



Rede São Paulo de

Formação Docente

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

São Paulo
2011



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



**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

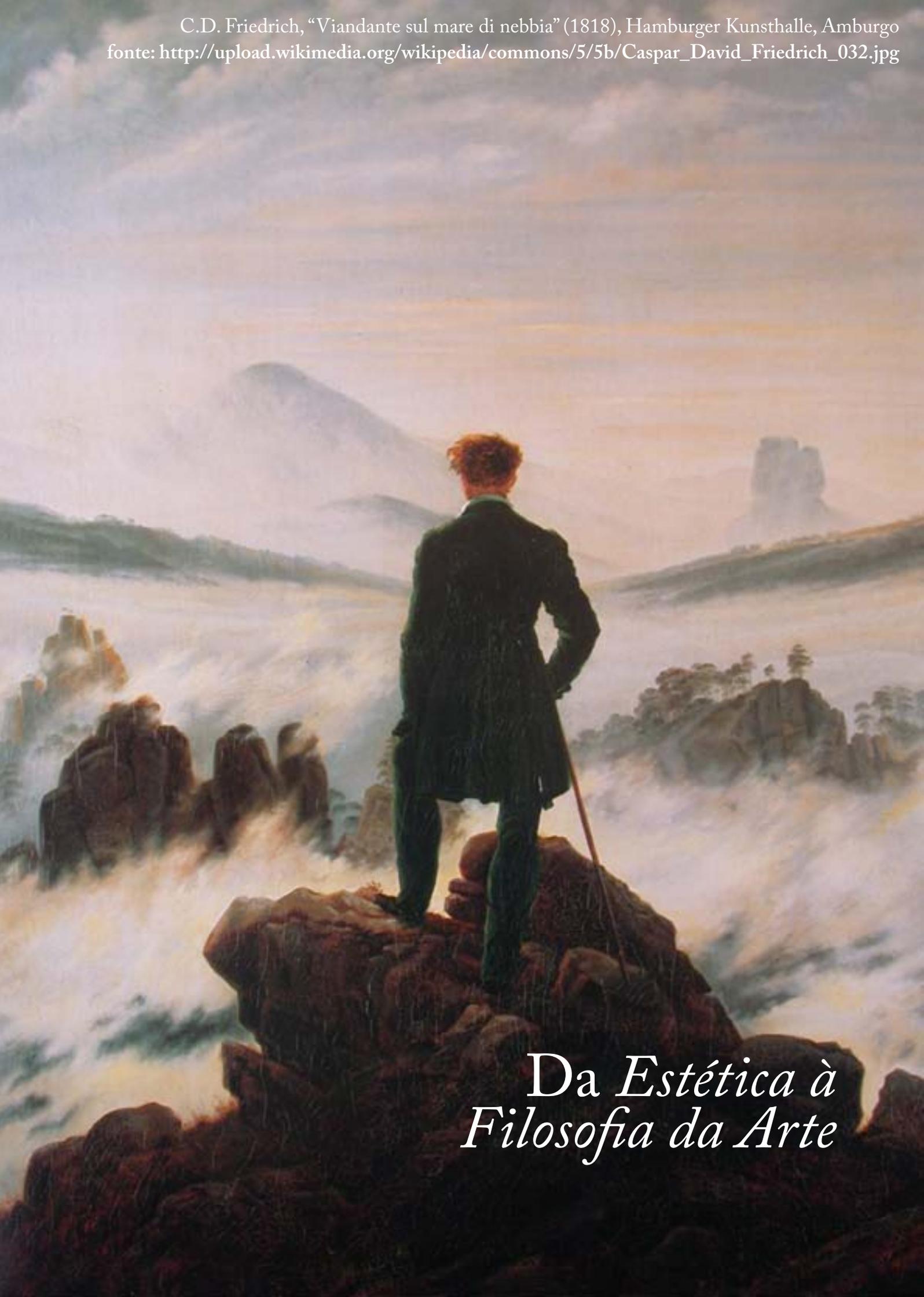
Governo do Estado de São Paulo
Secretaria de Estado da Educação
Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas
Gabinete da Coordenadora
Praça da República, 53
CEP 01045-903 – Centro – São Paulo – SP



**SECRETARIA
DA EDUCAÇÃO**



C.D. Friedrich, "Viandante sul mare di nebbia" (1818), Hamburger Kunsthalle, Amburgo
fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Caspar_David_Friedrich_032.jpg



*Da Estética à
Filosofia da Arte*

Sumário

Vídeo da Semana	3
<i>Da Estética à Filosofia da Arte</i>	3
3.1 A Atitude Estética.....	3
3.2 O sublime e a liberdade criativa.....	6
3.3 Rumo à Filosofia da Arte	8
Notas	11
Bibliografia	13

Vídeo da Semana



Da Estética à Filosofia da Arte

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 aclave, 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 desenham 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 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*¹. 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 contemplese, distanciadamente, desinteressadamente... Eis a *atitude estética*².

3.2 O sublime e a liberdade criativa

Absolutamente envolta neste tipo de recolhimento contemplativo e distanciado que acabamos de caracterizar como típico da *atitude estética* parece estar a taciturna figura que Caspar David Friedrich pintou em sua famosa tela *O viandante sobre o mar de névoa*. Mas certamente não é o doce refrigerio da beleza o viandante que 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



Figura 1: Caspar David Friedrich
O viandante sobre o mar de névoa
Fonte: Wikipedia

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 velho³. 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 en-



contra 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 *expressissem 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 signifi-

cado 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*.

Notas

1. 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...

2. 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 desejar inestancável 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 alcançamos 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.

3. 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.

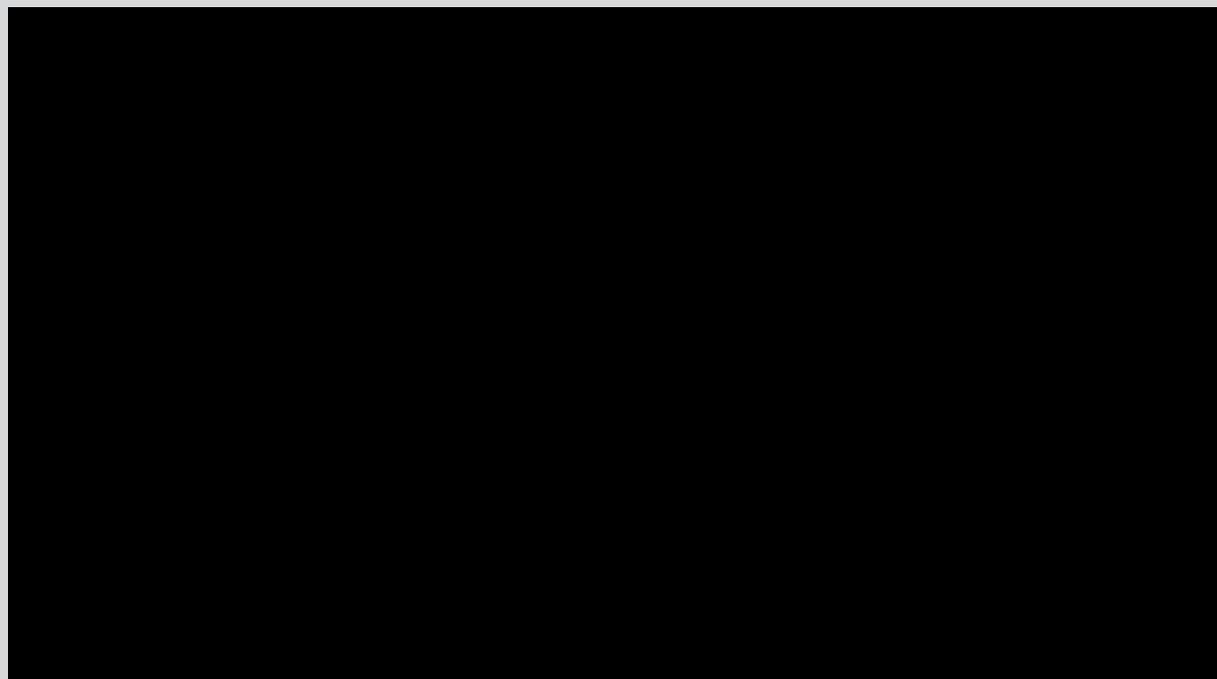
Bibliografia

- 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.

Ficha da Disciplina:

A Estética e o *Belo*



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

Pró-Reitora de Pós-graduação
Marilza Vieira Cunha Rudge

Equipe Coordenadora
Cláudio José de França e Silva
Rogério Luiz Buccelli
Ana Maria da Costa Santos

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

Márcio Antônio Teixeira de Carvalho

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 Maranhão
João Castro Barbosa de Souza
Lia Tiemi Hiratomi
Lilium Lungarezi de Oliveira
Marcos Leonel de Souza
Pamela Gouveia
Rafael Canoletti
Valter Rodrigues da Silva