

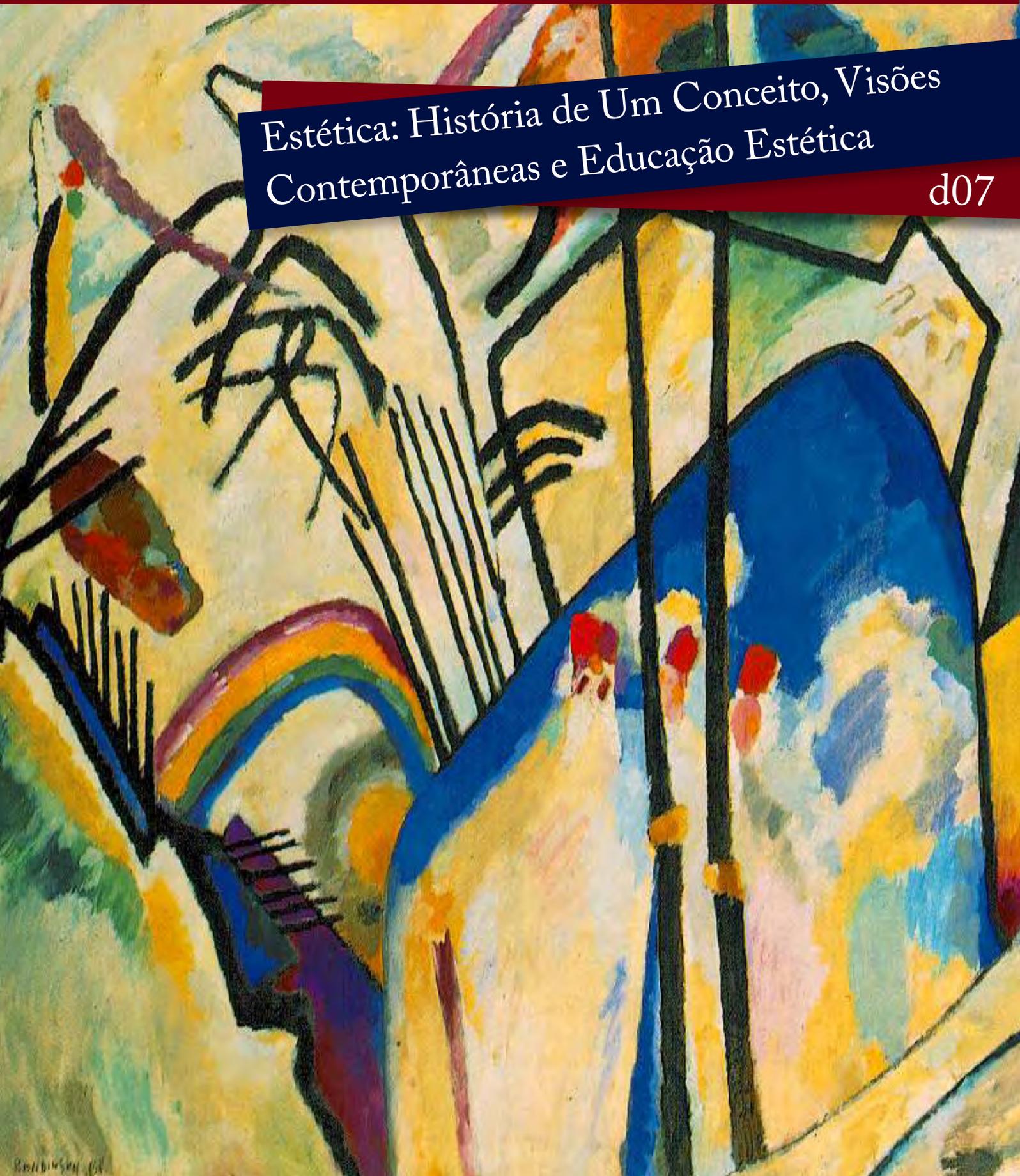
Rede São Paulo de

# Formação Docente

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

Estética: História de Um Conceito, Visões  
Contemporâneas e Educação Estética

d07



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](http://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

Rede São Paulo de  
*Formação Docente*

Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP

Ensino Fundamental II e Ensino Médio



# Sumário

1. Um início de conversa.....	8
1.1 Origem etimológica da palavra estética .....	8
1.2 A formulação do conceito de Estética.....	9
2. A filosofia da arte na antiguidade greco-romana.....	13
2.1 Platão .....	14
2.2 Aristóteles .....	17
2.3 Horácio .....	23
3. Para entender o significado de estética.....	26
3.1 Hume, Baumgarten e Kant .....	28
3.2 Educação Estética .....	35
4. Questões de estética.....	38
4.1 Estética e Filosofia da Arte .....	38
4.2 Visões contemporâneas sobre Estética.....	41
5. A estética e as artes .....	49
5.1 Estética e Artes Visuais .....	49
5.2 Estética e Música .....	52
5.3 Estética e Artes Cênicas.....	55
5.4 Estética e Artes Audiovisuais .....	59
Bibliografia .....	63



# Estética: História de Um Conceito, Visões Contemporâneas e Educação Estética



[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/1/02\\_redefor\\_d07\\_arte\\_ficha.flv](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/1/02_redefor_d07_arte_ficha.flv)

## Ementa

Estética como disciplina filosófica. O pensamento filosófico e as artes na antiguidade. Formação do conceito de Estética. Estética nas épocas modernas e contemporâneas. A educação estética. A estética e as artes.



## Autores

**Mario Fernando Bolognesi** é Doutor em Artes/Teatro pela ECA/USP. Livre-Docente em Estética e História da Arte pela Unesp. Professor de Estética Teatral, Introdução ao Pensamento Filosófico e Improvisação no Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da Unesp, Campus de São Paulo. Pesquisador do CNPq. Autor do livro *Palhaços* (São Paulo: Editora Unesp, 2003) e do livro on-line *Circos e Palhaços Brasileiros* (São Paulo: Editora Unesp, 2009. Selo Cultura Acadêmica). Trabalhou como diretor teatral, ator, diretor circense, trapezista e palhaço.

**Ana Portich** é professora de História da Arte e Filosofia da Arte no Departamento de Filosofia da UNESP de Marília. Em 2004 doutorou-se em Filosofia pela USP, e de 2004 a 2007 realizou pesquisas de pós-doutorado em Filosofia na UFSCar, sob supervisão de Bento Prado Jr. É autora do livro *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante*, publicado em 2008 pela editora Perspectiva. Como diretora de teatro, assistente de direção e produção, trabalhou, entre outros, com os grupos Boi Voador, Bread&Puppet e com o Teatro Oficina.

**Anderson de Souza Zanetti da Silva** é doutorando e mestre em artes/teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bacharel e Licenciado em Filosofia pela mesma instituição. É autor de curso de filosofia pela Fundação Padre Anchieta (TV Cultura - 2010/2011). Em teatro pesquisa a obra de Augusto Boal e suas aproximações com Bertolt Brecht. Atua nas áreas de filosofia, estética teatral e crítica cultural. Atualmente é professor universitário.



Estética: História de Um Conceito, Visões Contemporâneas e Educação Estética	<b>Tema 1</b> Um início de conversa	1.1 - Origem etimológica da palavra estética
		1.2 - A formulação do conceito de Estética
	<b>Tema 2</b> A filosofia da arte na antiguidade greco-romana	2.1 - Platão
		2.2 - Aristóteles
		2.3 - Horácio
	<b>Tema 3</b> Para entender o significado de estética	3.1 - Hume, Baumgarten e Kant
		3.2 - Educação Estética
	<b>Tema 4</b> Questões de estética	4.1 - Estética e Filosofia da Arte
		4.2 - Visões contemporâneas sobre Estética
	<b>Tema 5</b> A estética e as artes	5.1 - Estética e Artes Visuais
		5.2 - Estética e Música
		5.3 - Estética e Artes Cênicas
5.4 - Estética e Artes Audiovisuais		



# Um Início de Conversa



[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/2/02\\_redefor\\_d07\\_arte\\_tema01.flv](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/2/02_redefor_d07_arte_tema01.flv)

## 1.1 – Origem etimológica da palavra estética

Olá cursista! Vamos dar início a nossa conversa falando sobre a origem da palavra estética. A raiz etimológica de estética vem do termo grego *aisthēsis*, que equivale ao verbo sentir. Para os gregos, *aisthēsis* está ligada a tudo aquilo que provém do contato que temos com o mundo exterior e, conseqüentemente, a todas as sensações que temos a partir desse contato. Por exemplo, se segurarmos durante certo tempo uma barra de gelo, teremos uma sensação de incômodo a qual daremos o nome de frio.

Como você pode perceber o termo grego *aisthēsis* refere-se aos sentidos, às sensações físicas que são acionadas a partir do contato que temos com um objeto que não é o nosso corpo, mas



que altera seu estado. Esses objetos, que podem ir desde uma barra de gelo a uma música, fazem parte daquilo que a filosofia chama de “mundo sensível”.

Esse “mundo sensível” é ativado pela nossa percepção, que ao entrar em contato com algum objeto irá gerar uma sensação de prazer ou desprazer. Em outras palavras, tudo o que é exterior ao sujeito faz parte do “mundo sensível”, e na medida em que nossa sensibilidade é despertada a partir da percepção, foi dado o ponta pé inicial para gerarmos entendimento e compreensão acerca do mundo.

Viu, como já no começo da nossa conversa descobrimos a profundidade do sentido de *aisthesis*, que dá origem à palavra estética?

É por esse motivo que nosso próximo passo consistirá em olharmos mais de perto os desdobramentos históricos do sentido de estética. Vamos lá!

## 1.2 – A formulação do conceito de Estética

Caro cursista, agora faremos um breve percurso sobre o panorama histórico da conceitualização de estética. Você é professor e sabe que muitas vezes precisamos traçar distinções entre o conhecimento do senso comum e o conhecimento de caráter científico e teórico. Isso nos ajuda a trabalharmos com os alunos os pontos congruentes nos quais o senso comum se encontra com tipos de conhecimentos mais rigorosos, e como uma esfera influencia e é influenciada pela outra.

Atualmente no caso da palavra estética, o senso comum a associa a processos de embelezamento do corpo, realizados em clínicas por meio de tratamentos terapêuticos, do uso de cosméticos e de novas tecnologias. Além desse sentido, o conhecimento do senso comum também associa a palavra estética a obras de arte, e nesse caso é curioso que estética vira quase que um “juízo” daquilo que seria belo ou não, com questionamentos do tipo: “Esta obra tem uma estética mais trabalhada do que aquela outra”. Ou: “A estética desta obra é mais bonita do que a daquela outra”.

Como você já deve ter percebido, tanto no primeiro caso, das clínicas de embelezamento, como no segundo, da estética como critério do que seria belo ou não, temos distorções da matriz conceitual da palavra estética que não estão completamente desconectadas a sua origem filosófica, pois mesmo no senso comum, a ideia de estética está ligada ao corpo e ao belo.



Bom, então você poderia fazer a seguinte pergunta: “Em que medida a ideia de estética do senso comum se distancia da sua matriz filosófica”?

Uma primeira pista consiste em fazermos a seguinte observação: em ambos os exemplos, a ideia de estética aparece quase como sinônimo de aparência do objeto, a imagem que ele possui. Assim, o corpo teria uma imagem bela ou não, uma “boa aparência” ou não, e o mesmo raciocínio serviria para a obra de arte.

A essa altura as coisas já devem ter ficado mais claras para você. Mas vamos tentar ser mais precisos.

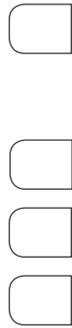
A estética não está nos objetos do mundo exterior. Na verdade eles são percebidos pelo senso estético do sujeito, o que faz parte da sua sensibilidade e da sua capacidade cognitiva. As imagens, sons, texturas, possuem condições de se comunicarem sensitivamente com o sujeito, que pode sentir prazer ou desprazer nesse processo.

Foi notando isso que alguns autores importantes decidiram elaborar teorias rigorosas acerca da ideia de estética. Vejamos quem foram alguns desses autores e algumas de suas obras.

A conotação de uma disciplina específica, a Estética, no amplo universo investigativo da filosofia foi cunhada pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, que nas *Reflexões Filosóficas Acerca da Poesia*, de 1735, e na *Estética – A Lógica da Arte e do Poema*, de 1750, pretendeu estabelecer critérios objetivos para a definição de beleza natural e artificial.

Como dissemos há pouco, atualmente o significado da palavra estética está vinculado à beleza do corpo, das obras de arte ou de um ambiente. Neste curso veremos que a disciplina Estética não se limita à questão da elegância. Isso porque, do século XVIII em diante, a dimensão estética passa a ser considerada como atributo básico do ser humano, superando até mesmo a pura racionalidade.

Tendo sido postulada a autonomia do homem com base no senso estético, e não apenas no poder da razão, ocorre simultaneamente uma tomada de posição frente à discussão sobre o alcance político das artes. Ao abrigo de autoritarismos e imune ao império do utilitarismo, a Estética seria capaz de preservar a liberdade característica do homem. Coloca-se então a necessidade



de desenvolver o senso estético e garantir que essa liberdade se manifeste, ao menos por meio da apreciação da natureza e das obras de arte.

A Estética integra o ramo de estudos de filosofia, ao lado da Metafísica, da Teoria do Conhecimento, da Filosofia Política e diversas disciplinas de História da Filosofia. Sua constituição vincula-se portanto a teorias elaboradas por filósofos, desde a antiguidade até nossos dias.

Para que você cursista, tenha uma ideia geral do desdobramento que resultou na distinção entre Estética e filosofia da arte, nesse curso optamos por analisar a obra de alguns autores e deixamos de lado outros, ainda que sejam de igual ou maior importância na história da arte e da filosofia como um todo.

Nosso ponto de partida são teorias sobre a arte, mas, ao buscar o fundamento cognitivo de nossos padrões de beleza ou por tentar distinguir vida e arte, a Estética vai além da análise de obras de artes plásticas, da arquitetura, das artes cênicas, da música, da literatura etc.

A virada da teorização de obras de arte para a constituição da Estética propriamente dita ocorre no século XVIII. Com Hume (1711-1776), o belo se transfere do mundo sensível – ligado a uma noção de materialidade externa ao domínio puramente humano – para o juízo de gosto, anterior mesmo à impressão sensorial, ou seja, uma faculdade da qual o homem tem total domínio.

Baumgarten (1714-1762) vai além e desvincula a beleza de qualquer ligação com os sentidos, postulando um conhecimento preciso sobre o belo: a Estética entendida como ciência.

Kant (1724-1804), no entanto, dirá que, embora o juízo de gosto seja contemplativo e independa da existência de qualquer objeto ou das impressões sensoriais que possa causar, não é possível instituir uma ciência precisa sobre o juízo estético de gosto. Isso porque não há certezas nesse nível das faculdades humanas.

Schiller (1759-1805) especificará, dentre essas faculdades, o sentimento como responsável por designar o que seja belo ou não. Pelo sentimento de alegria e pelo prazer espontâneo, a Estética se torna enfim completamente ideal, sem lastros com a materialidade. Uma vez que a beleza não provém do mundo material, a Estética se desvincula da sensação, ou seja, da própria



*aisthesis* que está em sua raiz etimológica. No entanto, como salientaram os românticos e seus seguidores, o gostar também não deriva de provas racionais.

Por fim, no século XX, os filósofos da Escola de Frankfurt concluem que o contato com obras de arte particulares, próprias de um tempo e lugar, é imprescindível para que se chegue a um juízo estético.

Como você pode notar, com os frankfurtianos a Estética recupera a importância da sensação, bem como da racionalidade, na constituição de um sujeito autônomo, de plena posse de suas potencialidades. Isso porque, embora a razão comprometida com a exploração capitalista se projete em todo pensamento, a obra de arte que não seja reflexo dessa realidade pode revelar outra noção de razão. Somente a arte ideal e fictícia consegue promover o livre jogo das faculdades humanas, sem menosprezar razão nem sensibilidade em toda a sua extensão.



# A Filosofia da Arte na Antiguidade Greco-Romana



[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/3/02\\_redefor\\_d07\\_arte\\_tema02.flv](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/3/02_redefor_d07_arte_tema02.flv)

Olá cursista! Como vimos no Tema anterior, a conceito de Estética como uma disciplina autônoma da Filosofia só passou a ser rigorosamente desenvolvido na Modernidade. Antes disso, o campo filosófico que investigava a ideia de belo e de como nossa sensibilidade se relaciona com a noção de beleza, ficava a carga da Filosofia da arte.

Na antiguidade, a filosofia da arte foi marcada por três grandes nomes: Platão (428-348 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.) e Horácio (65-8 a.C.).



## 2.1 – Platão

Cursista, o ponto de partida para compreendermos o pensamento de Platão acerca das artes é o reconhecimento da dicotomia entre a essência e a aparência, entre o sensível e o inteligível. A essência é imutável e não se encontra nas coisas: o seu lugar é o mundo inteligível. O mundo sensível é mutável e incerto. As ideias, que habitam o mundo inteligível, são a verdadeira razão da existência das coisas. Assim, as coisas aparentes são imitações imperfeitas das essências. As artes, como são imitações do mundo aparente, são imitações de segunda grandeza, simulacros de simulacros.

Em relação à beleza que se atribui às coisas e às obras, Platão admite que este valor é derivado de uma Beleza Universal. As coisas são belas na medida em que participam da transcendência desta beleza essencial. Como você pode notar, a noção de beleza, para Platão, assume, primeiro, uma conotação estética, a partir das condições sensíveis e formais; depois, moral, quando se refere ao desejo da alma em buscar o Bem; por fim, espiritual ou intelectual, quando almeja o mundo seguro do inteligível, das formas imutáveis.

Aqui chamamos sua atenção para o fato de que a ideia de arte platônica está inserida no contexto do seu sistema filosófico e está ligada diretamente ao **belo**, ao **bom** e ao **verdadeiro**. Ou seja, caro curista, Platão irá traçar um ideal de beleza e, conseqüentemente, qual tipo de arte representaria melhor esse ideal, o que estaria indissociavelmente ligado ao seu aspecto moral e político.

Outra coisa para a qual chamamos sua atenção é que justamente por conta do **belo**, do **bom** e do **verdadeiro** serem indissociáveis, a arte que não apresentasse esta preocupação com a moral e a política, deveria, para Platão, ser banida de qualquer cidade em que prevalecesse a justiça, entendida como manutenção do equilíbrio e unidade da sociedade.

Como você pode ver a arte para Platão deveria contribuir para que todos tivessem uma boa condição de vida, para que cada cidadão pudesse participar ativamente da vida pública, uma vez que seu **bom** caráter só poderia ser atestado por realizações em prol da coletividade.

No entanto, segundo Platão, a maioria das obras de arte em nada contribui para o bom andamento da política. Para que isso fique mais nítido, convidamos você a acompanhar uma passagem da obra *A República* na qual Platão diz que “nas epopéias são narrados grandes feitos”,



mas que não servem de “modelo” para a boa conduta, ou uma contuta que obtenha algum êxito. Vejamos:

“mas há [nas epoéias] lembrança de uma guerra travada no tempo de Homero que tenha sido bem-sucedida graças ao comando ou aos conselhos dele? Nenhuma.” (*A República*, 599d).

A essa altura, você já deve ter notado que Platão é implacável com a arte que não tem uma **utilidade** que se situe no campo ético. Pintores ou poetas não atuam em tribunais, assembleias, não fazem parte da administração pública nem ensinam ofício algum. Pelo contrário, diz Platão, epopéias e peças teatrais caracterizam deuses e heróis como traiçoeiros, mentirosos e até paricidas. Nas tragédias, deuses e heróis, na medida em que se aproximam, em representação, dos homens, são apresentados em situações de fragilidade. As comédias são ainda piores, pois apresentam modelos menores e frágeis, do ponto de vista moral. Assim, segundo Platão, as artes fazem com que as divindades sejam tidas como iníquas, o que, em última instância, leva toda autoridade a ser desrespeitada e compromete a coesão da cidade, colocando seus membros em risco.

Platão chega a dizer que a arte presta mais um desserviço do que algo que sirva para conduzir o homem ao desenvolvimento de um conhecimento **verdadeiro**.

Agora, você pode se perguntar: “Então, para Platão, que tipo de arte se aproximaria de um conhecimento verdadeiro?”.

A primeira coisa a lhe dizer é que Platão gostava muitíssimo de matemática e da exatidão de seus resultados. Logo, uma arte útil ao conhecimento verdadeiro seria aquela que trabalhasse com os ensinamentos **abstratos** do universo matemático.

O primeiro exemplo que lhe trazemos é o do marceneiro. Segundo Platão, a arte de um marceneiro está em basear-se nas formas ideais – no caso, geométricas – para produzir seus móveis. Como dissemos a você ainda há pouco, o conhecimento dessas formas imutáveis é o saber mais confiável de que dispõem os falíveis e perecíveis homens.

Aqui você nota que artes como a pintura e o teatro, que não se baseiam exclusivamente em ideias e ideais abstratos, mas em impressões que mudam o tempo todo, não são apreciadas por



Platão, uma vez que elas manteriam o receptor da obra de arte cativo de um tipo de saber espúrio. Vamos acompanhar outra passagem de *A República* na qual o filósofo fala sobre isso. Vejamos:

“nas sensações algumas coisas não convidam a inteligência à reflexão, como se lhes fosse suficiente o julgamento feito pela sensação, mas outras ordenam que, de toda maneira, a inteligência as examine, como se a sensação nada produzisse de válido.” (*A República*, 2006, 523b).

Para nos aproximarmos um pouco mais do pensamento de Platão, pensemos no seguinte. Quando, por ilusão de ótica, um bastão parece curvo ao ser colocado na água, essas sensações discrepantes fazem com que a inteligência as examine e entre em funcionamento, a fim de compreender o efeito de refração. Ascender ao conhecimento implica deparar-se o tempo todo com dados sensoriais contraditórios. No entanto, as artes da imitação mascaram as discrepâncias e nos distanciam do verdadeiro conhecimento atinente à comparação e ao cálculo.

Em uma pintura, por exemplo, aquilo que está mais próximo do observador é figurado em tamanho maior do que o objeto mais distante. Portanto, a arte ordena de antemão a experiência sensorial e atrofia a verdadeira reflexão. Platão condena o teatro, a pintura e qualquer arte de imitação, por nos proporcionar um saber passível de contestação, se analisado de outro ponto de vista.

Cursista, nesse momento, chamamos sua atenção novamente para a relação que Platão estabelece entre a arte e a política. O tipo de saber provisório fornecido pelas artes como o teatro, a poesia e a pintura, segundo o filósofo, proporciona um padrão incerto também para o governo da cidade, fazendo com que sua prioridade seja a incostância das paixões, pendendo para um lado e para outro. Estira-se assim o tecido social, pois os governantes a cada momento seguem o interesse do partido mais forte, ao invés de tomar atitudes justas para todos.

Pode nos parecer chocante, mas em vista desses inconvenientes, Platão propõe que pintores, músicos, poetas dramáticos e alguns poetas épicos, bem como todos os atores, sejam expulsos da cidade ideal. Vamos acompanhar outra passagem de *A República*:

“se um homem que, por seu saber, fosse capaz de assumir todas as formas e de imitar todas as coisas viesse a nossa cidade e quisesse pessoalmente declamar seus poemas, nós [...] o mandaríamos para outra cidade” (*A República*, 398a).



Para Platão, a cidade justa deveria permitir apenas a prática de artes que não fossem imitativas, a fim de ensinar seus guardiães a manter uma conduta una, coerente, apesar das tentativas de dissensão.

Para contribuir com esse tipo específico de educação, Platão concluiu a parte de *A República* concernente à arte defendendo que **belos, bons e verdadeiros** seriam somente a dança e a música harmônicas, que conciliassem os cidadãos. Por fim, Platão também admitiu o gênero lírico que engrandecesse deuses e heróis, estimulando assim o respeito pelas autoridades; e o gênero épico, de narrativa simples – sem intervenção de elementos dramáticos. Segundo o filósofo, na cidade, ninguém deveria imitar ninguém nem tomar um lugar que pertencesse a outro, de modo que fosse preservada a multiplicidade característica da política sem romper a unidade necessária a seu bom funcionamento.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

PAVIANE, Jayme. **Platão & República**. Col. Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

## 2.2 – Aristóteles

Olá cursista!

Agora vamos falar sobre Aristóteles, que foi o aluno mais ilustre de Platão. O pensamento de Aristóteles sobre a arte e sua ligação com outros campos do conhecimento é diferente do pensamento do mestre. É importante destacar isso cursista, porque ao discordar de Platão, Aristóteles salvaguarda a importância do “mundo sensível” e dos vários tipos de arte no desenvolvimento da filosofia da arte. Isso significa também, que ao retomar a discussão acerca da arte, Aristóteles aponta sua relação intrínseca com o mundo das atividades práticas.



Nesse sentido, Aristóteles admite que as essências não se encontram em um mundo ideal, mas estão contidas no mundo sensível. Nessa perspectiva, a observação e a experiência, com a correspondente atenção às coisas sensíveis, deve participar do conhecimento.

Para você ter uma ideia mais clara acerca das propostas aristotélicas, vamos destacar passo-a-passo alguns tópicos da epistemologia do filósofo.

Para Aristóteles, as formas de conhecimento estão situadas em três classes. São elas:

- 1) **Ciências teóricas** – Têm por objeto o saber e a verdade e se materializam na matemática, na física e na metafísica.
- 2) **Ciências práticas** – Estudam as ações elas mesmas e se ligam à *práxis*, a exemplo da ética, da política e da economia.
- 3) **Ciências poéticas** – As ciências poéticas têm por objeto a produção de uma obra, a criação de algo, efetivando a passagem do ser em potência para o ser em ato. Elas operam, portanto, com a noção de *poiésis*.

A produção de coisas pode-se dar por três espécies: a natural, relativa à natureza; a artificial, da arte; e a espontânea, produto do acaso.

Agora, é importante você saber que, para Aristóteles, o que a natureza e a arte têm em comum é a obtenção de um fim, só que esse fim para a natureza é uma coisa e para a arte é outra.

O que estamos querendo dizer é que na natureza, o fim se dá nela mesma, sendo, portanto, intrínseco a natureza. Isso significa que o fim de uma semente é virar uma árvore e, conseqüentemente, um fruto. Perceba o seguinte, que o ciclo semente, árvore e fruto estão todos inseridos no interior do que é a própria natureza. Ou seja, faz parte da natureza ter um fruto como resultado final da semente e que depois dará origem a própria semente. Esse é um fim em si mesmo dentro da natureza.

“É a arte, o que é um fim na arte”? Você pode perguntar.

Ao contrário da natureza, que tem um fim no seu interior, em si mesma, a arte tem um fim exterior, na transformação, no movimento e na geração de coisas. Isso quer dizer que a produção poética é adaptação dos meios disponíveis aos fins almejados. A natureza age de modo



teleológico imanente (um fim que age dentro dela mesma); a arte prevê a ação de um agente externo (o homem).

Aqui chamamos sua atenção para algo muito importante. Para Aristóteles, a arte até produz aquilo que a natureza é incapaz de gerar, justamente porque na arte existe “a mão de um ser exterior”. Agora, a arte, isto é, o artista, só é capaz de criar algo porque prestou atenção na natureza e “aprendeu” como funciona a transformação, a produção de algo. Aqui você deve ter notado que o ato de imitação do artista é gerador de coisas novas e, assim, não é um ato de copiar a natureza.

Curioso, o que deve ficar claro é que a imitação, ou *mimesis*, não é tão apreciada por Platão, ao passo que em Aristóteles a imitação é algo útil porque é geradora de coisas novas.

Para enxergarmos mais de perto a diferença teórica entre Platão e Aristóteles, convidamos você a acompanhar uma passagem de *A República* que fala sobre narrativa e imitação. Vejamos:

“se em nenhuma passagem o poeta se ocultasse, toda sua poesia e narrativa estariam isentas de imitação.” (*A República*, 2006, 393c)

Sobre a ideia acima, de Platão, Aristóteles, na *Poética*, diz que mesmo o poeta se ocultando ou não, a narrativa em si já é uma imitação. Ela é uma imitação feita mediante a palavra. Se o poeta aparece ou não, isto é, a variação de gênero, entre o drama e a épica, consiste apenas na intervenção ou não do autor, ou seja, no modo como se imita. Vejamos uma passagem de Aristóteles:

“A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica [...] são, em geral, imitações”.

“os imitadores imitam homens que praticam alguma ação e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole”. (*Poética*, 1447a13 e 48a1)

“Sim, e as outras artes”? Você deve se perguntar.

Bom, a música, a dança, a pintura e a escultura, que diferem da poesia por empregarem outros meios que não a palavra para realizar a imitação, são igualmente artes imitativas.



Isso significa que, para Aristóteles, sejam quais forem os modos e os meios utilizados, todas as artes se caracterizam por imitar homens em ação – ainda que, como nas artes plásticas, não em movimento.

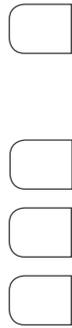
Pode soar estranho a você a ideia de que ação e movimento são diferentes. Isso realmente soa estranho à primeira vista. Só que para Aristóteles, ação (*praxis*, em grego) está ligada a um feito que transforma a vida social. Isto é, ação indica algo iminentemente político. Já o movimento se situa na esfera puramente física, como o movimento do corpo ou dos astros.

Para Aristóteles, diferentemente de Platão, fazer com que o poeta assuma a palavra e incorpore personagens não garante que ele responda publicamente pelo que é dito e pelas ações que são mostradas. Isso quer dizer, cursista, que, segundo Aristóteles, uma narrativa poderia ser tão fictícia quanto imitar o modo de falar e a postura de outras pessoas. Para Aristóteles, também a narrativa pode ser mera aparência e não se transformar em realizações concretas.

Como você pode perceber todos os gêneros de arte imitativa, que Platão descrevia como simulacros carentes de essência, têm para Aristóteles alcance ético, pois a ação imitada é realizada por pessoas de condição politicamente elevada ou inferior. Além disso, a imitação pauta-se por um cálculo quase científico, pois alguns elementos da ação ganham maior ou menor destaque de acordo com uma hierarquia sociopolítica, mas também conforme um esquematismo que segue de perto a proporção geométrica.

Ao contrário do que afirmava Platão, para Aristóteles as artes da imitação não correm o risco de aviltar deuses e heróis mostrando as maldades e erros que eles cometeram. Isso porque os motivos que levam essas grandes personagens a realizar tais atos escapam à compreensão humana, correspondendo ao grande impacto emocional que devem ter sobre os cidadãos.

Nesse contexto, é importante chamarmos sua atenção para a ideia de belo de Aristóteles. O belo para ele implica certo exagero que beira a mentira, uma vez que muitas narrativas míticas são irracionais, incompreensíveis. O belo se define justamente por caracterizá-las com ou sem ênfase, adequando-se à sua grandeza ou pequenez ética. Como você vê, Aristóteles não descarta o caráter ético na arte e sua relação com o belo, só que para ele, diferentemente de Platão, o belo não é necessariamente um exemplo moral a ser seguido, posto que o belo pode



representar tanto exageradamente um ser de caráter elevado como um ser de caráter inferior. Vejamos uma passagem da *Poética*:

“o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem”. (*Poética*, 1450b34)

Como você deve ter notado acima, o conceito de belo para Aristóteles é aquilo que representa algo com grandeza e ordenação. Isso significa que o belo abarca o que é feio e enojante, por exemplo, causando no receptor sensações e emoções adequadas à grandiosidade da situação, ainda que, como o pavor ou a compaixão, não sejam prazerosas.

Outra coisa importante que devemos destacar é que Aristóteles enfatizar a ordenação na poética, também dá importância à matemática. Assim como Platão, Aristóteles diz que a arte que imita o belo natural se baseia no saber mais seguro ao alcance dos seres humanos, ou seja, a matemática.

Isso significa, cursista, que, para Aristóteles, na medida em que a obra de arte preserva a unidade característica de todo ser, bem como a proporção existente entre os seres vivos, ela se baseia na matemática, para ressaltar a proporção hierárquica estabelecida pelo único animal político existente na natureza, o homem. Mesmo ao defender a presença do feio e da mentira nas artes imitativas, Aristóteles não desdenha a razão nem o estatuto ético mantenedor da boa política. O “mau exemplo”, ou a imitação de um caráter inferior, pode mostrar como as coisas não devem ser, na visão aristotélica.

Como você pode perceber, Aristóteles preserva o vínculo entre o **belo**, o **bom** e o **verdadeiro** estabelecido por Platão. A diferença é que Platão descartava a possibilidade de haver conhecimento no nível do prazer instável proporcionado pelos sentidos, ao passo que Aristóteles pretende conhecer tudo o que se refira a seres vivos, sem desdenhar as formas superiores de inteligência. Convidamos você a acompanhar uma passagem da *Poética* que pode nos ajudar a entender isso melhor. Vejamos:

“o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado. [...] Efetivamente, tal é o motivo



por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas”. (*Poética*, 1448b4)

Como você viu na passagem anterior, para Aristóteles a inteligência já se encontra em pleno funcionamento no nível da percepção sensorial, obtendo um conhecimento bastante confiável em que se discriminam e se definem diversas noções. Como o ser humano tem prazer em realizar imitações e observá-las, trata-se de um excelente instrumento didático. Assim, levar adiante o conhecimento racional depende do prazer que só a imitação proporciona ao homem.

Agora, é importante você notar que o tipo de prazer causado pelas artes imitativas implica a reflexão associada à virtude política. No trecho da *Poética* citado acima, Aristóteles esclarece que nossas reações diante de algo real diferem do efeito causado por sua imitação. Contempla-se com prazer, por serem imagens bem feitas, coisas pavorosas como uma fera assassina ou uma pessoa morta, diante da qual normalmente sentiríamos pena, piedade.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

Já os efeitos da imitação são, segundo Aristóteles, menos unívocos do que pretendia Platão, podendo reverter em bons exemplos morais. O ouvinte de uma epopéia ou o espectador de uma tragédia não repetirão os erros de heróis cruéis, pusilânimes, traiçoeiros, ou mesmo sentimentais demais. Também não ficarão amedrontados diante das terríveis ameaças dos deuses, ou comovidos e assim debilitados pelas penas que afligem os protagonistas das tramas.

O gênero trágico, por exemplo, tem entre suas tramas a história do rei Édipo, que havia matado o pai e se casado com a própria mãe. Ou Medéia, que, por ter sido traída pelo marido, assassina os dois filhos, depois de ter matado a rival e seu pai. Apesar disso, toda tragédia tem um efeito eticamente positivo, como diz Aristóteles na seguinte passagem:

“suscitando o terror e a piedade [a tragédia], tem por efeito a purificação dessas emoções”. (*Poética*, 1448b4)



## 2.3 – Horácio

Olá Cursista!

Agora vamos falar sobre Horácio. Ele constitui um importante elo entre a teoria da arte na antiguidade e a Estética moderna, que se caracteriza por buscar as bases racionais e imutáveis da experiência do belo.

Chamamos sua atenção para as contribuições essenciais de Horácio nos seguintes temas:

- O vínculo entre pintura e poesia.
- A instrução e o deleite são efeitos obrigatórios de toda obra de arte.

Ao afirmar que a pintura é como a poesia (*ut pictura poesis*, em latim), Horácio reitera a noção de arte como convenção estabelecida por um conjunto de pessoas, ao invés de defini-la como imitação da natureza ou registro da realidade. A comparação que deu origem ao *ut pictura poesis* horaciano foi, de certa forma, prevista por Platão na seguinte passagem:

“do poeta diremos também que, embora nada saiba senão imitar, ele consegue, por meio de palavras e frases, usar as cores de cada uma das outras artes.” (*A República*, 601a)

Aqui é importante chamar sua atenção para o fato de que assim como as palavras não se assemelham aos objetos que indicam – servindo antes como sinal ou símbolo do que deveriam significar –, realizar ou captar as imagens de um quadro depende de um aprendizado prévio que nos familiarize com essas convenções. Em um quadro, por exemplo, o fato de que a cor vermelha produza no observador um efeito diferente da cor negra implica o conhecimento dessas convenções.

Para Platão, é uma simples convenção que nos leva a concluir que, numa pintura, as figuras maiores sejam as mais próximas do observador. Porque toda convenção pode ser relativizada, se transferida para uma coletividade que adote outra, corre-se o risco de girar em falso, num círculo vicioso de significados que não tenham ligação com a essência. Horácio, no entanto, indica que as convenções são fruto de uma faculdade superior, capaz de controlar o valor de



verdade atribuído a cada uma delas, de acordo com as reações esperadas pelo receptor. Agora, vamos juntos acompanhar uma passagem da obra *Arte Poética*:

“A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agradará.” (*Arte Poética*, vv. 362).

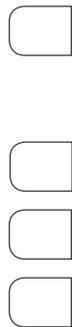
É importante você ter em conta que, para Horácio, a prática de qualquer arte implica ensinamento, para que se possa calcular a distância do impacto de uma imagem ou de um som, para que se apreendam diferenças e repetições. Desde a fase de composição de uma obra de arte já se prevê seu alcance, segundo uma escala de pontos de vista, o que demanda um saber de extrema complexidade, essencialmente racional.

No entanto, o efeito que essa obra provoca vai além do preceito. Segundo Horácio, ao escutarmos uma fábula, por exemplo, há implicações lógicas que nos impedem de acreditar que alguém seja retirado vivo da barriga de um monstro. Mas uma obra de arte, além de satisfazer o espírito de seu receptor, lhe causa prazer. Assim, embora descartado pela técnica do artista, é imprescindível que o prazer seja incluído na impressão que o público tenha da obra de arte. Vamos a acompanhar outra passagem da obra *Arte Poética*:

“Os poetas ou pretendem ser úteis ou deleitar ou, ao mesmo tempo, dizer coisas belas e aproveitáveis à vida.” [...] “Tem todos os votos quem misturou o útil ao agradável, deleitando e, ao mesmo tempo, instruindo o leitor.” (*Arte Poética*, vv. 334 e 344)

Como você percebeu na passagem anterior, segundo Horácio, para agradar, é preciso inventar, o que significa realizar uma obra de arte irreal, desproporcional, em que se inclua propositalmente o erro de cálculo. Um arquiteto, por exemplo, projeta a planta de um edifício com toda a precisão, para posteriormente tirá-la do esquadro e transformá-la em cenário teatral. O artista trabalha necessariamente com a mentira e o absurdo, pois a verdade do sentimento muitas vezes escapa à compreensão.

Para finalizar, chamamos sua atenção para a ideia de belo de Horácio. Segundo ele, o belo aparta-se do verdadeiro, com a finalidade de promover o bem. Na medida em que a melhor



instrução se dá por meio da arte, o repertório de linguagem amplia-se para além da esfera lógico-discursiva e do cálculo matemático, demonstrando que no campo da moral ninguém tem a última palavra. Portanto, pode haver outras convenções ao lado daquelas tidas como verdadeiras.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

HORÁCIO (Quinto Horácio Flaco). Arte poética. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.



## Para Entender o Significado de Estética



[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/4/02\\_redefor\\_d07\\_arte\\_tema03.flv](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/4/02_redefor_d07_arte_tema03.flv)

Olá cursista! Como você viu no tema anterior, a discussão sobre a relação da arte, com a sensibilidade e a produção de conhecimento sempre ocupou as preocupações de importantes autores, como Platão, Aristóteles e Horácio. Todos esses aspectos pertenciam ao universo da filosofia da arte, e a discussão do seu modo de produção e de suas implicações estéticas.

Só que como dissemos também anteriormente, a Estética propriamente considerada como uma disciplina autônoma foi desenvolvida somente no século XVIII. A partir desse momento, a Estética passou a ser entendida como um conjunto de conhecimentos válidos no nível de percepção e expressão humanas, aquém da consciência.



Isso quer dizer, cursista, que a Estética a partir do século XVIII contribui para que se desse maior valor de verdade ao que é feito, e não ao que é dito.

A seguinte pergunta explicita essa nova indagação: “Se nossos sentimentos e atitudes são mais verdadeiros do que nossas intenções declaradas, qual é o fundamento desta opção, muitas vezes contraditória?”.

Agora, você deve dizer: “Bom, antes disso já se separava a verdade da palavra da verdade dos gestos”. Claro, na cristandade, por exemplo, tomou-se o próprio Verbo como substância ou essência, pois, não existindo nada anterior a Deus, nem por detrás da palavra divina, as Escrituras não poderiam simbolizar algo que a precedesse.

Por outro lado, cabe ressaltarmos a você outra coisa importante sobre isso. Houve, porém, quem denunciasse a impossibilidade de colocar no lugar de Deus uns poucos sinais como as letras escritas, ainda que linearmente encadeadas, sendo toda linguagem humana mera convenção ou aparência, sem vínculo com a essência. Nesse sentido, o mistério só pode se manifestar por metáforas ou hieróglifos, por enigmas muitas vezes contraditórios, cujo significado só Ele consegue compreender inteiramente.

“Sim, e como fica a arte nesse contexto?”. Podemos perguntar.

A arte, por não ser unívoca, ascende então ao patamar de linguagem por excelência para se ter acesso à divindade.

Isso é importante de ser levado em conta, cursista, porque o desdobramento desse raciocínio situa-se na esfera e defesa da autonomia da pintura com relação à poesia, levada a cabo especialmente por Leonardo da Vinci (1452-1519). Para ele, a superioridade da pintura está em aliar ciência e invenção. No século XVII, haverá os que discriminam no interior da própria pintura o desenho como elaboração mental, e a cor como expressão do sentimento. Subdivisão semelhante vinha sendo aplicada mesmo à escrita e à fala, por haver em todo discurso figuras de linguagem mescladas a raciocínios e definições.

Com base na arte retórica, que desde a antiguidade estudava o gestual e os tons de voz dos oradores, preceituando o emprego maior ou menor de figuras enfáticas, conforme sua mensagem exigisse acuidade, por um lado, ou grande impacto, por outro, estabeleceu-se um léxico de gestos



e expressões faciais. Especialmente no século XVII, com a normatização promovida na França por Luís XIV, culminando com a *Enciclopédia* francesa publicada em meados do século XVIII, pesquisaram-se a fundo técnicas de fala e gestual responsáveis mais por provocar emoções e sensações, do que nos instruir por meio de provas e demonstrações racionais.

### 3.1 – Hume, Baumgarten e Kant

Olá Cursista! Agora vamos falar sobre três importantes autores que contribuíram para a Estética na Modernidade. São eles David Hume, Alexander Baumgarten e Immanuel Kant.

O primeiro fator relevante ao qual chamamos sua atenção é que com as investigações feitas no século XVII, passou a existir uma preeminência da audição, da visão ou do tato no âmbito alargado do saber estético. Isso começa a tomar outra configuração quando, em 1757, o escocês David Hume (1711-1776) publica um ensaio a respeito *Do Padrão de Gosto*, em que a tônica se desloca dos **sentidos** para nossas **faculdades internas**. Para Hume, cursista, o **entendimento** é condição de possibilidade de toda experiência. Entendimento esse que consiste em associar ideias, as quais por sua vez são fornecidas pelos sentidos.

É importante você ter em conta que, para Hume, a associação de ideias orienta-se pela semelhança entre elas e por sua proximidade no tempo e no espaço, dando origem a uma relação de causa e efeito. Mas o hábito que preside à associação de ideias não resulta de alterações psicológicas nem provém de sensações.

Como você pode perceber o conceito de hábito, ou costume, é de fundamental importância para Hume. Segundo o filósofo escocês, a ideia que temos de *causa e efeito* provém da observação de eventos que se repetem. Assim, porque vemos uma esfera cair ao chão toda vez que a soltamos, concluímos que isso sempre acontecerá.

Agora, diz Hume, é impossível testarmos e observarmos totas as possibilidades possíveis. Então, pode ser que se esse evento de se soltar a esfera for realizado em condições nunca vistas, a esfera não caia ao chão. Isso significa cursista, que, para Hume, a ideia de *causa e efeito* surge do hábito de vemos a esfera cair ao chão toda a vez que a soltamos, ou seja, por conta da repetição de um evento. Contudo, isso não quer dizer que tal evento se repetirá eternamente.



Nesse momento, para que as coisas fiquem um pouco mais claras, convidamos você a acompanhar algumas palavras de Hume sobre a ideia de causalidade. Vejamos:

“sempre que a repetição de algum ato ou operação particular produz uma propensão de renovar o mesmo ato ou operação sem que sejamos impedidos por qualquer raciocínio ou processo de entendimento, dizemos que essa propensão é um efeito do hábito [...]; talvez devamos contentar-nos com ela como o princípio básico deduzido de todas as nossas conclusões da experiência.” (Hume, 1980b, V, 1, p. 151).

O que é importante você notar, cursista, é o seguinte:

*Para Hume, todo conhecimento se inicia na experiência, mas sua origem está no hábito de relacionar ideias, característico da natureza humana.*

Bem, a essa altura você já deve estar se perguntando: “E a ideia de padrão de gosto e sua ligação com a arte”? Vamos lá.

Segundo Hume, também a definição do padrão de gosto depende de uma faculdade natural, prévia à experiência sensorial. Embora essa faculdade nada tenha de transcendente, não se deve fazer opção preferencial por um dos sentidos como padrão de gosto, pois o feixe de nossas ideias e impressões se estreita pelo costume, pelo hábito de aproximá-las. Vamos acompanhar outra passagem de Hume:

“É impossível prosseguir na prática da contemplação de qualquer espécie de beleza sem frequentemente ser-se obrigado a estabelecer comparações entre os diferentes tipos de graus de excelência, calculando a proporção existente entre eles.” [...] “Um jovem que seja dotado de cálidas paixões será mais sensível às imagens amorosas e ternas do que um homem de idade mais avançada”. (Hume, 1980b, pp. 324 e 327).

29

Ligado ao hábito da associação de ideias, o gosto assemelha-se à razão, mas, na prática, trata-se de uma espécie de julgamento ou escolha, e não de um cálculo preciso. Vamos acompanhar juntos mais uma passagem esclarecedora de Hume:



“embora os princípios do gosto sejam universais, e aproximadamente senão inteiramente os mesmos em todos os homens, mesmo assim poucos são capazes de julgar qualquer obra de arte, ou de impor seu próprio padrão de beleza”. (Hume, 1980a, p. 325).

Cursista, aqui é fundamental ressaltarmos que, para Hume, não há um padrão de beleza único; embora a **comparação** oriente o juízo de gosto para além de preferências individuais, seguindo critérios objetivos como o temperamento, a idade, o gênero e a origem de quem emite esse juízo, bem como das pessoas a que se dirigia originariamente uma obra de arte antiga, por exemplo. Como pode mudar, segundo essas diferenças, sendo muitas vezes contraditório, o juízo de gosto difere do raciocínio, que de modo algum é passível de contradição.

Outra coisa importante é entendermos que Hume distingue o belo e o bem. Segundo o filósofo escocês, assim como se distingue da razão e da verdade unívoca que a caracteriza, o belo se distingue radicalmente do bem, na medida em que o gosto implica a transgressão de valores morais, relativizados quando se entra em contato com obras de arte que difundam padrões diferentes. Cursista, pensemos no seguinte exemplo. Um cidadão católico, europeu e monogâmico pode gostar de narrativas que louvem a poligamia, o canibalismo e o politeísmo, embora não tenha de se converter a esses costumes.

Ainda sobre o gosto, mesmo quando ele sofre diferenciação entre costumes de cada época e lugar, o que você deve levar em conta é que, para Hume, o gosto sempre segue o padrão matizado pela comparação ou hábito de associar ideias. Segundo Hume, o gosto é livre porque em termos de beleza não se impõe um padrão único de civilização. A regra, a lei e a ética não interferem na definição de gosto, mas o princípio do julgamento é o mesmo em termos de arte e ciência – a certeza ou a crença fornecida pelo hábito. Gostamos de algo porque estamos habituados a ele.

Agora, chamamos sua atenção para outro lugar que não o da filosofia empírica da escola inglesa, como é o caso de Hume. Esse lugar é a Alemanha. No mesmo período, lá se constata a generalidade da noção de conhecimento ancorada na natureza. Ainda que o princípio de causalidade adotado por Hume como padrão de gosto fosse apriorístico e independesse de preferências pessoais ou da inconstância dos sentidos, para o alemão Alexander Baumgarten não se poderia atribuir valor de verdade àquilo que se julgasse belo com base no simples hábito.



Somente se o critério de beleza fosse transcendental, e não natural, poderiam ser estabelecidos os primeiros princípios de uma ciência dedicada à Estética. É o que pretende Baumgarten, ao publicar, em 1750, o primeiro tratado geral sobre *Estética – A Lógica da Arte e do Poema*. Agora convidamos você a acompanhar uma passagem da obra de Baumgarten na qual ele deixa claro que está dando prioridade à:

“verdade estética, isto é, a verdade enquanto aquela que é conhecida sensitivamente. Conhecemos a verdade metafísica dos objetos como sendo a harmonia dos mesmos com os princípios universais”. (Baumgarten, 1993, III, § 423, p. 120)

Segundo Baumgarten, no campo da Estética vige a heteronomia, pelo fato de se aplicarem critérios racionais à avaliação do prazer sensorial. Percepções obscuras e confusas servem apenas de fundo para distinguir ideias claras, estas, sim, passíveis de ser aplicadas universalmente. Mediante o conhecimento das artes, que Baumgarten denomina inferior, é possível ascender à abstração metafísica. Aqui é importante você notar que o valor cognitivo atribuído por Hume à aparência sofre uma radical regressão.

No debate de todo esse contexto acerca da Estética e da sua relação com a sensibilidade, com o conhecimento e a arte, chamamos sua atenção para outro autor importante acerca do assunto, esse autor é Immanuel Kant.

Para Kant, de fato é preciso dispensar toda contribuição da experiência para adequar-se à verdade emitida pela razão pura. Entretanto, essa categoria de verdade não tem aplicação prática, surgindo daí um impasse: qual a conduta correta no tocante às questões práticas, ao relacionamento entre as pessoas, justo para todos, e que não se pautem por interesses pessoais?

Como você vê Kant traz novas questões para o debate feito no campo da Estética. Segundo ele, para evitar conflitos é preciso que os costumes sejam fundamentados na metafísica, não no mundo das aparências. Devemos agir corretamente sem visar a nenhuma recompensa material, honorífica ou hedonista. A moralidade kantiana também não se dobra a leis positivas, mantendo com relação à política a mesma autonomia que caracteriza a razão. Vamos acompanhar uma passagem de Kant sobre moral, para depois vermos sua diferença em relação à crítica do juízo estético. Vejamos:



“O imperativo categórico é portanto só um único, que é este: age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal. [...] O imperativo prático será pois o seguinte: age de tal maneira que uses a humanidade, tanto na tua pessoa como na pessoa de qualquer outro, sempre e simultaneamente como fim e nunca simplesmente como meio” (Kant, 1984, II, pp. 129 e 135).

Agora é importante entendermos o seguinte, acerca do que Kant está postulando. Num primeiro passo da crítica do juízo estético, o belo e o bom seriam considerados incompatíveis, na medida em que a beleza serve como meio de obter prazer. Em seguida, Kant distingue o que agrada imediatamente aos sentidos, para chegar ao que agrada apenas à razão, um conceito do que o objeto deveria ser.

O importante nesse caso, cursista, é entendermos que o juízo estético deve se tornar contemplativo, indiferente à existência do objeto de prazer, será possível expor a realidade dessa ideia através de sua representação simbólica. Já nesse nível de abstração, pouco importa se a “árvore” é vista ou não como “árvore” na pintura. O jogo entre entendimento e sensibilidade pode ter atingido tal proporção, que apenas o símbolo já é capaz de provocar prazer por meio da contemplação.

Como você pode notar, é pela representação da ideia, pela forma do objeto que proporciona gosto, independentemente de sua materialidade, que a faculdade do juízo responsável por se pronunciar em termos estéticos reforça sua autonomia, uma vez que não se submete aos condicionamentos da experiência sensível e, ao mesmo tempo, se mantém distante do domínio puramente conceitual.

Cursista, até aqui estamos chamando sua atenção para o fato de que Kant dá um *status* muito importante para o juízo de gosto na construção de conhecimento. Isso certamente já ficou claro a você. Agora, é imprescindível destacar que o juízo de gosto é flexível.

E o que significa dizer que o juízo de gosto é flexível?



Bom, o juízo de gosto não tem um interesse direto, prático e moral pelo mundo material, pelo mundo sensível. Acontece que o juízo de gosto entra em contato com o material captado pela sensibilidade, pega esse material e o leva ao entendimento, tentando fazer com que se produza um conceito definido sobre o objeto.

Agora, você deve se lembrar de que o **juízo de gosto não é lógico**. Toda a vez que o entendimento se aproxima de uma formulação conceitual, o juízo de gosto se flexiona novamente ao muito sensível, por meio da sensibilidade, e traz uma nova percepção do mesmo objeto, destruindo, assim, aquele conceito que o entendimento estava tentando produzir. É por isso que Kant dizia que a grande obra de arte é aquela que sempre guarda um segredo, por mais que a conheçamos, toda vez que a contemplamos, apreendemos uma coisa diferente.

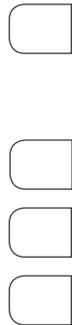
Como você pode notar somente de maneira indireta ou analógica o pensamento é capaz de exprimir conceitos puros. Assim como um leão simboliza o poder real, sem ser sua ilustração perfeita, o pensamento formula a representação sensível de uma ideia sem esgotar seu significado. No **juízo de gosto**, o **belo simboliza** o bem de maneira indireta, por analogia, uma vez que ambos proporcionam uma satisfação desinteressada, imediata, existente apenas no plano das ideias. A seguir, vamos juntos acompanhar algumas colocações de Kant. Vejamos:

“a idealidade dos objetos dos sentidos enquanto fenômenos é a única maneira de explicar a possibilidade de que suas formas venham a ser determinadas *a priori*”. (Kant, 1995, § 58, p. 191)

Como vimos acima, Kant diz que no plano *formal* sujeito possui uma representação dos objetos, ou seja, ele tem estruturas cognitivas preestabelecidas que tentam acomodar a representação ideal dos objetos. É essa estrutura preestabelecida, o conhecimento *a priori*, que faz com que o belo constitua uma instância da subjetividade e, não, uma propriedade das coisas.

Ao mesmo tempo, o belo tem validade universal, pois não se pode deixar de reivindicar a objetividade de um juízo de valor estético, na medida em que se espera que ele seja subscrito por todos. Somente a Estética propicia essa síntese, configurando-se como conhecimento legítimo dos fenômenos, fruto de julgamentos em separado, mas sem litígio com a razão pura.

Mediante as formas simbólicas é possível contemplar o homem em seu aspecto natural, enquanto animal que tem bons ou maus sentimentos, sem negligenciar a especificidade humana,



que é a razão. Para superar o determinismo da sensibilidade e harmonizá-la com a inteligência, entra em funcionamento a faculdade do juízo, de modo que sejam feitas livres escolhas entre o sensível e o inteligível, seguindo apenas o que se considere belo ou feio.

Cursista, uma última coisa a dizer sobre a Estética kantiana, é que nela essência e aparência podem enfim conjugar-se. Não se dissolvem, entretanto, em uma terceira substância que lhes dê legitimidade (a divina, por exemplo). Auto-suficiente, o sujeito vê a si mesmo como um outro, ao se desdobrar em suas próprias representações sensíveis. Em função do elemento racional que extrapola a corporeidade humana, sempre devemos ser algo para além do que já somos, embora esse ideal nunca se concretize. Somente a arte entendida como jogo ou brincadeira – e não realidade – permite chegar ao estado de contrafação constante postulada pela Estética kantiana.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Estética. A lógica da arte e do poema. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

HUME, David. Do padrão de gosto (a). Tradução de João Paulo Gomes Monteiro; Investigação sobre o entendimento humano (b). Tradução de Leonel Vallandro. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. Fundamentação da metafísica dos costumes. Tradução de Paulo Quintela. 2ª edição. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.



## 3.2 – Educação Estética

Olá cursista! Agora vamos falar um pouco sobre a ideia de Educação Estética.

Coube a Friedrich Schiller instituir uma disciplina da sensibilidade que não fosse uma ciência exata e ao mesmo tempo fosse capaz de traduzir de modo pedagógico a relação entre razão e sentimento na composição do conhecimento e da vida moral.

Não por acaso, cursista, a principal obra de Schiller sobre o assunto se intitula *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, de 1795. Nela, o filósofo tenta mostrar como o senso estético se desenvolve na prática, classificar os graus de beleza que dependerá de gestos que predominem sobre intenções. Razão pela qual Schiller afirma que fazemos opções de acordo com nossos sentimentos. O homem dividido entre razão e sensibilidade não tem juízo no sentido estrito, não segue a ordem das razões nem máximas morais.

Pode parecer a você que Schiller não propõe nada de novo. Não é verdade. Aproveitando o caminho aberto por Baumgarten e Kant, Schiller traz o debate sobre a estética para o âmbito da educação e formação intelectual e política do homem.

Schiller começa dizendo o seguinte. O sentimento que guia nossas ações nada tem de apaixonado ou transgressor, pois a natureza humana é mista e mesmo a vontade mais cega é capaz de retroceder por motivos racionais. Equilibrar ambos os pratos da balança depende de um controle que só a educação pode fornecer, educação distinta daquela que se volta para a saúde do corpo ou para o desenvolvimento do espírito.

Como você pode perceber, segundo Schiller, toda educação deve atentar para a intersecção dos dois campos, de modo que se estimule o gosto pelo equilíbrio, ao invés de convencer os educandos por meio de provas baseadas em leis naturais e regras morais.

Cursista, embora que para Schiller o gosto não obedeça à coerção é possível controlar nosso pendor pela matéria ou pela razão sem prejuízo de nenhum dos dois. Vamos acompanhar uma passagem na qual o autor fala um pouco sobre isso. Vejamos:

“uma educação para o gosto e a beleza. Esta tem por fim desenvolver em máxima harmonia o todo de nossas faculdades sensíveis e espirituais.”  
(Schiller, 1990, p. 107).



Gostar de algo é preferir uma alternativa em detrimento de outra para segui-la à vontade. Por isso, a Estética só tem eficácia se não for arbitrária. Assim, a educação estética não coincide com um ensino formal que nos informe as categorias fundantes do espírito e da matéria. Agora, o que deve ficar claro a você é que embora se caracterize pela liberdade, a vontade não está livre de leis, as quais sequer são representadas no domínio da mente regido pelo gosto. Uma vez que não há conflito com a razão quando se obedece ao querer, as leis não chegam a ser infringidas.

É por isso, cursista, que para Schiller a Estética não entra em choque com a moralidade vigente ou com a transmissão do saber, imprescindíveis para o cuidado do corpo e do espírito. Mesmo porque, para que ensinamentos e máximas se efetivem, é preciso que a vontade de seguir a conduta correta se fortaleça esteticamente, nunca por atrativos físicos.

A educação estética realiza a intermediação entre moralidade e conhecimento pela cultura, sem fazer uso do imperativo categórico formulado por Kant, segundo o qual o belo se reduziria à representação do dever. Através do contato com o que Schiller denomina modelos imortais das artes, a cultura estimula o gosto pela beleza pura. Vamos acompanhar uma passagem sobre isso. Vejamos:

“E qual é o fenômeno que anuncia no selvagem o advento da humanidade? Por muito que indagemos à história, encontramos sempre a mesma resposta para os povos todos que tenham emergido da escravidão do estado animal: a alegria com a aparência, a inclinação para o enfeite e para o jogo”.  
(Schiller, 1990, p. 134)

Como você pode notar, ao dar prioridade à alegria desinteressada, a cultura descarta tudo o que seja útil, tendencioso ou vendável, preservando a autonomia definida pela filosofia kantiana como padrão de gosto. Em concordância com esse pressuposto, as leis devem ser respeitadas por livre e espontânea vontade, do contrário o mundo nos submeterá à nossa revelia. Schiller discorda de Kant, entretanto, ao afirmar que a anuência às leis não se impõe por dever.

Nesse sentido, cursista, a educação estética proposta por Schiller está longe de didatismos ou de procedimentos correccionais, na medida em que se pauta por modelos ideais, nunca verificáveis empiricamente. Ideais porque os juízos estéticos fazem com que os objetos pareçam belos sem que haja provas de que verdadeiramente o sejam.



Exemplo da maleabilidade dos padrões de beleza, conforme se necessite reforçar o supra-sensível ou estimular nossos sentidos, é a objeção levantada por Schiller contra o teatro trágico. Para ele, esse gênero dramático nos predispõe irresistivelmente ao patético, à comoção, impedindo a livre fruição da obra de arte, por nos condicionar a um tipo de reação predeterminada.

Paradoxalmente, Schiller passou à posteridade como um dos maiores autores de tragédia de todos os tempos, a exemplo da notoriedade de sua peça *Mary Stuart* (1800). Por considerar necessário, em tempos de Revolução Francesa, fazer um teatro que tratasse de temas políticos, Schiller optou por participar desse movimento, tornando-se até mesmo cidadão francês, em 1792. Em função de seu engajamento, propõe retomar a forma trágica. Vejamos uma passagem sobre isso:

“O palácio dos reis está agora fechado; os tribunais recuaram das portas das cidades para o interior das casas, a imprensa desalojou a palavra viva; o próprio povo, a massa viva e sensível, onde não atua com rude violência, tornou-se Estado, ou seja, um conceito abstrato; os deuses voltaram ao peito dos homens. O poeta tem de reabrir os palácios, tem de instalar os tribunais sob o céu aberto”. (Schiller, 1991, pp. 77-78).

Como você pode perceber, por fim, por razões estéticas que de modo algum descartam a atuação política, foi recuperado o valor da tragédia, não como gênero adequado a comover em âmbito privado, mas como o mais apropriado para tratar de assuntos públicos. Com relação à tragédia, Schiller demonstrou a maleabilidade dos padrões estéticos, conforme se necessite interferir de um modo ou de outro para salvaguardar a liberdade.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

SCHILLER, Friedrich. “Acerca do uso do coro na tragédia”. In **Teoria da tragédia**. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

\_\_\_\_\_. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.



# Questões de Estética



[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/5/02\\_redefor\\_d07\\_arte\\_tema04.flv](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/5/02_redefor_d07_arte_tema04.flv)

## 4.1 – Estética e Filosofia da Arte

Olá cursista!

Agora vamos falar sobre a distinção entre Estética e Filosofia da Arte feita na Modernidade.

Como você viu no Tema C, Schiller e a sua Estética contribuíram bastante para o debate acerca do padrão de gosto e da sua ligação a uma educação que visasse à **função pública da arte**. Como você pode notar, é a partir de Schiller que as questões dos campos da moral e da política passam a fazer parte do arcabouço de discussões da Estética, não sendo mais áreas de preocupação, no que se refere à arte, exclusivas da Filosofia da Arte.

38



É por obra de Schiller, cursista, que a Estética formulada pelo idealismo alemão revela sua face ativista, na medida em que o padrão de gosto só se afirma em exercício. Como você pode perceber, isso é o que indica o apelo à retomada da **função pública da arte**. Isso está presente, por exemplo, no fundamento filosófico da adoção do modelo grego pelo neoclassicismo e o romantismo – presente na literatura de Goethe (1749-1832) ou na pintura do francês Jean-Louis David (1748-1824).

Sobre o que foi dito há pouco, convidamos você a fazer um passeio pelo seguinte site:

[http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail\\_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225718&CURRENT\\_LLV\\_NOTICE%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225718&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500815](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225718&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225718&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815)

Houve também, cursista, quem defendesse um debate das artes no campo político fora da Alemanha. É o caso das discussões feitas no século XVIII pelo suíço de Genebra Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

A primeira coisa a chamar sua atenção sobre Rousseau é dizer que ele **defendeu a superioridade da música em relação às artes plásticas e às artes do espetáculo, as quais ele definia como mera ilustração ou representação da matéria inerte**. A música, sendo a única manifestação artística não-representativa, expressa sentimentos ligados à alma, considerada por Rousseau como sede da liberdade humana.

Lá no século V, cursista, Santo Agostinho antecipara a primazia da música sobre a pintura, mas diferentemente de Rousseau, ele fez isso para justificar a dependência do homem com relação a Deus. A excelência da música reside no fato de que, quanto menos sensorial for a arte, mais ela está garantida pela ordem divina, vai dizer Santo Agostinho. Se no caso de Rousseau a música expressa a autonomia humana, aqui Agostinho ela é sinal de sua total heteronomia – do radical grego *nómos* (lei), significando aquele que cumpre leis feitas por outros, ao passo que o autônomo faz suas próprias leis.

Como você já deve ter percebido, várias teorias da arte se assemelham, derivando, porém, de princípios filosóficos diametralmente opostos.

Você se lembra, por exemplo, de que para Platão, o emprego da mitologia e do teatro era um péssimo instrumento didático?



E você se lembra de que também dissemos que isso que foi condenado por Platão depois de mais de dois mil anos foi considerado por Schiller como melhor parâmetro de educação para toda a humanidade?

São esses caminhos do debate sobre o padrão de gosto e sua relação com a arte que indicam campos de discussão em comum, e posicionamentos teóricos distintos.

Agora, você pode se perguntar: “o que distingue, então, a filosofia da arte, tal como foi praticada por Platão, Santo Agostinho e tantos outros, da Estética instituída no século XVIII?”. Essa é uma ótima pergunta.

Bom, a resposta mais curta que podemos dar a você é dizer que, em geral, designa-se à Estética um objeto de estudos específicos, o juízo de gosto, o sentimento ou a intuição do belo, independentemente das obras de arte.

Por outro lado, chamamos sua atenção, cursista, para a importância de notarmos que a discussão sobre o belo mantida desde a antiguidade implicava a sanção de uma instância superior ao homem, uma entidade metafísica identificada com algum tipo de substância divina, ainda que encoberta pelas forças da natureza. Isso situava-se no campo da Filosofia da Arte.

Diferentemente da Filosofia da Arte, a Estética, tem estreita ligação com a autonomia humana, como faculdade que não se dobra sequer ao mundo material, o que lhe tiraria uma boa parcela de liberdade. A Estética é, por assim dizer cursista, o apanágio do homem, enquanto sujeito pensante e livre.

Para que a diferença entre Filosofia da Arte e Estética fique mais clara a você, vamos pensar no seguinte exemplo.

Sabemos que a Inglaterra elisabetana promoveu o hermetismo como política oficial de cultura, de modo que obras de arte do período, como *Hamlet*, de Shakespeare, expressassem a interação entre o macrosocmo e o microcosmo – em que se inclui a política. Nesta peça, um governo ilegítimo é responsável pelos males predominantes, causando desastres no céu e na terra. *Hamlet* consiste, assim, em um libelo contra a tese maquiavélica da razão de Estado, segundo a qual o príncipe tudo pode para conquistar e manter-se no governo. *Hamlet*, e Shakespeare, defendem



a supremacia e a legitimidade do Estado. Como você pode notar, nesse caso, há uma filosofia da arte sancionada por forças superiores ao homem.

Vamos agora à Estética!

Diferentemente das preocupações do campo da Filosofia da Arte acerca das forças acima do homem presentes em *Hamlet*, a Estética do período, por outro lado, não as reconhece. Quando, na virada do século XIX, a peça *Hamlet* é discutida por Goethe (1749-1832) e os irmãos Schlegel – August Wilhelm (1767-1845); Friedrich (1772-1829) –, ou por Hegel (1770-1831), o viés da análise será a inevitabilidade das **contradições do eu**, cujo exemplo maior é a estranha conduta dessa personagem dilacerada entre o ser e o não ser.

Cursista, como você pode perceber, os estetas alemães, tendo o exemplo da peça teatral *Hamlet*, um drama, portanto, discutem as instâncias da **subjetividade** expressas de acordo com os gêneros literários. Assim, a **lírica** é tomada como voz do sujeito internalizado, voltado para si mesmo, para seus sentimentos e sonhos; a épica, como um sujeito que se pensa sob o olhar objetivo, externo a si mesmo; já o **drama**, enquanto síntese dos gêneros anteriores, narra objetivamente uma história, mas também permite expressar os motivos íntimos de cada personagem.

## 4.2 – Visões contemporâneas sobre Estética

Olá cursista! Vamos agora ao segundo tópico do Tema D. Nele falaremos um pouco sobre a Estética dentro de algumas das mais importantes discussões teóricas da contemporaneidade. Vamos lá!

Vamos começar falando sobre as preocupações das teorias do conhecimento da Modernidade ligadas à Estética que influenciaram as visões contemporâneas. Nesse sentido, um das principais indagações dessas grandes teorias foi sobre a impossibilidade de se ter um conhecimento total da realidade infinita. Essa era uma posição defendida por alguns autores:

*“Não é possível estabelecer um conhecimento seguro sobre a totalidade da realidade, posto que seus eventos são infinitos!”.*

Por outro lado, cursista, outros autores disseram:



*“Bom, se não é possível conhecer a totalidade infinita da realidade, parece possível ao menos conhecer o sujeito, pois seu princípio gerador se encontra em si mesmo”.*

Continuando raciocínio acima, podemos dizer que nas ciências naturais o homem estuda algo que lhe é exterior, planetas, animais etc. Nas ciências do espírito, o homem estuda a si mesmo. Entretanto, a validade desse conhecimento auto-referente pode ser colocada em xeque, uma vez que, sem objeto, a autonomia do sujeito é uma quimera, não se afirma sobre nada.

Agora, outra coisa para a qual chamamos sua atenção reside no fato de que existiram autores que defenderam haver uma impossibilidade de diálogo entre sujeitos. Foi então, como vimos anteriormente, que Kant introduziu em seu sistema filosófico a **faculdade do juízo**, e encontrou uma saída **contra o isolamento da subjetividade**.

Schiller também tentou colaborar para que não se visse a **subjetividade como algo isolado**. Para ele, seria possível estabelecer um critério capaz de sustentar o conhecimento de si e do mundo propondo como diretriz a ideia de alteridade ancorada em sentimentos que escapem ao determinismo da racionalidade, segundo o qual tudo se torna idêntico, sem qualidades.

E porque Schiller propôs tal critério?

Bom, como também diriam outros filósofos do período, toda reflexão se torna objeto de uma nova reflexão – e assim por diante, infinitamente – como um espelho diante de outro. O pensar é matéria do próprio pensar, até que um sentimento imediato, sem razão de ser, detenha esse movimento identitário.

Depois de Schiller, cursista, outros filósofos como Kierkegaard (1813-1855) e Schopenhauer (1788-1860) rejeitaram a noção de harmonia proporcionada pelo sentimento de beleza estética. Segundo eles, pela emoção, corre-se o risco de se tornar refém da atração física; por outro lado, o sentimento pode ser mera projeção de conceitos racionais, não representando de fato uma alternativa à tautologia do sujeito individualizante.

Bem, como você pode notar as tentativas para solucionar o problema do entendimento como sendo algo que giraria em falso no interior de um sujeito isolado foram muitas, desde o século XIX.



Agora, é importante ressaltar a você que depois desse período, a Estética assume uma crítica ainda mais radical acerca da reflexão, optando pela total negatividade da ironia, da melancolia, da doença e da loucura, derivada da vertente artística conhecida como romantismo.

Segundo essa nova visão da Estética, cursista, a arte deve contestar toda moral, do contrário não terá autonomia. Portanto, o artista não pode se imiscuir em política nem se adequar às preferências do público. Sobre isso, vamos acompanhar uma passagem de Bento Prado Júnior que pode nos ajudar. Vejamos:

“a compreensão da arte como forma de *educação da humanidade* implica não apenas uma comunicação entre estética e ética ou política, mas também uma comunicação entre o artista (e/ou o crítico especializado) e o público leigo em geral. O que interessa, em um autor como Kierkegaard, entre outras coisas, é a sistemática demolição das pontes edificadas por Schiller. A começar pela secessão com o público”.

(PRADO JR., Bento. **Ética e estética: uma visão neoliberal do juízo de gosto**. São Paulo: SESC, 2001, p. 2). Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=2919&ID=100&ParamEnd=6&autor=135>

Como você viu em um momento anterior do curso, para Aristóteles, as falhas morais não constituem necessariamente falhas de caráter, o que leva Horácio a concluir que sejam **instrutivas** quando **representadas de forma artística**. Ou seja, como você pode perceber o repugnante causa prazer somente ao se transformar em obra de arte bem feita, segundo esses autores.

O que isso quer dizer, cursista, é que a arte pode mostrar que se não somos bons ou maus por natureza, é possível haver regeneração pela interferência da razão. É possível que erros trágicos não se repitam, tanto na política quanto nas outras esferas da vida. Mediante esse expediente, a arte ajuda a comprovar a liberdade do homem, apesar de sua falibilidade.

Bom, por outro lado, é importante lembrarmos você que para os pessimistas oitocentistas a vida é uma sucessão de equívocos e ponto final. Isso não pode ser modificado pelo ser humano. É com base nessas ideias, cursista, que surge uma filosofia do trágico e uma Estética correspondente, distinta da filosofia da arte antiga.



Agora vamos falar sobre o século XX é sobre como esse universo da Estética aparece na contemporaneidade. Vamos lá!

Primeiramente, chamamos sua atenção para a crítica feita pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno (1907- 1969) em relação à filosofia do trágico.

E o que Adorno tem a nos dizer sobre isso? Vejamos.

Cursista foi Adorno, por assim dizer, quem expôs a contraface totalitária da Estética niilista. A arte feia, violenta e caótica realizada por enfermos e lunáticos (extremamente apreciada até os dias de hoje), apesar do incômodo que produz, só faz reafirmar a racionalidade iluminista. O avesso da razão seria o sinal negativo de uma correlação de forças: contra esse fundo de obscuridade, o sujeito se destaca e desponta por alguns momentos, nunca em definitivo para não perder o duplo necessário à confirmação de sua própria existência, vai dizer Adorno.

Na verdade, cursista, a Estética contemporânea ainda se divide entre essas duas tendências:

#### PRIMEIRA TENDÊNCIA

Leva em conta a dimensão ética. Aqui se destacam Ludwin Wittgentein e filósofos da Escola de Frankfurt, tais como Theodor Adorno e Walter Benjamin. Os dois últimos defendem, com base na obra de Karl Marx, uma Estética vinculada a ciências sociais como a história e a economia.

#### SEGUNDA TENDÊNCIA

Este grupo associa-se à filosofia de Martin Heidegger e, refutando as teses marxistas, defende a essência a-histórica da arte. A filosofia heideggeriana deu margem a uma Estética desconstrucionista, segundo a qual a arte é responsável por minar as bases racionais do pensamento. Para preservar seu valor transcendente, toda obra de arte deve se remeter apenas a si mesma, não passar nenhuma mensagem e de modo algum agradar, pelo contrário, em geral entristece e chega a agredir o público.



Agora, voltando à obra de Adorno, chamamos sua atenção para dizer que ela também rejeita a ordem estabelecida, tal como faz a tendência da estética heideggeriana. A grande questão em Adorno, na verdade, é deixar claro seu antipositivismo sem, no entanto, desdenhar a razão.

Com isso, cursista, Adorno pretende demonstrar que a racionalidade burguesa, ao invés de preservar a ordem, promove a desordem. Se a ordem no sentido estrito consiste em justiça e igualdade de condições para todos os membros da sociedade, no capitalismo a desordem não constitui somente um acidente de percurso ou uma crise passageira, mas uma situação crônica, fruto da desigualdade intrínseca a esse regime político marcado pela exploração econômica.

Quanto à crítica ao cientificismo positivista, chamamos sua atenção para o fato de que Adorno contesta a objetividade e a neutralidade com que toda ciência, por mais abstrata que seja, acaba por justificar a estrutura social que a sustenta. Isso porque, cursista, segundo Adorno, a seleção de dados e sua reconstrução teórica estão de antemão comprometidas com um tipo de sujeito cognoscente interessado em manter privilégios sociais.

É por isso, caro cursista, que podemos dizer que na teoria estética elaborada pelos frankfurtianos manifesta-se plenamente a característica dialética de sua filosofia, segundo a qual a razão é criticada mas não suprimida. Para entendermos melhor isso, vamos acompanhar uma passagem na qual Adorno discute o assunto. Vejamos:

“A arte é racionalidade, que critica esta sem lhe subtrair; não é algo de pré-racional ou irracional, como se estivesse antecipadamente condenada à inverdade”. (Adorno, 1993, p. 69)

Como você pode perceber para Adorno a racionalidade faz com que a Estética retome o contato direto com a obra de arte. A arte aparece em sua concretude, de acordo com o entorno no qual se engendra, desde as idiossincrasias do artista, passando pelas preferências do público, pela crítica – que de forma alguma é isenta –, até chegar à infra-estrutura que lhes dá suporte.

A racionalidade desse procedimento empírico está em atribuir a cada época diferentes padrões de aproximação com o mundo. E aqui, em se tratando de contatos sensoriais por excelência, a Estética tem papel privilegiado.



Como explica Walter Benjamin,

“Ao curso dos grandes períodos históricos, juntamente com o modo de existência das comunidades humanas, modifica-se também seu modo de sentir e de perceber.” (Benjamin, 1978, p. 214).

A percepção sensorial das pessoas que vivem na atualidade condiciona-se ao mundo de hoje, principalmente à tecnologia que preside à incessante circulação de bens e serviços. Em função dessa coligação, é impossível conferir à arte a autonomia pretendida pela Estética desde sua instauração, no século XVIII.

É no contexto dessas ideias, cursista, que Walter Benjamin defende que a obra de arte também perde a aura de autenticidade que a transformava em objeto de culto. Ninguém se ajoelha mais diante de uma estátua da deusa grega Vênus, ninguém a quebra a pontapés, por ser pretensamente um ídolo maldito. A relação sagrada com a arte está definitivamente rompida. Essa ruptura representou, segundo Benjamin, uma emancipação. Já não se adoram imagens: elas se tornaram próximas, passíveis de ser reproduzidas em fotografias e outros suportes, estando sujeitas a manipulações. Acessíveis a todos, possibilitam que a massa de apreciadores se torne especialista.

Benjamin faz essas ponderações em 1936, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que se tornou um texto clássico de Estética. Nele são refutadas teorias como as de Heidegger, de 1928, que defende a importância de manter o ser a distância, inacessível ao homem no nível imanente.

Filósofos que pregam o retorno à conotação sagrada de arte têm, de acordo com as teorias de Adorno e Benjamin, uma postura regressiva. Isso porque, cursista, se a realidade da arte não está no objeto que vemos, mas no significado oculto que constitui sua aura (como o sentido de uma imagem de Nossa Senhora não está na tela que a representa), faz-se necessária a restauração da autoridade de sacerdotes que a interpretem, ou mesmo total submissão a poderes sobrenaturais.

O critério de autenticidade que, para Heidegger, distinguia toda obra de arte, justificaria uma postura semelhante de submissão, por legitimar a necessidade de intermediários que interpretassem o significado das obras de arte. Aplicado ao âmbito político, esse critério implicaria completa subordinação de um povo a seus líderes. Não por acaso, seu programa estético



recebeu total apoio do partido nazista, de que o próprio Heidegger foi um importante membro. A filiação ao partido, em 1933, lhe propiciou o cargo de reitor da Universidade de Freiburg, à frente da qual foi acusado de anti-semitismo por recusar orientandos judeus ou por cassar o voto de professores desta orientação religiosa.

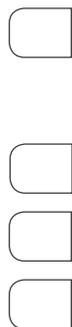
Por outro lado, Adorno reconhece que expressões artísticas como o cinema e a música popular são produto da indústria cultural, e justamente por isso não ameaçam o sistema. Embora critique asperamente a cultura de massa, Adorno afirma que a Estética ainda tem condições de expressar a liberdade de espírito. Do mesmo modo como a dialética negativa rejeita o antiintelectualismo imposto por regimes políticos totalitários, a crítica cultural denuncia enfaticamente a falsidade ideológica, mas não se atém à negatividade. Vejamos o que Adorno fala sobre esse assunto:

“A luta contra a mentira acaba beneficiando o mais puro terror. ‘Quando ouço falar em cultura, destravo meu revólver’, dizia o porta-voz da Câmara de Cultura do *Reich* de Hitler. [...] Somente o espírito que, no delírio de seu caráter absoluto, se afasta por inteiro do mero existente determina verdadeiramente o mero existente em sua negatividade: mesmo que apenas um mínimo de espírito permaneça ligado à reprodução da vida, ele também há de ficar comprometido com ela.” (Adorno, 1998, p. 16)

O recado vale para países que, como o Brasil, viveram ditaduras sangrentas. Em geral, salienta-se o aspecto negativo da teoria crítica. Porém, detendo-se neste momento da dialética, restaria apenas a solução niilista. Em outra etapa de sua teoria estética, mais afirmativa, Adorno propõe diversas alternativas à cultura de massa, como a música de Arnold Schoenberg (1874-1951) <http://www.youtube.com/watch?v=Gmf4Z9HsnFQ&feature=fvst> ou a dramaturgia de Samuel Beckett (1906-1989). <http://www.youtube.com/watch?v=NdTjRumkT9k>

Já para Walter Benjamin, cursista, a própria indústria cultural pode eventualmente se insurgir contra o sistema que a sustenta. Sobre isso, é melhor acompanharmos de perto o que Benjamin diz. Vejamos:

“Enquanto o capitalismo continuar conduzindo o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da Revolução é o fato de permitir uma crítica revolucionária das antigas concepções da arte. Ao dizer isto,



não negamos absolutamente que ele possa, em certos casos particulares, ir ainda mais longe e favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, inclusive do próprio estatuto da propriedade.” (Benjamin, 1978, p. 214).

Como você pode notar, cursista, para Benjamin, o potencial emancipatório da arte é tênue e caminha no fio da navalha, tanto que o cinema e outros produtos da indústria cultural foram largamente utilizados na propaganda de regimes totalitários do século XX – como o fascismo e o stalinismo, afora as várias modalidades de capitalismo. Daí a importância de estudar a crítica de arte, a fim de tomar conhecimento de códigos estéticos específicos, avessos a esquemas universais. Não se trata de partir de uma teoria estética geral ou de um conceito de belo ideal até que se constate neste ou naquele aspecto da obra de arte uma correspondência com tais padrões.

Na particularidade de cada estilo musical como o jazz ou a música erudita, na diversidade de recursos empregados por um ator quando se apresenta no palco ou na tela, na observação de um quadro, na leitura de um romance, nos espetáculos de circo, a arte que se faz hoje assume uma postura ética, política, estética e cognitiva que muitas vezes escapa à própria compreensão do artista. Daí a importância da crítica filosófica na articulação desses elementos. A Estética, mais do que delimitar estilos e definir períodos de produção artística, abre possibilidades, nunca definitivas, de interpretação das obras de arte.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In Prismas. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. Teoria estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HEIDEGGER, Martin. A essência do fundamento. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.



# A Estética e as Artes



[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/6/02\\_redefor\\_d07\\_arte\\_tema05.flv](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46364/6/02_redefor_d07_arte_tema05.flv)

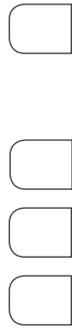
## 5.1 – Estética e Artes Visuais

Olá cursista!

Chagamos ao nosso último Tema. Esperamos que até aqui você tenha aproveitado bastante o curso. Ficamos felizes em termos percorrido esse caminho na sua companhia e queremos dizer que fizemos o melhor possível para trazer um material útil a você, que possa suscitar questões e colaborar para sua carreira profissional e formação intelectual.

49

Bom, vamos ao Tema E. Nele falaremos sobre a Estética e as Artes. Para começar, vamos discutir a relação da Estética com as Artes Visuais. Vamos lá!



No artigo “A pintura modernista”, de 1960, o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994) afirmava que a pintura praticada desde fins do século XIX havia se caracterizado pela autonomia, na medida em que já não se remetia a nenhum objeto, apenas ao suporte plano e a seus recursos técnicos. Assim, a pintura modernista define-se pela exacerbação da bidimensionalidade, em detrimento do claro-escuro empregado para dar ilusão de profundidade; explicita-se então o uso da tinta, as marcas da pincelada e o material com que se faz a tela, como no impressionismo e no expressionismo. Para os modernistas, a obra de arte deve ser recebida como puro fenômeno, manifestação imediata, e não como mediação, como veículo de algo que se queira dizer, que se queira mostrar.

Outra coisa importante acerca do modernismo, cursista, reside no fato de que no século XX, alguns críticos e artistas defendiam a ideia de que não apenas a pintura, mas as demais artes teriam igualmente cada uma suas especificidades.

A escultura, por exemplo, passa a evidenciar o material de que se compõe, até se tornar pura forma geométrica. Teatro e dança abdicam cada vez mais da representação de uma história, voltando-se para a expressão de estados de espírito do artista. Posteriormente, atores e dançarinos chegam ao ponto de se considerar meras peças em deslocamento no espaço, causando apenas reações sensoriais no espectador.

Sobre todo esse universo de discussões modernistas, chamamos sua atenção para uma passagem de Greenberg que pode nos ajudar. Vejamos:

“A pintura do século XIX fez sua primeira ruptura com a literatura quando, na pessoa de Courbet, o *communard*, fugiu do espírito para a matéria. Courbet, o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda, tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando unicamente o que os olhos podiam ver, como uma máquina, sem o auxílio do espírito [...] O impressionismo, levando adiante o pensamento de Courbet em sua busca de objetividade materialista, abandonou a experiência do senso comum e procurou emular a imparcialidade da ciência, imaginando, com isso, chegar à própria essência não só da pintura como da experiência visual. Estava se tornando importante determinar os elementos essenciais de cada uma das artes. A pintura impressionista torna-se mais um exercício de vibrações de cor do que de representação da natureza.” (Greenberg, 2001, pp. 50-51).



Como você viu na passagem acima, o modernismo ampliou a perspectiva da discussão acerca tanto das especificidades de cada arte, como da relação da arte com ciência.

Agora chamamos sua para um crítico de arte que levou o modernismo às últimas consequências. Esse crítico é Arthur Danto, nascido nos EUA em 1924. Em seu livro *Após o fim da arte* (1997), ele defendeu que o projeto modernista de abstração havia malgrado por se ater demais à materialidade dos suportes de cada arte – como a tinta transformada em motivo de um quadro, ou o corpo do ator como assunto de uma peça.

Exemplificando, para Danto, mesmo nos quadros abstratos de Pollock a superposição de traços dá a impressão de que uns estão mais avançados e outros mais recuados, indicando a tentativa de representar um espaço tridimensional.

Sobre isso, você pode visitar o seguinte site:

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78386](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78386)

Bom cursista, para finalizar, Danto diz que é esse universo modernista que influencia o aparecido de um movimento de abstração total, o pós-modernismo. Para o crítico, o pós-modernismo procura eliminar qualquer possibilidade de ilustrar o espaço exterior ou mesmo a interioridade do artista. Ainda segundo Danto, o pós-modernismo implica a morte da arte enquanto manipulação da matéria, abrindo-se antes para a elucubração conceitual e para a filosofia.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

GÊNOVA, Giovanni de. **Catholicon**. Apud BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GREENBERG, Clement. “Pintura modernista”. In FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



## 5.2 – Estética e Música

Olá cursista, agora vamos falar sobre estética e música. Vamos lá!

Para começarmos é importante chamar sua atenção para o fato de que a melhor maneira de entendermos a relação entre a Estética e a música, é pensarmos a música em conjunto com o teatro, e estabelecer uma distinção entre a poética da tragédia e filosofia do trágico. Como você viu em Platão e Aristóteles, a antiga poética da tragédia, por definir todo drama como imitação da natureza, de modo algum pode concentrar o ser naquilo que é humano. Embora a *práxis* seja prerrogativa dos homens, sempre escapa algo a seu arbítrio, uma vez que a natureza é criação dos deuses.

Mesmo assim, cursista, a filosofia platônico-aristotélica jamais pleiteou que o destino condicionasse totalmente a liberdade humana. Na modernidade, entretanto, a liberdade empírica passa a ser considerada uma ilusão, dando margem ao aparecimento da filosofia do trágico, segundo a qual todo ser é fadado ao fracasso.

Como alternativa a esse miserável estado de coisas, no século XIX o alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) dirá que a essência da vida não se encerra no aniquilamento do indivíduo. Nesse sentido, é preciso recuperar a importância do deus grego Dioniso, que mediante o êxtase e a embriaguez nos leve à superação dos limites individuais. Enquanto o deus Apolo nos constrange ao que se considera correto e equilibrado, Dioniso eleva o ser a um patamar muito além da subjetividade egóica. Para esclarecer um pouco mais essa visão nietzschiana, convidamos você a acompanhar uma passagem do autor. Vejamos:

“a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso (...); a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pleora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo.” (Nietzsche, 1992, § 17, p. 102).

Agora, sobre Nietzsche vale ressaltarmos que somente a música pode transportar alguém a esse estado de transe. Semelhantemente ao que ocorre em alguns rituais de incorporação



ou no trabalho do ator, a sonoridade musical faz com que se perca uma existência prévia para adentrar esferas superiores. Desse modo leva-se adiante o projeto kantiano, segundo o qual a arte responde por nos transformar em algo que devemos ser, embora nunca o sejamos de fato.

Enquanto o aspecto especificamente teatral da tragédia antiga fica atrelado à moral apolínea, a música do coro trágico é antimoral, e nisso reside a liberdade humana. Mais do que o espetáculo antigo – ainda vinculado à materialidade da aparência –, somente a música pode proporcionar um prazer que supere a moral tacanha e nos conecte com a essência. Vamos acompanhar mais uma passagem de Nietzsche sobre o assunto. Vejamos:

“o herói [trágico], a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. ‘Nós acreditamos na vida eterna’, assim exclama a tragédia; enquanto a música é a Ideia imediata dessa vida. [...] Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: ‘Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências!’” (Nietzsche, 1992, § 16, p. 102).

Agora, cursista, cabe dizer que Nietzsche não foi o único a defender a importância de se criar uma nova música que não representasse a realidade. Um século depois Theodor Adorno também disse algo nesse sentido. Mas, diferentemente de Nietzsche, o alvo de Adorno não era apenas a moral estabelecida, mas o sistema econômico capitalista, que não cessa de reduzir toda arte ao mercado de bens de consumo. Estilos musicais como o jazz são produtos da indústria cultural e não podem contestar o sistema, pois dependem dele para existir, vai dizer Adorno.

Na verdade, cursista, Adorno defende que a nova música funciona como um negativo dessa realidade, algo inexistente, mas que se manifesta como pura aparência, como ideal. Somente a arte sem correlato com o real tem a capacidade de expor sensorialmente aquilo que transcende o estado de coisas imperante. Desse modo, abre-se a possibilidade de se concretizarem alternativas políticas consideradas utópicas, que escapem à engrenagem totalitária do capitalismo.



Adorno ainda postula que a harmonia musical é expressão desse regime, portanto a nova música terá necessariamente de negar a harmonia, para ser atonal e dissonante por opção.

“A nova música [...] assume contra sua própria vontade uma posição precisa quando renuncia ao engano da harmonia, engano que se tornou insustentável frente a uma realidade que está marchando para a catástrofe. O isolamento da nova música radical não deriva de seu conteúdo associativo, mas de seu conteúdo social”. “Os shocks do incompreensível, que a técnica artística distribuiu na época de sua falta de sentido e insensatez, se invertem. Dão um sentido ao mundo sem sentido”. (Adorno, 1974, pp. 105 e 107).

Como você já deve ter percebido, Adorno situa a ficção que caracteriza a arte, cuja expressão máxima beira a mentira e visa ao engano, no campo da ética e da política, algo defendido desde Aristóteles e Horácio. Para Adorno, cursista, a falsificação artística exacerbada, a falta de lógica própria de certos estilos como o surrealismo ou o teatro do absurdo, não se limitam a celebrar a efemeridade de tudo o que existe, mas visam a revelar uma verdade oculta e sufocada em tempos de barbárie político-econômica. Desse modo, não se contesta o mundo como pura ilusão, mas uma modalidade do mundo, que é o capitalista.

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992..



## 5.3 – Estética e Artes Cênicas

Olá cursista! Agora vamos falar sobre Estética e sua relação com as Artes Cênicas. Para começar falaremos sobre dança e performance. Vamos lá!

### 1. Dança e performance

Na contemporaneidade, modalidades de artes cênicas como a dança e a performance foram fortemente influenciadas pelas vanguardas artísticas de início do século XX, como o futurismo. A arte de vanguarda se caracterizou por realizar experiências em diversas linguagens, dando origem à pintura surrealista do espanhol Salvador Dalí (1904-1989) [http://www.salvadordali-museum.org/collection/collection\\_highlights.html](http://www.salvadordali-museum.org/collection/collection_highlights.html) ou ao teatro do absurdo, com destaque para o irlandês Samuel Beckett.

Segundo alguns teóricos da arte, cursista, as vanguardas acusavam a total falta de sentido do mundo. Esse tipo de interpretação das vanguardas e da arte criada a partir delas está vinculado à teoria pós-moderna, mais especificamente àquela que toma como referencial o teatro pós-dramático.

Mesmo não sendo um dramaturgo que se situa na estética da absurda, **Bertolt Brecht (1898-1956)** observa que se existe um teatro do absurdo é porque sob o regime capitalista a existência se tornou absurda, descartável e sem sentido. Brecht aborda tal condição absurda, por exemplo, cursista, na peça *Um homem é um homem* (1926). Nela o dramaturgo mostra que um homem é uma coisa, podendo-se tornar isso, aquilo e aquilo outro, até se castrar, perdendo mesmo a conotação de homem enquanto espécie. Cada um de nós apenas ocupa um lugar na linha de montagem, onde nos movemos mecanicamente.

Por outro lado, chamamos sua atenção para outra visão acerca da falta de sentido da existência. Essa visão é o que pode ser chamada de pós-dramática. Os teóricos e artistas pós-dramáticos não atribuem a incompreensão do mundo à alienação, à fragmentação imposta para favorecer a poucos. Eles consideram que a experiência do mundo só pode ser imediata, fragmentária, sem que haja uma compreensão total dos fatos. Razão pela qual, na década de 1950, desponta uma modalidade cênica denominada performance – palavra provinda do inglês, uma vez que o fenômeno performático ocorreu inicialmente nos Estados Unidos da América. Em português



a palavra performance significa o desempenho do ator, dançarino, artista plástico ou mesmo de um leigo que se expresse publicamente.

A performance se caracteriza pela presença corporal do executante e pela imediatez, na medida em que nunca pode ser repetida. Se ela acontecer novamente, será outra performance. Pela importância dada à expressão corporal, a performance imbrica-se com a dança contemporânea: uma das mais importantes performances foi o *Untitled Event* (Evento sem Título), realizado em 1952 pelo coreógrafo e bailarino Merce Cunningham (1919-2009), em conjunto com o músico John Cage (1912-1992) e artistas plásticos. <http://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>

A falta de título desse evento realizado por Cunningham e Cage denota a falta de sentido que se busca propositalmente na dança e na performance a partir de então. Procura-se passar por experiências sensoriais, não racionais, portanto rejeitam-se parâmetros dramáticos e teatrais, segundo os quais se representava alguma história ou estado de espírito. Daí a denominação teatro pós-dramático. A dança, por sua vez, não imitará mais nada, nem a morte de um cisne. O corpo, que tomava parte do espetáculo, torna-se o espetáculo – mas de um ponto de vista exclusivamente físico. Vamos acompanhar uma passagem de Hans-Thies Lehmann sobre isso. Vejamos:

“O processo dramático se dá *entre* corpos; o processo pós-dramático, *no* corpo. No lugar do duelo mental que a morte física e o duelo sobre o palco apenas evidenciavam, aparece a dinâmica motora do corpo ou o seu impedimento: forma ou deformidade, totalidade ou segmentação. Se o corpo dramático era o portador do *ágon*, o corpo pós-dramático estabelece a imagem de sua *agonia*. Isso interdita toda representação ou interpretação placidamente apoiada no corpo como mero intermediário. O ator precisa *se colocar*.” (Lehmann, 2007, p. 336).

Ainda sobre a performance é importante dizermos a você que essa linha de atuação, a partir dos anos de 1950, retoma experiências feitas pelas vanguardas do início do século. Do futurismo em especial, toma-se a ênfase pelo gestual mecânico, pela geometrização dos movimentos, pela sonoridade cênica e musical marcada pelo ruído maquinal. Posteriormente a performance dará uma guinada, da fisicalidade para o ideal pós-moderno de arte conceitual, segundo o qual a materialidade perde a primazia, dando-se mais destaque às ideias do que ao corpo em movimento.



## AMPLIANDO O CONHECIMENTO

BRECHT, Bertolt. **Um homem é um homem**. Tradução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

### 2. Teatro

Agora vamos falar algumas coisas sobre teatro, cursista.

Vamos começar lembrando alguns pontos daquilo que vimos sobre a teoria estética de Theodor Adorno. Para Adorno, ainda que as vanguardas artísticas pretendessem abdicar da representação da sociedade e com isso abster-se de qualquer participação política, a experimentação formal não necessariamente deve ser considerada alienante.

Na verdade, cursista, segundo Adorno, a música, o teatro, todas as artes, mesmo quando não tratam de assunto nenhum, assumem uma forma muitas vezes contrária à forma adotada como cânone pela burguesia – classe dominante no sistema capitalista.

Chamamos sua atenção para o fato de que Adorno diz isso porque, para ele, em geral a arte burguesa não trata de política nem de economia, impondo isenção e imparcialidade como critério de valor artístico, a forma canônica de uma obra de arte constitui um meio sub-reptício de exercer opressão.

É por razões como essa que Adorno considera irrelevante o conteúdo das peças de um dos maiores dramaturgos do século XX, Bertolt Brecht. Explorar sobre a exploração da força de trabalho, sobre o direito de propriedade como institucionalização da expropriação, nada disso faria efeito se Brecht não tivesse rompido com a forma do drama bem feito. Vejamos uma passagem de Adorno:

“o rigor sentencioso com que ele transpôs em gestos cênicos tais pontos de vista sem grande frescura confere às obras a sua tonalidade; o didatismo levou-o às suas inovações dramáticas que derrubaram o teatro psicoló-



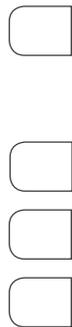
gico e o teatro de intrigas, tornados caducos. As teses adquiriram nas suas peças uma função completamente diferente daquela que se exprimia pelo conteúdo. Tornaram-se constitutivas, imprimiram ao drama um caráter antiilusório e contribuíram para a decomposição da unidade da coerência de sentido. É isso que faz a sua qualidade, e não o *engagement*”. (Adorno, 1993, p. 276).

Agora, cursista, é importante ressaltar que para Brecht é impossível optar pelo teatro épico, tal como o dramaturgo o entende, sem haver engajamento. O efeito de estranhamento, que se tornou sua marca registrada, não se limita a uma experiência de vanguarda. Quando o ator se refere à personagem em terceira pessoa e não em primeira, distanciando-se dela ao invés de se identificar com seus sentimentos, não se trata apenas de uma técnica alternativa de interpretação, mas de transformar a relação palco-plateia. Desse modo, o ator fará com que também o espectador vá além da identificação com as personagens.

[http://www.youtube.com/watch?v=7IE5Wv8h5\\_s&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=7IE5Wv8h5_s&feature=related)

Rompendo a ilusão de que o teatro representa a vida real, o estranhamento faz emergir no drama um recurso próprio de outro gênero literário, o narrativo, segundo o qual a história é contada do ponto de vista do autor, sempre acima das personagens. Ao propor que o teatro se torne narrativo ou épico, Brecht dá a ver as condições objetivas que provocam sentimentos em cena. A função didática do teatro deixa de ser catártica no sentido amplo do termo, vinculado a emoções interiores. Para Brecht, o teatro que mantém os espectadores cativos da intimidade, sem atentar para o mundo exterior, é apenas uma de suas modalidades, adotada pela burguesia como canônica.

São por conta dessas razões, cursista, que Brecht defende que um teatro comprometido com o socialismo deve ser épico, fazendo com que o público se habitue a ter um olhar objetivo sobre suas próprias emoções. Como essas emoções diferem conforme a condição de cada personagem, definida e imposta pelos detentores do poder político-econômico capitalista, o aspecto experimental do teatro brechtiano jamais poderá ser enfatizado sem levar em conta tais pressupostos ideológicos.



## 5.4 – Estética e Artes Audiovisuais

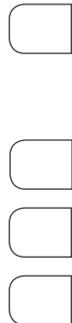
Olá cursista! Para finalizarmos nosso último Tema vamos falar sobre Estética e Artes Visuais. Começemos nossa conversa por fotografia e cinema, depois sobre arte midiática. Vamos lá!

### 3. Fotografia e Cinema

O cinema apareceu pouco antes, mas pode-se dizer que até o século XX não tenha existido nenhuma arte com o mesmo alcance. Sua especificidade está na possibilidade de que imagens em movimento sejam reproduzidas e divulgadas junto a um número enorme de pessoas. O cinema é portanto a base da cultura de massa. Como seu surgimento é fruto de inovações tecnológicas, o cinema depende de uma sociedade que sustente a tecnologia.

Essas inovações tiveram início com o surgimento da fotografia, patenteada por volta de 1833 pelo francês Louis Daguerre (1787-1851). Com o fortalecimento do proletariado pelo incremento tecnológico de suas forças de produção, também as relações sociais poderiam mudar. É o que sugere Walter Benjamin:

“Quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia –, contemporânea por sua vez dos inícios do socialismo, os artistas pressentiram a aproximação de uma crise, que ninguém pode, cem anos mais tarde, negar. Reagiram professando a ‘arte pela arte’, isto é, uma teologia da arte. [...] Para estudar a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, é preciso levar em conta este conjunto de relações. Ele faz surgir um fato verdadeiramente decisivo e que vemos aparecer aqui, pela primeira vez, na história do mundo: a emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. [...] De um negativo em fotografia, por exemplo, pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo perguntar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não mais se aplica à produção artística, toda a função da arte é subvertida. Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma de *práxis*: a política.” (Benjamin, 1978, pp. 217-218).



A fotografia, ao ressaltar aspectos da realidade não perceptíveis a olho nu, faz com que o fruidor da obra de arte veja a sociedade sob outro ângulo, e deixe assim de ser passivo. Também o cinema propicia uma crítica das relações sociais, por mostrar imagens em câmera lenta ou aproximá-las em *zoom*. Desse modo a arte chega a modificar a própria percepção sensorial do espectador, que antes do advento da fotografia e do cinema estava condicionada pela estrutura de poder capitalista.

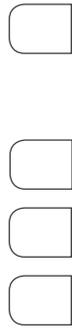
[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=0&tx\\_damzoom\\_pi1%5BxmlId%5D=030822&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.ht](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=030822&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.ht)

O cinema faz de seu público um *expert* no assunto, capaz de discriminar diversos gêneros de filmes, acompanhar lançamentos e reconhecer o talento dos atores. A postura participativa do cinéfilo é semelhante à atitude do torcedor de futebol que domina as regras, acompanha os melhores jogadores e os grandes lances. Ao transformar o espectador em especialista na matéria, o cinema poderia, segundo Benjamin, servir de parâmetro para uma participação política mais ativa das massas. Agora, convidamos você a acompanhar uma passagem na qual Benjamin fala sobre isso. Vejamos:

“As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte. [...] À medida que diminui a significação social de uma arte, assiste-se no público a um divórcio crescente entre o espírito crítico e a fruição da obra. Frui-se, sem criticar, aquilo que é convencional; o que é verdadeiramente novo é criticado com repugnância. No cinema, o público não separa a crítica da fruição.” “A técnica do cinema assemelha-se à do esporte, no sentido em que todos os espectadores são, em ambos os casos, semi-especialistas. Para convencer-se disso, basta ter ouvido alguma vez um grupo de jovens jornalheiros que, apoiados em suas bicicletas, comentam os resultados de uma corrida ciclística.” (Benjamin, 1978, pp. 230-231 e 227).

60

Aqui vale chamar sua atenção para algumas colocações do importante crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992). Ele partilha desse otimismo de Benjamin, principalmente no tocante à arte de vanguarda produzida na Rússia nas primeiras décadas do século XX. Reco-



nhecido pelos bolcheviques como expressão das massas, o futurismo russo em suas diversas manifestações – como o construtivismo ou o teatro de Maiakóvski – tornou-se então um dos mais importantes instrumentos de propaganda revolucionária.

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-list/artist/m/?search=Kazimir%20Malevich>

Para Walter Benjamin, no entanto, o homem contemporâneo, ao invés de empregar as novas forças que a tecnologia lhe proporciona para alterar o regime de propriedade, canaliza essas forças para a destruição, para a glorificação da guerra. O futurismo italiano, que encontra beleza nos tiros de metralhadoras, no fogo dos canhões, em cidades incendiadas, faz parte desse movimento reacionário, segundo o qual o uso das forças de produção não concorre para a emancipação das massas.

Pelo contrário, nas guerras levadas a cabo pela tecnologia bélica, impostas pela razão de Estado e celebradas em obras de arte, as massas são dizimadas, de modo que se mantenha incólume o sistema capitalista. Por esse motivo, após o holocausto sofrido pelos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, filósofos como Theodor Adorno já não acreditam na educação formal e menos ainda na educação estética. De fato, como se poderia educar um povo insensível diante de tantos massacres racionalmente planejados?

#### 4. Arte midiática

Agora, cursista, vamos falar sobre arte midiática. Para estudiosos da arte contemporânea como o alemão Oliver Grau, desde a antiguidade até o século XX a produção artística teve como objetivo iludir o público. Mesmo quando se colocava como finalidade a ruptura da ilusão, a relação com o receptor continuava girando em torno desse conceito. Mas, com o surgimento de imagens virtuais criadas por computador, ocorre a imersão do observador na obra de arte. A ilusão ainda implicava certo distanciamento com relação ao suporte artístico, o que desaparece com a realidade virtual.

<http://www.youtube.com/watch?v=eln5178dyRQ&feature=related>

O meio pelo qual se produz a ilusão desaparece, na medida em que o próprio fruidor da obra de arte manipula os recursos e consegue produzi-la. Imagens em alta definição, movimento em



tempo real, interatividade, tecnologia acessível ao grande público tornaram as imagens virtuais autogeradoras e auto-referentes. Desse modo, o original desaparece em favor da reprodução técnica, como já havia observado Walter Benjamin em seus estudos sobre a fotografia e o cinema. Na arte contemporânea, entretanto, o espectador se torna uma coisa, assumindo o lugar do celulóide sobre o qual se fixavam as imagens fotográficas ou cinematográficas:

“A integração de uma representação do próprio corpo do observador no meio imagético, isto é, um avatar, é também um meio pelo qual a imersão costuma ser intensificada.” (Grau, 2007, p. 399).

### AMPLIANDO O CONHECIMENTO

GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão**. Tradução de Cristina Pescador, Flávia G. Saretta e Jussânia Costamilan. São Paulo: UNESP/SENAC, 2007.



# Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAYER, Raymond. **História da estética**. Tradução de José Saramago. Lisboa: Estampa, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BORNHEIM, Gerd A. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da arte**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP/Odyseus, 2006.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz de Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MONTEIRO, João Paulo. **Hume e a epistemologia**. São Paulo: Discurso Editorial/UNESP, 2009.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a d'Alembert**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: UNICAMP, 1993.
- \_\_\_\_\_ . **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução de Fulvia M.L. Moretto. 2ª edição. Campinas: UNICAMP, 2003.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de F.C. de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



- VINCI, Leonardo da. **Tratado da pintura (O paragone)**. In LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: textos essenciais**. Tradução de Magnólia Costa (coord.). São Paulo: Editora 34, 2005.
- YATES, Frances. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Cultrix, 1995.



GOVERNO DO ESTADO  
DE SÃO PAULO

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

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

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](http://www.unesp.br)

# REDEFOR

Rede São Paulo de Formação Docente

REDE SÃO PAULO DE FORMAÇÃO DOCENTE

**Pró-Reitora de Pós-graduação**

Marilza Vieira Cunha Rudge

**Coordenadora Acadêmica**

Elisa Tomoe Moriya Schlünzen

**Sub-coordenador**

Antônio Cezar Leal (FCT/Presidente Prudente)

**Equipe Coordenadora**

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)

*Inglês*

Mariangela Braga Norte (FFC/Marília)

*Química*

Olga Maria M. de Faria Oliveira (IQ Araraquara)

**Secretaria/Administração**

Vera Reis

**Equipe Técnica - Sistema de Controle Acadêmico**

Ari Araldo Xavier de Camargo

Valentim Aparecido Paris

Rosemar Rosa de Carvalho Brena



## NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA UNESP

### **Coordenador Geral**

Klaus Schlünzen Junior

### **Secretaria/Administração**

Sueli Maiellaro Fernandes

Aline Gama Gomes

Jessica Papp

João Menezes Mussolini

Suellen Araújo

Sueli Maiellaro Fernandes

### **Tecnologia e Infraestrutura**

Pierre Archag Iskenderian

André Luís Rodrigues Ferreira

Ariel Tadami Siena Hirata

Guilherme de Andrade Lemeszenski

Marcos Roberto Greiner

Pedro Cássio Bissetti

Rodolfo Mac Kay Martinez Parente

### **Produção, veiculação e Gestão de material**

Cauê Guimarães

Dalner Mori Palomo

Elisandra André Maranhe

Erik Rafael Alves Ferreira

Fabiana Aparecida Rodrigues

Jéssica Miwa

João Castro Barbosa de Souza

Lia Tiemi Hiratomi

Lili Lungarezi de Oliveira

Luciano Nunes Malheiro

Márcia Debieux

Marcos Leonel de Souza

Pamela Bianca Gouveia Túlio

Rafael Canoletti Buciotti

Rodolfo Paganelli Jaquetto

Soraia Marino Salum