mais diversas demandas e lutas sociais: o que hoje em dia se apresenta como arte engajada volta-se para a defesa das minorias, a denúncia sobre violações dos *direitos humanos*, o protesto contra as opressões de caráter étnico ou nas relações de gênero, e ultimamente também a questão ambiental vem ganhando apreciável espaço neste campo.

Tal concepção artística vem, desde seus primeiros tempos até hoje, produzindo obras de inegável valor estético e de profundo conteúdo ético. Mas nada disso a torna imune ao questionamento crítico de uma *filosofia da arte* consequente. Precisamente suas realizações artísticas e sua força levantam questões importantes no plano filosófico, especialmente no que concerne ao problema da *autonomia* da arte. Pois o atrelamento da arte a uma causa específica, por mais justa e nobre que seja, não significa uma restrição da liberdade artística? Não representará talvez uma renúncia à sua sagrada independência e a subserviência a critérios exteriores ao fazer artístico? A estas questões deve responder não só a própria arte, mas também a *filosofia da arte*.

4.3 A idade *mídia*

*No pão de açúcar de cada dia
Dai-nos senhor a poesia de cada dia
(Oswald de Andrade - Escapulário)*

Os homens sempre tiveram de trabalhar, sempre estiveram às voltas com necessidades prementes e precisaram fazer frente às ameaças vindas da natureza e dos outros homens. Em tudo isso sempre se mostraram muito aptos, dispostos e inventivos, pois sua existência dependia de sua eficiência. Mas também tiveram, em todas as épocas, de se haver com este outro problema: o quê fazer quando não estamos trabalhando, nenhuma necessidade exige nossos esforços e nada nos ameaça? O que fazer com esse tempo deixado “em aberto”, com essa vida excedente, furtada às rotinas e preocupações, com esse resto de liberdade que nos é concedido e que no fundo consiste em não *precisar* fazer nada? Uma das mais inventivas, ricas e antigas respostas que os homens deram a essa questão chama-se *arte*.

A arte é uma forma absolutamente humana de lidar com o tempo livre; é, como disse Schiller, um *brincar*, mas um brincar cheio de sentido. De certa forma, ela é uma maneira de *não fazer nada*, pois, como já vimos, a *atitude estética*, que é seu pressuposto, é aquela na qual deixo de comportar-me como sujeito de ações no mundo para entregar-me a uma pura contemplação atenta e distanciada, uma atitude na qual, recordando nossas palavras, damos “...um passo atrás”, na qual nos recolhemos “...para poder ganhar um novo olhar sobre o mundo.”

Ao distanciar-me do mundo pela atitude estética, aproximo-me de mim mesmo, descubro-me. Pensamentos e sentimentos soterrados pela crosta bruta do cotidiano vêm à tona; a arte comove e faz refletir. Nisto, descubro que não estou sozinho: outras pessoas, mesmo distantes no tempo e no espaço, pensaram e sentiram semelhantemente; no espelho da arte vejo refletida minha existência e a de outros homens, de minha e de outras eras. A vida humana em sua riqueza e sua miséria se apresenta diante de mim, e por vezes parece-me que estou a ponto de captar alguma coisa do seu sentido mais profundo. A arte me irmana com a humanidade, me humaniza.

Mas se é assim, como explicar que a arte tenha atualmente tão pouco espaço no coração dos homens? Como explicar que diante da imensa variedade de coisas maravilhosas que a arte gerou em todas as épocas e modalidades, a escolha das massas atuais seja sempre tão uniforme e tão previsível (e tão questionável)? De fato não é preciso nenhuma profunda análise soci-

ológica para perceber que essa escolha não obedece a critérios estéticos, mas sim *estatísticos*: recai sempre sobre o que está em moda e sobre aquilo de que todo mundo gosta, mesmo que seja para no mês que vem todos esquecerem o que é cultuado hoje, em nome de outra novidade (que, no fundo, será idêntica à de hoje). Como, enfim, é possível ludibriar tão completamente o gosto estético dos homens contemporâneos?

Poderíamos aqui nos dar ares aristocráticos e dizer que o homem contemporâneo é indolente demais para a arte; que a arte exige esforço, e que as pessoas preferem um breve entorpecimento dos sentidos a procurar aquilo que poderia desenvolver seu intelecto e sua sensibilidade, promovendo seu engrandecimento como seres humanos. Tudo isso pode ter lá seu grão de verdade, mas não é o bastante para explicar os fenômenos que estamos tentando entender. As massas não são culpadas dessa situação: são muito mais suas vítimas. Também não basta torcer o nariz para a “cultura de massas”, nem deplorar a qualidade dos produtos da chamada “*indústria cultural*”¹¹. O importante é perceber que tais produtos atendem a uma demanda social: os homens, por todos os motivos que já mencionamos, *precisam de arte*, tanto – ou quase tanto – quanto de comida, pois não vivemos só de pão. De fato, eles *buscam* a arte, e não é sua culpa se o que lhes oferecem é só um arremedo de arte.

Há pouco falamos sobre como a arte pode espelhar relações de poder. Pois aqui está um claro exemplo. Em nossa era, o mesmo poder que domina a vida dos homens, passando por cima de governos e nações, também domina, não exatamente a arte, mas a esfera social que deveria ser ocupada por ela. Indústria e mercado são as duas faces dessa potência suprema que em nossos tempos apoderou-se do terreno da alma humana em que a arte deveria deitar suas raízes. Indústria e mercado são os dois poderes que tomaram a si a tarefa de explorar comercialmente a demanda social pela arte, a necessidade humana de arte.

Aquilo que a arte deve oferecer aos homens e o que eles procuram nela é, antes de tudo, aquela já mencionada possibilidade de distanciamento em relação à vida cotidiana, às necessidades, responsabilidades e atribulações do dia a dia. Nisto já está implícito um certo prazer: o *deixar de agir* da atitude estética já é em si prazeroso. Ora, entreter os homens arrancando de seu pensamento tudo o que se refere à sua vida cotidiana é coisa que a indústria fonográfica, as cadeias de rádio e televisão e as grandes corporações cinematográficas sabem fazer e muito bem. Mas a arte não se resume a isso: ela também exige que empreguemos nossas capacidades

de apreender, conceber, compreender e pensar. A atitude estética, como já vimos, só produz o distanciamento em relação ao mundo da ação ao estimular essas capacidades, convidando-as a exercerem-se de forma prazerosa.

Mas isso já não se enquadra na lógica do mercado e da indústria. Essa lógica, todos sabemos, é a do lucro, e o lucro exige produção e consumo cada vez mais rápidos. Por isso mesmo, os produtos que a indústria do entretenimento costuma apresentar como arte devem exigir o mínimo esforço do público a que se dirigem. Nada deve entrar ou dificultar o consumo: este deve ser fácil e imediato como fácil e imediato é o consumo de um refrigerante. O produto “artístico” não pode instigar nem desafiar nem estimular as capacidades de concepção. Tudo nele tem de ser de certa forma já conhecido ou já esperado, pois deve ser muito mais *engolido* do que *compreendido*; qualquer discrepância em relação ao padrão abre espaço para o concorrente mais rápido e representa prejuízo no balanço de rendimentos. A ordem é *o mínimo de esforço e o máximo de efeito*. Deve-se *agir* sobre os homens, e não estimular suas potencialidades.

Assim, aquilo que deveria ser uma experiência artística acaba revelando-se como nada mais que um divertimento passageiro, que em nada nos transforma: após a exibição do último estrondoso sucesso de bilheteria, as pessoas saem do cinema exatamente como entraram. Ao invés de um distanciamento contemplativo, em que gozamos de nossa liberdade, refletimos sobre nossa existência e reafirmamos os laços que nos unem à humanidade, tudo o que conseguimos é um breve esquecimento do mundo cotidiano, como uma pausa de que precisamos antes de sermos novamente atirados à rotina massacrante. A indústria do entretenimento não cria nenhuma zona de liberdade e de independência em relação ao mundo do trabalho e das ocupações cotidianas. Pelo contrário, é uma peça integrante deste mesmo mundo, e nele desempenha uma função fundamental: a de adaptar mais firmemente os homens à rotina, exatamente ao fazê-los esquecer-se dela por alguns momentos.

Mas talvez o mais grave de toda essa usurpação da esfera da arte pela indústria e pelo mercado é o fato de que por meio dela a grande maioria dos homens vai sendo progressivamente espoliada de um patrimônio valiosíssimo e importantíssimo que, de direito, a eles pertence. Todos os tesouros inestimáveis de beleza e sentido que a arte produziu nos milênios passados torna-se invisível sob a luz cegante dos holofotes da mídia. As vozes dos mais inspirados artistas não podem ser ouvidas sob o barulho estupidificante com que as empresas culturais anunciam

os ídolos do dia. Por isso, uma *filosofia da arte*, nos dias atuais, e especialmente quando se volta à educação da juventude, não pode deixar de adquirir um tom militante e mesmo alarmista. Não basta apenas falar sobre a arte. É preciso, antes de tudo, informar que ela (ainda) *existe*.

Notas

1. A *Estética*, como disciplina filosófica, tem uma data “oficial” de nascimento mais ou menos precisa e reconhecida: é o ano de 1750, quando Alexander Gottlieb Baumgarten publica uma obra com esse nome, dando a ele, pela primeira vez, o significado de uma investigação filosófica sobre as artes e o fenômeno da beleza. Porém, apesar do mérito inegável que a obra possui por intentar pela primeira vez a delimitação de um campo autônomo de investigação filosófica sobre temas estéticos, a *Estética* de Baumgarten não chegou a contribuir significativamente para o desenvolvimento da disciplina cuja idéia ela mesma lançou. O estilo árido e abstrato de sua argumentação geralmente causa estranheza ao leitor contemporâneo familiarizado com as principais obras da *Estética* posteriores a essa primeira tentativa, sensação essa particularmente reforçada pelo fato de Baumgarten considerar a beleza como uma forma de conhecimento. Com efeito, ele caracteriza a experiência do *belo* como *conhecimento inferior* (e, desta forma, subordinado ao *conhecimento superior*, ou seja, o racional), e a *Estética* como a ciência da perfeição deste conhecimento inferior.

2. O fato de que a *Estética*, como disciplina filosófica autônoma haver surgido apenas no século XVIII não quer dizer que os temas que ela aborda nunca antes houvessem recebido a atenção dos filósofos. Arte e beleza já eram temas da filosofia desde o século IV antes de nossa era, quando Platão deles tratou em diálogos como *República*, *Íon*, *Leis* e *Banquete*. É no *Banquete*, ou *Simpósio*, que ele ataca o problema das relações entre beleza e prazer sensível. O tema do *Banquete* é o *amor*. Na parte final do diálogo, o personagem Sócrates relata os ensinamentos que teria recebido de uma estrangeira misteriosa, segundo os quais o amor nada mais seria que a busca pelo *belo*. Essa busca começaria no plano da sensibilidade e do prazer corpóreo, porém, após um longo processo de educação e espiritualização terminaria na pura contemplação racional da *idéia do belo*, na qual se revelaria finalmente a essência eterna e atemporal da beleza.

A teoria platônica das *idéias*, em que se funda esta concepção da beleza, é vista como marco inicial de uma tendência racionalista do pensamento ocidental que em grande medida obstaculizará o desenvolvimento das reflexões estéticas. Segundo esta tendência, a razão é considerada

ao mesmo tempo como dom supremo da humanidade e como oposta aos sentidos. Como arte e beleza estão claramente vinculadas à esfera do sensível, foram por muito tempo consideradas como temas menores e pouco compatíveis com a dignidade da filosofia. Esta, pensava-se, deveria ocupar-se com o conhecimento da essência das coisas e do mundo, enquanto que a arte e o fenômeno do belo se circunscreveriam apenas ao domínio das aparências. Já o próprio Platão costuma ser mal visto pelos defensores da arte, pelo fato de não haver permitido a existência de poetas e artistas na *cidade ideal* que imagina em seu diálogo *República*. Sem entrarmos neste mérito, podemos dizer que apenas quem não o leu diretamente pode tomar Platão como “inimigo da arte”. Pois quem o fez certamente percebeu que o suposto “inimigo da arte” é na verdade um artista, e, de fato um dos grandes. Seus Diálogos, além de monumentos incontestes do saber filosófico, são obras literárias de primeira magnitude, que demonstram notável maestria no domínio de todos os gêneros poéticos existentes na sua época, sendo possível ver neles nada menos que o protótipo do gênero literário do *romance*. Justamente o *Banquete* é uma de suas mais poéticas e artisticamente inspiradas obras.

.....

3. O verbo “saborear” parece estar deslocado aqui, pois estamos exatamente tentando diferenciar o prazer do belo dos prazeres meramente sensoriais, como aquele que sinto através do paladar. Mas o termo está totalmente dentro do campo semântico de um conceito dos mais importantes na história da Estética, o conceito de “gosto”.

Exatamente quando a tendência racionalista da filosofia ocidental parecia estar no seu auge, no iluminismo do século XVIII, a situação da estética começa a mudar favoravelmente. Impulsionado por seus estrondosos sucessos no campo das ciências naturais, o pensamento racional aspira a abarcar todos os campos da experiência humana. Por toda parte a razão se vê estimulada a experimentar seu poder e a conquistar novos territórios. Por quê o âmbito do belo e da arte haveria de ficar de fora?

É então que alguns pensadores ingleses, como Lord Shafetsbury, Addison e Hutcheson, mesmo anteriormente a Baumgarten, passam a se debruçar seriamente sobre temas relacionados à arte e à beleza, e neste contexto vai pouco a pouco surgindo e ganhando consistência o conceito estético de “gosto”, até ser definitivamente consagrado nos escritos do escocês David Hume, dentre os quais merece destaque seu memorável “Do Padrão do Gosto”.

Apesar de sua relação etimológica evidente com o sentido do paladar, o conceito filosófico de “gosto” não aponta para nenhuma confusão entre os campos do prazer estético e do meramente sensorial; pelo contrário. Trata-se, na verdade, apenas de uma metáfora: enquanto pelo paladar sentimos fisicamente o sabor dos alimentos, pelo “gosto” estético percebemos espiritualmente a beleza dos objetos. Mas a metáfora tem ainda outras razões de ser: semelhante ao que ocorre com o paladar, imagina-se o “gosto” estético como uma faculdade inerente a todo o ser humano e idêntica em todos eles, porém passível de ser exercitada e de assim refinar-se de modo a se tornar cada vez mais precisa e acurada. Daí a origem do bom gosto e do mau gosto, tanto do físico quanto do estético. Mas as semelhanças acabam aí: enquanto que o paladar é uma função sensorial e corpórea, a apreensão do belo através do “gosto”, só pode ocorrer ao colocarmos em ação nossas faculdades intelectuais e simbólicas, como o pensamento e a imaginação. Mais precisamente: pelo exercício prazeroso destas faculdades quando estimuladas por algum objeto que desperta seu interesse e atenção.

.....

4. Foi Kant que, em sua *Crítica da faculdade de Julgar*, estabeleceu com precisão definitiva a distinção entre o belo e o agradável. Como lhe é característico, Kant aborda o problema da beleza examinando os pressupostos da nossa forma usual de *julgar* a beleza. Segundo sua própria terminologia, ele pergunta-se pelas condições de possibilidade do *juízo de gosto*, ou seja, daquele pelo qual dizemos que algo *é belo*. O verdadeiro juízo de gosto não se baseia em nenhuma experiência anterior de outras pessoas: não é porque os críticos de arte são unânimes em declarar bela certa obra pictórica que eu também a declaro bela, mas sim porque em sua presença eu sinto um determinado prazer estético. Ocorre que ao mesmo tempo me convenço de que todo ser humano que a contemple sentirá prazer semelhante. Quando afirmamos que determinada coisa *é bela*, reflete Kant, não estamos querendo expressar qualquer relação específica entre essa coisa e a nossa pessoa em particular, mas pressupomos que essa afirmação pode e deve obter a concordância de todo ser humano. Isso, porém não ocorre quando se trata de prazeres meramente sensoriais. Se eu provasse chocolate pela primeira vez, sem saber da opinião das outras pessoas sobre essa iguaria, poderia ter prazer ou não, dependendo da forma como eduquei meu paladar, de minha constituição fisiológica particular e das circunstâncias peculiares em que fiz a experiência. De qualquer forma, não teria nenhum motivo para acreditar que todos os seres humanos compartilhariam de minha opinião sobre o gosto do chocolate. Trata-se de um prazer sensível, e, enquanto tal é meramente subjetivo, privado e particular.

O prazer com o belo também provém de impressões sensoriais, mas ainda assim atribuímos ao juízo de gosto uma validade universal. Como isso é possível? A resposta de Kant é que no prazer que temos com a beleza não entra em cena apenas a sensibilidade, mas sim também nossas faculdades racionais, ou seja, aquelas mediante as quais construímos nossas representações sensíveis de um dado objeto; em outras palavras: aquelas mediante as quais podemos contemplar sua mera aparição diante de nós. O belo, diz Kant, é aquilo que nos agrada meramente como objeto de nossa consideração, ou seja, apenas em virtude da atividade de nossas capacidades de construir representações. Já aquilo que, como o chocolate, agrada apenas mediante a sensibilidade, devemos chamar simplesmente de *agradável*. Ora, segundo um pressuposto básico do pensamento iluminista, a razão é a mesma em todos os homens; nossas faculdades intelectuais, de que dependem a experiência do belo, pertencem à estrutura própria da razão, e seu funcionamento não depende em nada de minhas particularidades individuais. Seria então por isso que, quando dizemos que algo *é belo*, temos ao mesmo tempo a convicção de que essa afirmação não deve valer apenas para mim, mas pode ser estendida a toda a humanidade.

.....

5. A trajetória do conceito de *forma* em filosofia é longa, e das mais ricas. Sua intrínseca relação com os temas da *Estética* começa já com a teoria das *idéias* de Platão. Segundo sua etimologia, o próprio termo “idéia” significa nada menos que *forma visível*, ou *imagem*. As *idéias* platônicas são de fato os protótipos, ou formas imutáveis e eternas, de tudo que existe no mundo material. As coisas efêmeras que compõem esse mundo são criadas a partir do modelo dessas formas eternas, e, por isso, *participam* delas por uma relação de semelhança. A *beleza*, como já vimos, é, para Platão nada menos que uma *idéia*, e as coisas belas corpóreas a que temos acesso pelo sentido da visão só são belas porque de alguma maneira se assemelham à *idéia* puramente racional da beleza. Esta, porém, só pode ser vista em sua verdade última por meio de uma outra faculdade de ver: a razão, como visão pura do espírito. O neoplatônico Plotino dá uma interpretação místico-religiosa à forma platônica, fazendo dela uma força criadora ou princípio plasmador que tanto governa o desenvolvimento dos seres vivos quanto assegura a ordem e a unidade do cosmos. Na formação do mundo pelo Criador e no crescimento de uma árvore a partir de sua semente podemos ver a atuação da forma: em ambos os casos é uma unidade inicial que contém potencialmente em si uma multiplicidade e nela se desdobra, mantendo-se, no entanto, una. Também assim Plotino compreende a beleza: o objeto belo é uma multiplicidade de elementos que se organizam intrinsecamente como uma unidade, pois todos esses elementos procedem de uma única *forma*, que inicialmente habitava apenas a

mente do artista. Um eco moderno e despojado de implicações metafísicas destas concepções plotinianas faz-se ouvir na *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant, na qual o autor estabelece uma explícita analogia entre a estruturação interna dos organismos vivos e a ordenação dos elementos constituintes do objeto belo. Tanto em um caso como no outro, têm-se uma relação originária e absolutamente profunda de todas as partes umas com as outras, de modo que cada uma delas reflete o todo e o pressupõe. No objeto belo, aquilo que conecta intrinsecamente os elementos sensíveis que o compõem é a *forma*. A *bela forma* é para Kant uma unidade perceptiva que sintetiza em si uma multiplicidade de elementos sensíveis, síntese essa que resulta de uma cooperação estabelecida entre nossa *imaginação* e nosso *entendimento*. A primeira é a nossa capacidade de formar representações sensíveis a partir dos dados dos sentidos (sensações); e o segundo é a faculdade dos conceitos, que usualmente prescreve as regras segundo as quais a imaginação deve se exercer, limitando seu campo de atuação em favor da obtenção do conhecimento. Na contemplação da beleza, quando não buscamos nenhum conhecimento, o entendimento deixa de exercer esse papel limitador e se irmana com a imaginação em um livre e prazeroso vaguear pela aparência do objeto, buscando apenas a apreensão das formas e relacionando-as umas com as outras e com o todo.

6. O conceito do *desinteresse*, como elemento fundamental da apreciação estética, é formulado explicitamente por Lord Shaftesbury, mas a concepção por ele expressa também aparece fortemente em Burke, Addison, Hutcheson e Hume. Essa noção complementa a mera distinção entre o *belo* e o *agradável*, acrescentando-lhe elementos essenciais para a caracterização da atitude estética. De fato, o *desinteresse* implica não somente que o prazer com a beleza se distingue daquele provocado pelo efeito imediato que determinados objetos exercem sobre meu corpo, mas também que a apreciação do belo se dá de maneira independente de todo o desejo ou apetite em relação ao objeto contemplado, bem como de toda consideração sobre sua utilidade para mim ou para qualquer outra pessoa. Isto não significa que o sentimento da beleza não possa ser acompanhado de desejo ou apetite, mas sim que um sentimento não deve ser confundido com o outro. Posso ao mesmo tempo considerar bela uma fruta e desejar sentir seu sabor e saciar minha fome. Mas é evidente que trata-se de sentimentos diversos, pois mesmo uma fruta feia poderia despertar meu apetite, e nem toda fruta bela o despertará. Da mesma forma, posso ao mesmo tempo considerar belo um automóvel e desejar possuí-lo, em virtude de seu desempenho mecânico e sua utilidade para a locomoção, mas é claro que esse

desempenho e esta utilidade nada têm a ver com a sua beleza, pois esta diz respeito apenas à sua aparência externa. Posso mesmo desejar possuí-lo *por causa* de sua beleza, a fim de poder contemplá-la sempre e causar a admiração de meus vizinhos. Mas mesmo neste caso é *a beleza* que é causa do interesse, e não o contrário. Tampouco se pode, argumentavam os mencionados pensadores, confundir a beleza com qualquer idéia de uma utilidade *em geral*, não relacionada à minha pessoa em particular, mas referida a um ser humano qualquer. Alguém que não saiba dirigir não pode ter nenhum interesse em ter um automóvel, mas pode bem imaginar sua utilidade para quem o sabe. Entretanto, esse seu “desinteresse” não é suficiente para transformar sua percepção da utilidade em sentimento de beleza. Pois tudo o que ele fez foi trocar de lugar, em pensamento, com o possível motorista; e se o motorista imaginário não poderia chamar de belo o objeto útil, menos ainda o poderá chamar assim o real observador do automóvel. De onde se conclui que a beleza é inútil – o que não quer dizer que não seja imprescindível...

.....

7. De Burke e Hume a Kant, de Schiller e Nietzsche a Merleau-Ponty, a apresentação da experiência estética como originada em uma atitude de pura contemplação distanciada e abstrata, na qual abandonamos a atitude comum e cotidiana que adotamos como sujeitos de ação (como sujeitos que agem no mundo de forma racionalmente planejada, perseguindo objetivos e interesses individuais), tornou-se quase que um lugar-comum na *Estética*. Mas em nenhum pensador a oposição entre essas duas atitudes aparece de forma mais marcada e explícita (ou pelo menos mais interessante) do que em Schopenhauer. Segundo este pensador alemão, a essência de todas as coisas e de nós mesmos é aquilo que ele chamou de *Vontade*. Esta força propulsora que move todas as coisas se manifesta nos seres humanos como um desejo inextinguível e nunca satisfeito. Um querer infinito, sobre o qual não temos controle, nos lança continuamente em direção ao mundo e às coisas que o compõem, de modo que tão logo alcancemos um objeto desse querer, já outro objeto se apresenta tomando o lugar do primeiro e nos mantendo presos às malhas do desejo. Ora, todo desejo provém de uma carência, de uma falta, e, por isso causa sofrimento e é expressão do sofrimento. Viver, portanto, é, em essência, sofrer. Só podemos escapar a esse sofrimento – cuja cessação interpretamos como prazer – quando, de alguma maneira, o império da Vontade não mais tem poder sobre nós, quando conseguimos *parar de desejar*. Isto acontece, por exemplo, durante a contemplação estética da beleza. Esta contemplação se instaura quando deixamos de considerar um objeto através do Intelecto, que nada mais é que um instrumento da Vontade. Pelo Intelecto, consideramos um objeto segundo

suas relações com todos os outros e com o todo do mundo; como uma coisa individual entre outras coisas individuais. Já na contemplação estética, toda a nossa atenção se concentra em um único objeto: apenas ele ocupa nossa consciência, como se só ele existisse e nos hipnotizasse a ponto de esquecermos, ou deixarmos de lado, as relações causais e espaço-temporais pelas quais ele se liga à realidade empírica. E assim como em nossa contemplação o objeto “se destaca” de suas relações com o mundo, nós também nos destacamos das relações pelas quais nosso querer nos liga a esse mundo. Pois é pelo Intelecto que nos situamos no meio das coisas e nos afirmamos como um eu independente e separado do mundo. Mas é precisamente esse eu individual que está constantemente a desejar e a sofrer por isso. Quando o Intelecto cede lugar à contemplação estética, abandonamos nossa individualidade para sentirmos profundamente nossa ligação essencial com o todo. Com isso, abandonamos também nossa vontade individual, que é a fonte de nosso sofrimento. A beleza é então o bálsamo que nos liberta e nos alivia do martírio do querer.

8. Já presente na doutrina de Aristóteles sobre a Tragédia, o conceito de *sublime* começa a ganhar espaço na discussão estética no século XVI, com a redescoberta de um tratado medieval sobre o tema, e, no século XVII, com sua tradução ao francês. Mas é especialmente no século seguinte, inicialmente com Burke e Kant, que o sublime assume o sentido do grandioso, do imenso e do avassalador, consolidando-se assim como região estética oposta ao domínio da beleza e da *forma*. Kant, de fato, o associa ao informe, esclarecendo, porém, que sublimes são as idéias que certos objetos despertam em nós e não esses próprios objetos. Já Schopenhauer considerará o sublime apenas como uma modalidade especial do belo: aquela na qual a contemplação estética, para se instalar, tem de vencer o sentimento de terror inspirado pelo objeto contemplado, em virtude da ameaça que representa à vida humana. O conceito também desempenhará um notável papel na abordagem que os autores clássicos e românticos alemães realizam da Tragédia grega, merecendo destaque especial neste ponto os ensaios de Schiller sobre o sublime no teatro e a estética “dionisíaca” do jovem Nietzsche. Esta última, como se sabe, inspira-se fortemente nas concepções artísticas do compositor Richard Wagner, o qual, em seus tratados teóricos, aponta a categoria do sublime como a única capaz de dar conta do significado estético da música, desenvolvendo, correspondentemente, uma técnica de composição que rejeita a idéia de *forma* como princípio estruturante do discurso musical.

9. Para os artistas do século XX, a livre criatividade artística não mais podia restringir-se apenas à produção da obra de arte: era preciso reinventar a própria arte, redefini-la a partir de critérios novos e mais adequados à situação histórica, tanto da arte como da humanidade. A própria idéia de *obra de arte* foi objeto de drásticos questionamentos e reformulações, com o que também colocou-se em questão o papel da arte na História e no contexto mais geral da existência humana. A *ruptura com a tradição* foi o lema de todas as vanguardas, e foi também a palavra de ordem que ecoou em todas as revoluções que a arte atravessou desde o início do século XX. No *cubismo*, no *dadaísmo*, no *futurismo*, no *surrealismo* na *poesia* e na *música concretas*, no *teatro do absurdo* e no *da crueldade*, no *atonalismo* musical, na *música dodecafônica*, como também em vários outros movimentos vanguardistas, manifesta-se o espírito inquieto e questionador da arte contemporânea, em sua constante luta por renovação e redefinição. Nisto ela se revela como filha legítima de seu tempo, pois a História contemporânea é o palco das mais profundas rupturas e revoluções por que passou a humanidade. O surgimento das grandes metrópoles, a mercantilização e mecanização avassaladoras da vida humana, o desenvolvimento de tecnologias de comunicação de massa, as duas Guerras Mundiais, o horror das armas atômicas e dos campos de concentração, a divisão do mundo em dois blocos inimigos, a ameaça ambiental... tudo isso tornou nosso mundo um lugar de perplexidade e de profundos questionamentos, onde todas as certezas oscilam e ameaçam desabar, e onde tudo o que balizou a vida humana no passado parece perder progressivamente seu valor e sua solidez. Como tal situação não haveria de se refletir na arte, nesse espelho em que nossa civilização aprendeu a projetar sua imagem e a se mirar?

.....

10. A idéia de que a arte necessariamente reflete em si relações de poder encontra suporte filosófico adequado na interpretação marxista da sociedade. Segundo esta interpretação, o fator determinante de toda vida social humana é o econômico, ou seja, é o processo pelo qual os homens criam diuturnamente as condições materiais que possibilitam sua existência social. Tal criação dá-se através do *trabalho*, compreendido como atividade conjunta de toda a sociedade que, agindo sobre a natureza, faz continuamente surgir o mundo em que os homens vivem, incluindo-se aí também as formas de organização social e política. Mas se é o *trabalho* que cria o mundo em que vivemos, então as formas de pensamento pelas quais compreendemos esse mesmo mundo também devem ser, em alguma medida, determinadas pelo trabalho e pelas relações de poder que o regulam. Assim sendo, tais relações de poder haveriam necessariamente

de se refletir na produção espiritual dos homens, ou seja, nas representações mitológicas e religiosas, na filosofia, nas ciências e também nas artes. Uma interpretação mecanicista e empobrecedora das teses marxistas, resultante especialmente de sua utilização como instrumento de doutrinação das massas pelos partidos alinhados com o antigo poder político soviético, tendia a afirmar que a arte necessariamente refletia apenas as relações *dominantes* de poder. Tal interpretação foi contestada pelos teóricos da chamada “Escola de Frankfurt” (entre os quais Walter Benjamin, Adorno, Horkheimer e Marcuse), que procuraram demonstrar que a arte poderia expressar tanto a aceitação do poder vigente quanto o protesto contra ele. De fato, que significa, por exemplo, a poesia homoerótica de uma Safo de Lesbos, no seio de uma Grécia totalmente dominada pela figura masculina? Quem poderá desconhecer o potencial libertador da arte renascentista, com sua valorização do homem e sua glorificação dos sentidos, em uma sociedade que ainda queimava seus maiores intelectuais por heresia? O teatro clássico francês do século XVIII poderá eventualmente ser visto como um divertimento voltado à nobreza, mas quem será capaz de dizer que Voltaire defendia o Antigo Regime? Na reivindicação de liberdade artística dos românticos está expresso o anseio de libertação de uma alma humana sufocada pela razão iluminista e pela sociedade que se constituiu sob seu império. Os cantos dos escravos brasileiros que chegaram até nós nos revelam seu sofrimento de forma muito mais direta do que qualquer tratado sociológico, e ninguém negará o papel que o jazz desempenhou na formação de uma identidade cultural dos negros norte-americanos, comprometida com a luta contra a opressão racista.

.....

11. A expressão *indústria cultural* faz sua entrada no cenário filosófico contemporâneo em 1947, com a publicação da obra *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, escrita ainda durante a Segunda Guerra Mundial. O uso generalizado e descontrolado que hoje em dia se tem feito dessa expressão faz com que usualmente não seja percebido seu caráter propositadamente contraditório e paradoxal. Pois o termo *cultura* designa o campo da atividade humana em que são gerados os mais importantes conhecimentos, os mais altos valores e as representações doadoras de sentido à vida humana, enquanto que *indústria* refere-se à produção em série de mercadorias padronizadas através de processos mecânicos. Desta perspectiva, faz tanto sentido falar de uma *indústria cultural* quanto de um *círculo quadrado*. De fato, a intenção dos autores era denunciar a transformação paulatina da arte em mercadoria no mundo contemporâneo, a crescente absorção de toda a esfera da atividade artística pela lógica

do mercado e da produção industrial, com o que o próprio sentido da arte se desvirtuaria. Com a mercantilização da arte, refletem Adorno e Horkheimer, esta se rebaixaria à condição de mero entretenimento, submetendo-se docilmente à manipulação do poder econômico que domina a sociedade capitalista contemporânea: o grande capital se utilizaria das “mercadorias culturais” como meios suplementares de adaptação dos homens às relações de trabalho escravizantes que caracterizam essa sociedade.

Referências

Bibliografia Tema 1

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1998.
- DUFRENNE, Mikel. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. Paris: PUF, 1953.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- JIMENEZ, Marc - **O que é Estética?** São Leopoldo: Editora UNISINOS, 1999.
- PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: DIFEL, 1966.

Bibliografia Tema 2

- BAYER, Raymond . **História da estética**. Lisboa: Estampa, 1998.
- HUME, David. Do padrão do gosto. In: HUME, David. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.
- PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Bibliografia Tema 3

- ABRAMS, M. H. **The mirror and the lamp**. New York: Oxford University, 1953.
- GOETHE, J. **Escritos sobre a arte**. São Paulo: Humanitas / Imprensa Oficial, 2005.
- GUSDORF, G. **Le Romantisme**: I. Paris: Payot, 1993.
- MACHADO, R. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2006.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.
- SCHOPENHAUER. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.
- STAROBINSKY, J. **Os emblemas da razão**: São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Bibliografia Tema 4

- ADORNO; HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.
- LUKÁCS, Georg. **Estética**. Tradução de Manuel Sacristán. 3. ed. Barcelona: Grijalbo, 1974, 4 v.
- SCHILLER, F. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Ficha da Disciplina

A Estética e o *Belo*

http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/41599/8/02_redefor_d05_filosofia_ficha.flv

Márcio Benchimol Barros (Unesp-Marília).

Professor de Estética da UNESP de Marília. Graduado em Filosofia pela Unicamp em 1992, titulou-se como mestre e doutor em Filosofia pela mesma universidade, em 1999 e 2006, respectivamente, sempre sob orientação do prof. Oswaldo Giacóia Jr. Em 2010 realizou estágio pós-doutoral junto à *Hochschule für Grafik und Buchkunst* de Leipzig (Alemanha), orientado pelo prof. Christoff Türcke. É autor do livro *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*, publicado pela editora Annablume em 2003, resultante de seu trabalho de mestrado.

Ementa

No curso serão expostas noções básicas da Estética filosófica, tais como as de *belo* e *sublime*, dando-se destaque também ao conceito de *bela forma*. Em um primeiro momento tais noções serão examinadas concomitantemente em relação aos objetos naturais e aos artísticos, para, em seguida, passar-se a uma apreciação filosófica específica da arte, sob o ponto de vista de sua inserção nos contextos da cultura e da sociedade humanas, dentro de uma perspectiva histórica.

Estética	Tema 1 A Estética e o <i>belo</i>	1.1. Sentidos da Estética
		1.2. O belo como guia
		1.3 Sentidos do belo – beleza, prazer e sensação
	Tema 2 Beleza e <i>Forma</i>	2.1. Agrado e beleza – passividade e atividade
		2.2. Breve introdução ao conceito estético de <i>forma</i>
		2.3. Forma, sensação e atitude estética
	Tema 3 Da <i>Estética</i> à <i>Filosofia da Arte</i>	3.1. A Atitude Estética
		3.2. O sublime e a liberdade criativa
		3.3. Rumo à <i>Filosofia da Arte</i>
	Tema 4 <i>Arte e Filosofia da arte</i> no mundo contemporâneo	4.1. O sentido humano da arte
		4.2. Arte e poder
		4.3. A idade <i>mídia</i>

Palavras-chave:

Estética, beleza, sublime, forma, arte



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
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