

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**Do Iluminismo à contemporaneidade:
eventos, discursos, movimentos que mudaram a função da arte**

Fernando França Cocchiarale

Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente

Rio de Janeiro

2012

Do Iluminismo à contemporaneidade: **eventos, discursos, movimentos que mudaram a função da arte**

Fernando França Cocchiarale

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Banca avaliadora:

Prof. Dr. André de Souza Parente – ECO/UFRJ – Orientador

Prof^a. Dr^a. Katia Valeria Maciel Toledo – ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Livia Flores Lopes – ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Araujo Ferreira – EBA/UFRJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos – UERJ

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli – ECO/UFRJ – Suplente

Prof^a. Dr^a. Viviane Furtado Matesco – UFF – Suplente

Rio de Janeiro, 3 de maio de 2012

COCCHIARALE, Fernando França.

Do Iluminismo à contemporaneidade: eventos, discursos, movimentos que mudaram a função da arte. Rio de Janeiro, 2012.

x, 214 f.: il.

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2012.

Orientador: André de Souza Parente

1. Teoria da Arte. 2. Arte Moderna. 3. Arte Contemporânea. I. Parente, André de Souza (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação, PPGCOM. III. Título.

CDD 701

DEDICATÓRIA

A meus pais, Waldemar e Thereza (*in memoriam*),
e minha irmã Regina.

AGRADECIMENTOS

Seria impossível aqui agradecer a todos os amigos que amo, embora não seja difícil saber quais deles colaboraram diretamente com esta tese. Por meio destes, agradeço a todos os outros.

Não poderia deixar de começar meus agradecimentos por meu orientador, o Prof. Dr. André de Souza Parente, cujo apoio permanente e orientação respeitosa, sem deixar de ser crítica, foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço também aos Profs. Drs. Ivana Bentes, Jens Andermann, Kátia Maciel e Maurício Lissovsky, que, em aulas e conversas informais no ambiente acadêmico, contribuíram para atualizar meu conhecimento e me revelar novos autores.

Meus agradecimentos especiais aos amigos, André Lenz, Clarice Magalhães, Cleide Barros e Luiza Jatobá, que, na reta final da tese, me ajudaram respectiva e diretamente na organização gráfica, na versão de citações para o português e na revisão criteriosa deste trabalho.

Finalmente agradeço o apoio decisivo dado pelo Minc/Funarte para a realização deste doutorado.

RESUMO

Do princípio da Renascença ao final do Iluminismo, a arte europeia passou por lenta transição: do antigo sistema medieval de ofícios, para o moderno sistema de arte, consolidado no princípio do século passado. A antiga noção greco-romana da *techné/ars* (adaptada na Idade Média) – em que ainda não ocorrera a separação entre arte e artesanato – deu lugar às belas artes e posteriormente à arte moderna, ambas baseadas na autoria individual e na produção de objetos especiais destinados exclusivamente à contemplação. Por conseguinte, a arte ocidental mudou pela primeira vez de função – da arte decorativo-religiosa do artista/artífice, produtor de imagens devocionais, para a arte estético-contemplativa de obras autônomas, criadas pelo artista/gênio. Essa inflexão funcional – que redundou na separação entre arte e vida – integrou uma constelação de eventos, discursos e movimentos que, no século XVIII, consolidaram o poder burguês. Tal mutação implica o reconhecimento de que a arte não possui natureza única, supostamente desvirtuada pela produção contemporânea. Nesta tese assume-se, pois, ser a produção contemporânea a mais nova e recente mutação funcional da arte, ainda hoje em processo. Seu início pode ser correlacionado a outra constelação, configurada a partir da barbárie resultante da Segunda Grande Guerra, que penalizou, sobretudo, os jovens – afastando-os, a partir da década de 1950, dos valores e princípios estabelecidos no Século das Luzes. O atual sistema de arte, mais experimental e participativo, começou a ser montado sobre os escombros do pós-guerra, movido pela ideia de reaproximação entre arte e vida e pela revolução digital.

Palavras-chave: Iluminismo; Teorias da arte; Arte moderna; Arte contemporânea; Recepção.

ABSTRACT

From the beginning of Renaissance to the end of Enlightenment, European Art underwent a slow transition that moved from the medieval system of crafts, to the modern system of art, completed by the beginning of last century. An ancient Greco-Roman conception of art that implied that Arts and Crafts were indiscernible, Techné/ ars (adapted in the Middle Ages), gave rise to the Fine Arts and later to Modern Art. Both were based on individual authorship of objects specifically designed for contemplation. Thus, for the first time Western Art's function shifted from the religious/decorative devotional images made by the artist/craftsman to the esthetic contemplation of autonomous works of art created by the artist/genius. This shift in art's function which implied a separation of art and life was part of a cluster of events, discourses and movements that, in the 18th century, reaffirmed the bourgeois power. Contemporary art cannot be considered to have betrayed art's nature since this change acknowledges that art cannot be assigned a unique nature. This study affirms that a new shift in art's function is happening in contemporary art. It started as an effect of the barbaric violence of Second World War which penalized mainly the youth who disregarded the values and principles of the Century of Lights, from 1950 onwards. The contemporary system of art, more experimental and interactive, started to be constructed from post-war ruins, urged by the idea of interlacing of art and life as well as the digital revolution.

Key-words: Enlightenment, Art theory, Modern Art, Contemporary Art, Art Reception.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
1.1	Sobre atravessamentos	1
1.2	Periodizações do capitalismo	6
1.3	Constelações que reinventaram a arte	8
1.4	<i>A experiência da arte como método</i>	10
2	AS TRANSFORMAÇÕES FUNCIONAIS DA RELAÇÃO ARTE & PÚBLICO	18
2.1	Obstáculos & recepção	18
2.2	Outros obstáculos	23
2.3	Indivíduos cidadãos e sujeito	27
2.4	Arte, sentimento e subjetividade	29
2.5	Juízo de gosto & consolidação da arte estético-contemplativa	34
2.6	A experiência da arte e a palavra teórica	38
2.7	A pretensão universal da arte estético-contemplativa	43
2.8	Arte, sentido, público e explicação	45
3	RENASCENÇA-ILUMINISMO: A PRIMEIRA GRANDE MUDANÇA FUNCIONAL DA ARTE EUROPEIA	55
3.1	Escopo	55
3.2	arte antes da ARTE	57
3.2.1	Artes mecânicas e artes liberais	68
3.3	Tópicos gerais da Renascença	71
3.3.1	Questões & (pré) conceitos	73
3.3.2	Preâmbulo	76
3.3.3	Imagem e Palavra	80
3.4	A virada artística	85
3.4.1	Rumo à exposição e à contemplação	90
3.5	A virada religiosa: o poder temporal da Igreja Romana e a reforma protestante	95
3.5.1	A reforma	97
3.6	A virada radical do significado e da função do conhecimento: a revolução científica	101
3.6.1	A demanda de novas técnicas de navegação e o avanço do experimentalismo	106
3.6.2	Da especulação lógica à aplicação prática	107
3.6.3	<i>O sujeito cognitivo</i>	110

4	ILUMINISMO, AUTONOMIA DA ARTE / MODERNISMO E CRISE	120
4.1	Sombras das luzes	122
4.2	Revoluções	126
4.2.1	1789	129
4.3	Separações e autonomia da arte	132
4.3.1	O que não teria divisão	136
4.3.2	A fundação das primeiras teorias da arte	138
4.4	A nova produção artística / sobre modernidade e pureza	146
4.5	Construtivismos & Concretismos – Abstrações	147
4.5.1	Sobre o <i>saber da arte</i>	147
4.5.2	Abstrações	148
4.5.3	Vanguardas russas	150
4.5.4	Intercâmbios	152
4.5.5	Modernidade e <i>pureza</i>	154
4.6	1939-1945: Luzes se apagam	160
5	ARTE EM TRÂNSITO	171
5.1	Guerra contínua...	171
5.2	Identidades <i>juvenis</i>	175
5.2.1	Contestação e mercado	178
5.3	Primeiras manifestações da arte contemporânea	179
5.3.1	Reaproximação entre arte e vida	181
5.4	Hélio Oiticica e o saber da arte	185
5.4.1	Tropicália	188
5.4.2	Pintura depois do quadro	192
5.4.3	Ruas – o mundo especial ambiental brasileiro	194
5.4.4	Política	196
5.4.5	Autonomia e soberania	197
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS (?) SOBRE MONTAGENS, EDIÇÕES, DESEJO E UNIDADE...	200
6.1	Epílogo	204
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205

LISTA DE REPRODUÇÕES:

LÂMINA I – As transformações funcionais da relação arte & público	16
LÂMINAS II e III – Renascença-Iluminismo: a primeira grande mudança funcional na arte europeia	51
LÂMINAS IV e V – Iluminismo, autonomia da arte/ modernismo e crise	116
LÂMINAS VI, VII e VIII – Arte em trânsito	165

1 INTRODUÇÃO

1.1 Sobre atravessamentos

Aqui não se pretende discutir a pertinência conceitual da noção de contemporaneidade nem recorrer a conceitos alternativos – *pós-modernidade* (François Lyotard), *sociedade pós-industrial* (Krisham Kumar), *sociedade pós-histórica* (Arthur Danto) etc. – para fundamentar, com mais rigor, a noção de *arte contemporânea*. Tampouco se objetiva realizar estudo monográfico nem se tenciona traçar um panorama histórico da arte nos últimos séculos, como o título desta tese talvez possa sugerir.

O ponto de partida desta investigação é retrospectivo e sua motivação decorre de afinidade própria com a produção contemporânea. Surgida ao tempo de breve atividade artística pessoal (1972-1980), tal afinidade se tornou tema permanente da reflexão crítica e curatorial desenvolvida, sobretudo desde 1990, a partir de minha produção textual ou de exposições de curadoria individual ou compartilhada.

Realizada ao sabor de demandas profissionais específicas, essa reflexão tem suscitado algumas das questões que ora passam a referenciar esta tese, a saber: que pontos de vista e argumentos (opinativos e intelectualmente fundamentados) estão por trás de discursos, mais conservadores que críticos, que funcionam como obstáculos à difusão e recepção da produção contemporânea? Que questões ideológicas e práticas deram origem a essa nova função da arte, de sentido e destino ainda hoje em aberto?

Com vistas ao esclarecimento de tais indagações, resgatou-se uma série de eventos, discursos e movimentos artísticos, que, conectados, passaram a fazer sentido. Só que, em vez de tratar esses fenômenos como objeto de análise, optou-se por interpretá-los a partir da correlação de diferentes campos acadêmicos. Por outro lado, à semelhança do tratamento híbrido dado ao escopo temático da tese, utilizou-se como método de

interpretação o atravessamento de eventos, discursos e movimentos artísticos, filosófico-científicos, religiosos, políticos, ideológicos.

Por conseguinte, não se pode deixar de aqui abordar algumas das questões propostas por um dos fundadores da hermenêutica moderna, Hans Georg Gadamer (1900–2002), que afirma:

“(...) o princípio da demonstração fenomenológica pode ser aplicado também a essa formulação de Heidegger, que libera o problema hermenêutico para si próprio. Foi por isso que mantive o conceito de ‘hermenêutica’, empregado pelo jovem Heidegger, mas não com o sentido de uma doutrina de método, mas como uma teoria da experiência real, que é o pensamento. Assim, devo destacar que minhas análises do jogo ou da linguagem são pensadas de forma puramente fenomenológica. O jogo não surge na consciência do jogador, e enquanto tal é mais do que um comportamento subjetivo. A linguagem não surge na consciência daquele que fala, e enquanto tal é mais do que um comportamento subjetivo. É justamente isso que pode ser descrito como uma experiência do sujeito e não tem nada a ver com ‘mitologia’ ou ‘mistificação’.” (GADAMER, 1998, p. 23-24)

Gadamer assume sua afinidade com o conceito de *jogo de linguagem*, de Ludwig Wittgenstein (conf. nota 10 da citação acima: *Foi por isso que, quando tive contato com o conceito de “jogo de linguagem”, de Ludwig Wittgenstein, pareceu-me extremamente natural. Cf. Die phänomenologische Bewegung, p. 37s.*). Nas *Investigações filosóficas* e por um caminho oposto ao que levou Aristóteles a escrever o *Organon*, visto que compreendia a linguagem como um campo de significações ambíguas, a ser regularizado pela lógica) –, Wittgenstein considera precisa a linguagem natural, quando remetida a seus usos contextualizados, inseparáveis dos *jogos de linguagem* que lhes emprestam sentido, sendo, portanto, essenciais à comunicação.

Para Wittgenstein, a linguagem só se realiza efetivamente em contextos específicos, que esclarecem o sentido de uma palavra ou locução e dos quais fazem parte não apenas os envolvidos direta ou indiretamente no ato comunicativo, mas também o assunto em pauta.

O *jogo de linguagem* não é estranho ao contexto porque só existe com ele. A prevalecer a afinidade expressa por Gadamer em relação à ideia de linguagem, reformulada por Wittgenstein nas *Investigações*, a palavra “contexto” aqui se refere, portanto, ao ponto de conexão entre linguagem e circunstância, pensamento e historicidade.

“Por isso, desde sua origem histórica, o problema da hermenêutica ultrapassa os limites que lhe são impostos pelo conceito metodológico da ciência moderna. Compreender e interpretar textos não é um expediente reservado apenas à ciência, mas pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo. Na sua origem, o fenômeno hermenêutico não é, de forma alguma, um problema de método. Não se interessa por um método de compreensão que permita submeter os textos, como qualquer outro objeto da experiência, ao conhecimento científico. Tampouco se interessa primeiramente em construir um conhecimento seguro, que satisfaça aos ideais metodológicos da ciência, embora também aqui se trate de conhecimento e de verdade. Ao se compreender a tradição não se compreendem apenas textos, mas também se adquirem discernimentos e se reconhecem verdades.” (GADAMER, *op. cit.*, p. 29)

Para Gadamer, a interpretação tem que preservar questões atuais e considerar a historicidade da compreensão, “que jamais é um comportamento subjetivo frente a um ‘objeto’ dado, mas pertence à *história efetual*, e isto significa, pertence ao ser daquilo que é compreendido”. Deve-se evitar, contudo, ceder à influência do cientificismo emanado das ciências da natureza, que separa reflexão teórica de historicidade da compreensão e universaliza o método e seus parâmetros conceituais, atitude que acabou se infiltrando nas ciências do *espírito*. O filósofo alemão, ao contrário, se integra à

“(…) resistência que vem se afirmando no âmbito da ciência moderna, contra a pretensão de universalidade da metodologia científica. Seu propósito é rastrear por toda parte a experiência da verdade, que ultrapassa o campo de controle da metodologia científica, e indagar por sua própria legitimação onde quer que se encontre. É assim que as ciências do espírito acabam confluindo com as formas de experiência que se situam fora da ciência: com

a experiência da filosofia, com a experiência da arte e com a experiência da própria história. São modos de experiência nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metodológicos da ciência.” (GADAMER, *op. cit.*, p. 30)

Ao detectar a emergência da verdade na experiência – fora, portanto, das fronteiras teórico-metodológicas que, internamente, separam não só os campos das diferentes ciências da natureza ou das ciências do espírito, mas também os campos cognitivos fora delas (filosofia, arte e história) –, Gadamer propõe um atravessamento das fronteiras estabelecidas pela metodologia científica. Desse ponto de vista (da crítica ao pensamento teórico-científico, à universalização do método e sua superação pela experiência ou pelo pensamento em rede), outra conexão é possível: a proposta de *atravessamento*, insinuada nas entrelinhas do pensamento de Gadamer, pode ser remetida à noção de *atravessamento* (das fronteiras academicamente estabelecidas entre ciências da natureza, ciências sociais e ciências do texto), explicitamente proposta por Bruno Latour (1947):

“Qualquer que seja a etiqueta, a questão é sempre a de reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura. Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem que o desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer que estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou de rede. Mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a de estrutura, mais empírica que a de complexidade, a rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas.” (LATOURE, 2009, p. 9)

Ainda que formuladas em contextos históricos e intelectuais distintos, as posições de Gadamer e Latour podem ser aqui correlacionadas em função da leitura *hermenêutica* e *em rede* dos eventos, *formações discursivas* (Foucault) e movimentos, mencionados no título desta tese.

Não se trata aqui de adesão nem à hermenêutica¹ nem à leitura pós-estruturalista de Latour, mas da apreensão de um certo *ar de família*, a que se referia Wittgenstein. Ao definir os *jogos de linguagem* – não por meio de um conceito geral, mas por uma semelhança de família (isto é, por estarem “aparentados uns com os outros de muitos outros modos diferentes”) –, o filósofo substituiu, pela noção de parentesco, a *necessária* e esperada definição de um fundamento comum a todos os jogos de linguagem:

“67. Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão ‘semelhanças de família’; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma mesma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento, etc., etc. – E digo: os ‘jogos’ formam uma família.” (WITTGENSTEIN, 1994, p. 39)

Semelhanças de família podem ser estabelecidas entre componentes aproximados em nome de características diversas, que deixam entrever, no entanto, o ar comum (a linguagem, no caso) que identifica seus membros. Assim é que a noção wittgensteiniana de agrupamento por *semelhança de família* sinaliza a *licença* que se tomou por base não apenas para correlacionar referências metodológicas próprias, mas também para interpretar as *fontes heteróclitas* (Deleuze) postas em rede ou confrontadas na tese.

1.2 Periodizações do capitalismo

Para o desenvolvimento deste trabalho, considerou-se necessário estabelecer as condições de possibilidade da questão que o sustenta, ou seja: é possível afirmar a ocorrência de mutações que emprestem sentido à separação entre os mundos (a vida, a arte etc.) moderno e contemporâneo?

¹ Com a qual não se compartilha a preocupação em recuperar a *verdade*, em apreender seu *sentido* oculto, ainda que ela tenha buscado a superação da dicotomia kantiana entre *sujeito* e *objeto*.

É fato que o capitalismo ainda segue seu curso hegemônico e, como nunca, impõe sua lógica ao sistema produtivo mundial; sua sobrevivência implicaria a preservação automática da modernidade? Num sentido macro, apontado, por exemplo, pelo marxismo, poderíamos supor que a sobrevivência do *modo de produção capitalista*, ao longo dos dois últimos séculos, asseguraria que as questões (inclusive, as culturais) que o impulsionaram no passado permanecem estruturalmente idênticas. Desse ponto de vista, transformações sócio-históricas significativas só seriam possíveis a partir da própria superação do capitalismo e teriam por *sujeito* o proletariado classe predestinada pela história a levar a cabo a revolução socialista.

Entretanto, ao se tomar por referência não o conceito de modo de produção capitalista, mas ocorrências heterogêneas – que, relacionadas, revelam significativas mutações nos âmbitos sócio-comportamental e científico-cultural –, podem-se distinguir momentos bastante específicos que estabelecem diferenças palpáveis entre a vida moderna e a contemporânea. De acordo com Deleuze (1925-1995),

“é fácil fazer corresponder a cada sociedade, certos tipos de máquina, não porque máquinas sejam determinantes mas porque elas exprimem formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo.” (DELEUZE, 2007, p. 223)

Uma vez mais, Deleuze aqui critica um fundamento essencial do Marxismo: a determinação, em última instância, da infra-estrutura ou base econômica sobre a superestrutura – posição que permeia sua obra e é compartilhada, aliás, por Michel

Foucault (1926-1984); resume, em seguida, a correlação entre as principais etapas de radical transformação tecnológica e a forma social que estas exprimem; utiliza-se da distinção foucaultiana entre *sociedade de soberania* e *sociedade disciplinar*; e propõe, via Burroughs e outros, o conceito de *sociedade de controle*.

Sua *periodização* não se baseia na determinação da infra-estrutura ou base econômica (tal como acontece, por exemplo, com os conceitos marxistas de acumulação primitiva de capital, relações de produção, forças produtivas etc.), nem se apoia numa divisão de teor cronocultural (manifesta nas noções de Renascença, Iluminismo/Modernismo e contemporaneidade) –, mas no modo pelo qual o poder e os discursos se articulam para atender demandas que o próprio capitalismo produziu em sua dinâmica elástica e mutante, cujos contornos não coincidem com a ideia de poder como representação política das classes dominantes. Nesse sentido, aproxima-se da ideia foucaultiana de pensar o poder como um conjunto de práticas disseminadas entre todos os integrantes de uma comunidade ou sociedade.

De tempos em tempos, o capital atualiza, refaz e propõe novos circuitos discursivos, institucionais, mercadológicos que facilitem os fluxos do poder, como se pode observar a partir da transição da *sociedade de soberania* para a *disciplinar*; e desta para a *sociedade de controle*. Estas passagens ou mutações, entretanto, não se dão linear e evolutivamente. Segundo Deleuze, práticas da *sociedade de soberania* e, principalmente, das *sociedades disciplinares* podem coexistir com o controle atual.

Observa-se, entretanto, uma convergência cronológica (ou a necessária coexistência dos diversos componentes de uma dada família), que não se resume a uma sincronia de calendário, pois aponta para o surgimento de nova *episteme* (Foucault). Tal convergência (de teor econômico, cultural, político, religioso, artístico etc.) não pode ser considerada separadamente, mas em seu sentido constelar ou familiar.

Em linhas gerais, é possível verificar essa convergência pela simples correlação

entre os recortes mencionados: tanto a revolução industrial, o Iluminismo e os pressupostos da sociedade disciplinar, quanto cerca de 200 anos depois a revolução tecnológica, o capitalismo pós-industrial e a sociedade de controle fazem parte de redes de eventos, discursos e movimentos artísticos que esclarecem a transição do mundo pré-moderno para o mundo moderno, e deste para o contemporâneo.

Momentos significativamente importantes dessas duas mutações foram tecidos e produzidos na arte tanto pela subjetivação da produção artística e de sua recepção a partir do século XVIII, quanto pela crise desses padrões que, na década seguinte àquela da Segunda Grande Guerra, deu lugar à arte contemporânea.

1.3 Constelações que reinventaram a arte

A oposição à produção contemporânea, embora com modulações e matizes diversos, geralmente invoca argumento comum: a arte contemporânea é fenômeno totalmente estranho àquilo que *sempre* caracterizou e distinguiu a arte como tal – o *sempre* aqui significa não só o que, desde cedo, cada um assimilou como valor, mas também, de um ponto de vista mais teórico-estético (o que supõe ter a arte uma natureza), traída em nome da aventura experimental e de modismos inventados por artistas, curadores e o mercado atuais (o que, eventualmente, de fato acontece).

Tal posição, no entanto, carece de fundamentos históricos. A arte contemporânea não foi a única nem a primeira a instaurar novas relações entre o produtor, seus meios e fins; a designar nova função social do artista e sua inscrição autoral no circuito cultural e econômico; a redefinir o lugar e o papel do destinatário da produção artística (do fiel, ao público contemplador ou observador, e deste para o participante); e, finalmente, a suscitar a produção de um conjunto de repertórios práticos e teóricos que articularam tais mudanças num sistema. A esse respeito, Anne Cauquelin comenta que

“(...) o público não se engana quando tem essa visão global. Sua intuição está correta; há de fato um ‘sistema’ da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras. Não que esse sistema seja pura e simplesmente econômico, (...) pois o mecanismo compreende da mesma forma o lugar e o papel dos diversos agentes ativos no sistema: o produtor, o comprador colecionador ou aficionado passando pelos *críticos*, *publicitários*, curadores, conservadores, as instituições, os museus. (...)”

‘Estado contemporâneo’ significa que esse sistema não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. É justamente neste ponto que se instala o mal-estar: avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que está acontecendo.” (CAUQUELIN, 2005, p. 14-15)

Cauquelin chama a atenção para uma alteração estrutural no sistema de arte. Essa alteração do sentido da produção artística e do papel de seu destinatário (o observador) supôs, em primeiríssimo lugar, as alterações processuais que começaram a ocorrer na própria produção artística entre os anos 1950 e 1960 e que desaguaram na *arte contemporânea*.

Não há como discordar da constatação de que o leque plural denominado *arte contemporânea* não cumpre mais a função estético-contemplativa consolidada no século XVIII e que sobreviveu, transformada, na modernidade. O século XVIII marca, segundo Larry Shiner, a primeira grande mudança funcional do sistema de arte ocidental, tecida lentamente pelos artistas desde a Renascença, mas só consumada a partir do surgimento dos primeiros campos teóricos permanentes do estudo da arte (estética, história da arte e crítica de arte).

“A ideia de que os ideais e as práticas modernas são eternos e universais ou de que, pelo menos, remontam à antiga Grécia ou ao Renascimento é uma ilusão provocada em grande parte pela ambiguidade própria da palavra

‘arte’. (...) Não obstante, no século XVIII, foi estabelecida uma distinção fundamental no conceito tradicional de arte. Após significar durante dois mil anos toda atividade humana realizada com habilidade e graça, o conceito se decompôs na nova categoria das belas artes (poesia, pintura, arquitetura e música) em oposição ao artesanato e às artes populares (fabricar sapatos, bordar, contar histórias, cantar canções populares). A partir dessa época começou-se a falar de “belas artes”, matéria de inspiração e de gênio e por isso objeto de um gozo específico, mediado por um prazer refinado, enquanto que o artesanato e as artes populares passaram a ser práticas que mostram a habilidade do artífice na aplicação de certas regras e suas obras, além disso, são concebidas meramente para ser usadas ou para entreter o público.”² (SHINER, 2004, p. 23-24)

1.4 A experiência da arte como método

Muitos tomam a arte estético-contemplativa como fenômeno universal (trans-histórico), ignorando que seu surgimento (entre a Renascença e o final do século XVIII) igualmente sepultou o regime de arte precedente, em que arte e ofício não se distinguiam conceitual e praticamente, como hoje em dia. Ainda quando se aplica aos antigos ofícios o conceito das belas artes (pintura e escultura, por exemplo), surgido no Iluminismo, se pode ver que sua função anterior não era produzir obras autorais para contemplação, mas executar painéis, imagens, vitrais, etc. que faziam parte da inscrição dos homens na ordem político-religiosa. Embora regida por esferas distantes do cotidiano, essa ordem se manifestava discursiva, visual e musicalmente e

² “La idea de que los ideales y las prácticas modernas son eternos y universales o de que, cuando menos, se remontan a la antigua Grecia o al Renacimiento es una ilusión provocada en gran medida por la ambigüedad propia de la palabra «arte». (...) No obstante en el siglo XVIII se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte. Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares) A partir de esta época se comenzó a hablar de «bellas artes», materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de un disfrute específico, mediado por un placer refinado, mientras que las artesanías y las artes populares pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público.”

(quase sempre) podia ser contemplada em igrejas e em alguns lugares públicos, como parte de um sentimento devocional maior, voltado para Deus.

Entre os séculos XV e XVIII, porém, a arte paulatinamente se tornou muito diferente do que era até então. Essa nova arte se cristalizou no senso comum como sendo a verdadeira arte, aquela cuja função seria a de produzir artefatos belos, e sem que se saibam as razões vem sendo negada pela contemporaneidade.

Há, portanto, uma inflexão efetiva entre a arte moderna e a produção contemporânea, que independe da recusa ou do consentimento teóricos, já que ela começa a se anunciar primeiramente no campo da produção artística, desde a Renascença – campo que funciona a partir de questões e intenções específicas, poéticas, formuladas no decorrer do processo de trabalho dos artistas.

Para proceder à conexão de alguns marcos heterogêneos das mudanças funcionais da arte ocorridas entre a Renascença e o Iluminismo, seu auge na modernidade, até suas novas funções na contemporaneidade, o trabalho aqui apresentado procura mostrar que a arte, por ser um fenômeno histórico e não ontológico, está sujeita a mutações repertoriais, como a representada pela consolidação da produção contemporânea. Em lugar da finalidade estética (cuja contemplação exigia a suspensão do resto do mundo), a arte tornou-se o lugar da cumplicidade experiencial e participativa ou de sua rejeição. Essa nova finalidade, no entanto, não revogou a observação, anteriormente hegemônica, que foi incorporada às redes polissêmicas do jogo contemporâneo.

O objetivo mais geral desta tese é, pois, mapear constelações que hermeneuticamente fundamentem as duas grandes transformações funcionais que alteraram os rumos e o sentido da arte no Ocidente. A primeira delas teve início no século XV e culminou com a invenção da arte estético-contemplativa, no Iluminismo. A segunda, muito mais recente, eclodiu entre as décadas de 1950 e 1960 do século passado, graças às experiências de jovens artistas independentes ou organizados em grupos, que atualizaram questões do

Dadá e de Duchamp.³ Com isso, contribuíram para a precipitação da crise dos repertórios especializados, característicos do Modernismo (isto é: praticamente restritos à invenção de novas linguagens formais), já que estas experiências sem precedentes levaram a arte a transbordar para espaços, meios e suportes totalmente estranhos àqueles convencionalmente reconhecidos como artísticos.

Como procedimento interpretativo, aqui se optou por associar fontes de natureza, importância e sentido heterogêneos – tanto as teórico-científicas, estético-filosóficas, históricas, políticas, econômico-tecnológicas, literárias, artísticas, quanto aquelas dos discursos hegemônicos do senso comum –, confrontadas sem qualquer privilégio hierárquico. Resgatou-se, no entanto, uma diferença (raramente considerada, sobretudo pela Estética) entre dois campos de saber: aquele interessado em compreender o significado universal da arte, de sua contemplação pelo *sujeito*, das condições universais da criação artística, em suma, de um *saber sobre a arte*, produzido fora de seu campo, característico, sobretudo, da especulação filosófica; e o saber que resulta do conhecimento produzido, primeira e fundamentalmente, pelos próprios artistas, a partir das questões suscitadas por seus processos de invenção/produção e das questões daí resultantes, mas eventualmente, também, por outros agentes – teóricos, críticos, curadores etc. diretamente ligados ao âmbito do saber da arte.

A experiência da arte é a principal responsável por suas próprias transformações. Portanto, a estética não deveria disputar com esse conhecimento a hierarquia da definição do que é ou não é arte, mas procurar, compreender, para além de suas questões universais, os caminhos efetivos que levaram a produção artística a esgarçar seus limites. Sobre essa

³ As primeiras manifestações da arte contemporânea podem ser observadas a partir das experiências do grupo japonês Gutai, criado no Japão por Jiro Yoshihara (1905-1972) em 1954; de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930); de Richard Hamilton (1922-2011); do grupo internacional, Fluxus, informalmente fundado em 1961 por George Maciunas (1931-1978) e de que faziam parte, por exemplo, John Cage (1912-1992) e Nam June Paik (1932-2006); de Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), oriundos do movimento neoconcreto (1959).

disputa, Paul Valéry se pronunciou em carta a Leo Ferrero, de 1929:

“O que separa de modo mais manifesto a estética filosófica da reflexão do artista é que ela procede de um pensamento que acreditamos estranho às artes e que sentimos ter uma essência diferente da do pensamento de um poeta ou de um músico, na qual, direi desde já, ela não se reconhece. As obras de arte são, para ela, acidentes, casos particulares, efeitos de uma sensibilidade ativa e industriosa que tende cegamente a um princípio do qual ela, Filosofia, deve possuir a visão ou a noção imediata e pura. Essa atividade não lhe parece *necessária*, pois seu objeto supremo deve incumbir imediatamente ao pensamento filosófico, ser-lhe diretamente acessível por uma atenção aplicada ao conhecimento do conhecimento, ou a um sistema do mundo sensível e do mundo inteligível conjugados. O filósofo não sente a sua necessidade particular; não faz muita ideia da importância dos modos materiais, dos meios e dos valores de execução, porque tende invencivelmente a distingui-los da *ideia*.” (VALÉRY, 1998, p. 199-201)

Para Paul Valéry, a palavra meio privilegiado e único do pensamento filosófico – não tem o poder de levar as pessoas a pensar profundamente, mas apenas o de reconduzi-las ao que já experimentaram. O poeta francês tinha Leonardo da Vinci em alta conta: considerava-o um dos melhores exemplos de pensador da profundidade, já que sua reflexão não teve por meio principal a palavra escrita, mas a pintura. Outros autores também pensaram a respeito desses dois campos de saber, o *sobre a arte* e o *da arte*: Maurice Merleau-Ponty (1908-1960), em *O olho e o espírito*; Konrad Fiedler (1841-1895) – e na *Teoria da pura visualidade* – e Gadamer, por exemplo, convergem quando se trata do reconhecimento da preeminência da produção artística sobre a reflexão estética pura, já que só na primeira emerge a potência sensível de obras singulares indispensáveis à experiência e ao conhecimento da arte.

“O mesmo vale para a experiência da arte. Aqui a investigação científica que se dedica à chamada ciência da arte tem consciência desde o princípio de que não pode substituir nem suplantar a experiência da arte. O fato de

experimentarmos a verdade numa obra de arte, o que não se alcança por nenhum outro meio, é o que dá importância filosófica à arte, que se afirma contra todo e qualquer raciocínio. Assim, ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites.” (GADAMER, *op. cit.*, p. 31)

Neste trabalho, igualmente se assume tal distinção, bem como a prevalência do pensamento artístico sobre o estético, observável nos escritos de artistas importantes, como os brasileiros, Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Hélio Oiticica (1937-1980), dentre outros.

Não que se professe um obscurantismo teórico em oposição à reflexão intelectual *sobre a arte*, produzida, por exemplo, pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981), ou por Michel Foucault – no texto de abertura de *As palavras e as coisas* (1966), sobre *As meninas*, de Velázquez; em *Isto não é um cachimbo* (1973), a respeito a chave dos sonhos de Magritte; ou em *As palavras e as imagens* (1967), referente à iconologia de Erwin Panofsky, por exemplo.

Aqui não se pretende excluir o papel importantíssimo dos discursos teórico-filosóficos na configuração dos sistemas de arte a partir do Iluminismo. Sem estes discursos a produção, difusão e circulação de arte não poderiam ser tensionadas pela crítica e, portanto, não seriam o que atualmente são.

Uma única e infalível razão – observável ao longo dos últimos 550 anos da história da arte ocidental (e somente nela) – suscitou essa decisão. As questões estéticas (que só passaram a existir sistematicamente a partir do século das luzes) *sempre* assimilam e racionalizam as transformações efetivas e historicamente observáveis nas práticas artísticas muito antes de elaboradas por qualquer teoria da arte. Isto é: suas questões são *sempre* precedidas por escolhas, decisões e conquistas dos próprios artistas.

Assim ocorreu com a arte estético-contemplativa, pensada e preparada por pintores e escultores desde a Renascença, mas só formulada pela filosofia no século XVIII; repetiu-

se quando Duchamp, o Dadá e o Surrealismo inventaram dispositivos não-contempláveis, como o *ready-made* e o *objet trouvé*, que renunciaram a produção contemporânea; e mais uma vez foi observada quando, no pós-guerra (1945), a autonomia absoluta da arte deu lugar à reaproximação entre arte e vida.

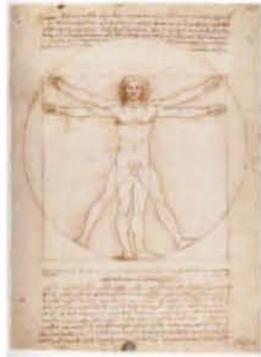
Se assim não fosse, a estética estaria investida de um poder normativo, que tornaria o esteta mais confiável como *sujeito* que o artista; que suas ideias e questões seriam mais importantes do que as formuladas no embate entre as intenções de quem inventa, cria e produz obras. Não há, portanto, teoria estético-filosófica nem método de leitura que suscite questões que não tenham sido previamente propostas e enfrentadas por artistas (e seu entorno imediato, ou seja, críticos, curadores e teóricos que compreendem o papel fundamental da produção artística efetiva na formulação de suas próprias questões).

No contexto dessa tese, entre a escolha de um conceito teórico-alternativo mais rigoroso (*teoricamente*) do que o de *arte contemporânea* – conceito cujo escopo fatalmente restringiria seu âmbito semântico ao da metodologia específica que o tivesse produzido – e a adoção da nomenclatura consagrada pelos artistas, pelo sistema de arte e até mesmo pelo senso comum, preferiu-se esta última alternativa.

Para o mundo das artes, os termos *contemporâneo*, *contemporaneidade* e *arte contemporânea* possuem uma clareza assertiva e operatória, que favorece o fluxo das questões realmente pertinentes a essa tese: estabelecer as diferenças entre as duas grandes constelações funcionais (e suas interseções com outras constelações não-artísticas que, no entanto, compartilham um mesmo *ar de família*), em que se inscrevem a arte estético-contemplativa (e seu desdobramento mais radical, a arte moderna) e a observação semântico-participativa da produção contemporânea.



1.



2.



3.



4.



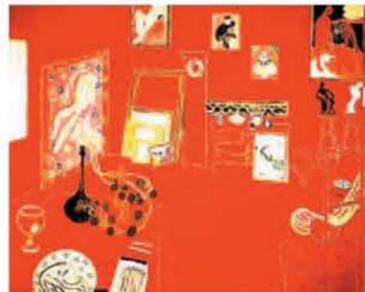
5.



6.



7.



8.



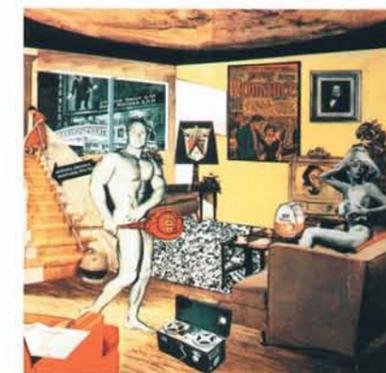
9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.

LÂMINA I

AS TRANSFORMAÇÕES FUNCIONAIS DA RELAÇÃO ARTE & PÚBLICO

Lista de reproduções:

1. Fra Angelico. A transfiguração, 1438-1440. Afresco, 189 x 159 cm. Museo nazionale di San Marco, Florença.
2. Leonardo da Vinci. Homem vitruviano, 1490. Lápis e tinta sobre papel, 34 x 24 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.
3. Rembrandt van Rijn. Boi esquartejado, 1655. Óleo sobre painel, 94 x 69 cm. Museu do Louvre, Paris.
4. Georges de La Tour. Madalena penitente, c. 1638-40. Óleo sobre tela, 133 x 102 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.
5. Jacques-Louis David. A morte de Marat, 1793. Óleo sobre tela, 162 x 128 cm. Museu Real de Belas Artes, Bruxelas.
6. William Turner. Luz e cor – A manhã após o Dilúvio – Moisés escreve o livro do Gênesis, 1843. Óleo sobre tela, 78 x 78 cm. Tate Gallery, Londres.
7. Vincent van Gogh. Noite estrelada, 1889. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.
8. Henri Matisse. Estúdio vermelho, 1911. Óleo sobre tela, 181 x 219 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.
9. Kasimir Malevich. Quadrado negro, 1915. Óleo sobre tela, 53 x 53 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.
10. Marcel Duchamp. Roda de bicicleta, 1951 (terceira versão, após perda do original de 1913. Roda metálica sobre banco de madeira pintado, 129 x 63 x 41 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.
11. Jackson Pollock. *Action painting*, 1950. Fotografia de Hans Namuth. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington.
12. Richard Hamilton. O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes, 1956. Colagem, 26 x 24 cm. Kunsthalle Tübingen, Tübingen.
13. Nam June Paik. Piano-Integral, 1958-63. Piano com alterações e objetos, 135 x 140 x 44 cm. Museum Moderner Kunst Ludwig Foundation, Viena.
14. Hélio Oiticica. Tropicália PN2 “A pureza é um mito” e PN3 “Imagético”, 1967. Dimensões variáveis. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
15. Artur Barrio. 1) De dentro para fora..... 2) Simple....., 1970. TV coberta por um lençol branco. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
16. Cildo Meireles. Tiradentes: Totem-monumento ao preso político. Estaca de madeira, tecido branco, termômetro clínico, 10 galinhas vivas, gasolina, fogo. Documentação fotográfica da performance apresentada em Belo Horizonte no evento Do Corpo a Terra, em abril de 1970.
17. Chris Burden. *Trans-fixed*. Performance realizada em Venice, Califórnia, em 23 de Abril de 1974.

2 AS TRANSFORMAÇÕES FUNCIONAIS DA RELAÇÃO ARTE & PÚBLICO

2.1 Obstáculos e recepção

Muitos consideram a arte contemporânea hermética, de difícil apreensão. Não conseguem nela própria encontrar elementos convincentes de seu teor artístico e dizem não entendê-la. Outros – mesmo com conhecimento de causa, mas por conservadorismo, preferência pela arte clássica ou fidelidade teórica (paixão, na verdade) à arte moderna – recusam-na. Até alguns daqueles que, por mérito próprio, reconhecem uma obra contemporânea, não se sentem seguros para avaliá-la, o que evidencia a existência de dificuldades à recepção desse tipo de trabalho – dificuldades estas cultivadas pelo senso comum e pelos artistas, teóricos, críticos e jornalistas de arte, que se interpõem entre a produção contemporânea e o grande público.

Afinal, como saber se trabalhos montados a partir de objetos utilitários ou naturais – feitos de materiais percíveis, como carne bovina; efêmeros, como jornais; ou produzidos por meios tecnológicos, como fotografia, cinema e vídeo – são efetivamente obras de arte? Por que ações realizadas pelo próprio artista, por seu corpo ou protagonizadas por atores pertencem ao campo das *artes* e não ao da dança ou do teatro? Que razões levam o espectador a considerar artísticas intervenções realizadas nos espaços urbano, natural e institucional? Como saber se de fato são arte (ou não) *poéticas* centradas nos campos ético-político, em detrimento do *estético*, ou trabalhos desmaterializados ao limite pela ênfase em conceitos? O que distingue tais produções daquelas da fotografia, do cinema, do vídeo, da arquitetura, do urbanismo, da ecologia, da ética, da política e da filosofia? O que está acontecendo, afinal, com o mundo, as ciências, a cultura e as artes nas cinco últimas décadas?

“O divórcio entre a arte contemporânea e seu público toma-se uma questão de Estado em todos os sentidos do termo.

Podemos classificar esses estudos, a cada dia mais numerosos, segundo seus ângulos de abordagem: existem, *grosso modo*, três tipos, que têm por alvo:

1. *A noção de modernidade*. De que modo a arte contemporânea é continuidade ou ruptura em relação ao que se convencionou chamar de arte moderna. O próximo passo é definir as noções de modernidade, modernismo, arte moderna, vanguarda, pós-modernismo ou arte pós-moderna. Trata-se de estudos do conteúdo dos movimentos artísticos.

2. *O mercado de arte*. Descrição dos mecanismos em utilização, papel do Estado, da política cultural, dos grandes *marchands*, da arte internacional. Trata-se então de repartir as funções entre produtores e consumidores, de traçar um quadro dos diferentes agentes e de avaliar seus poderes.

3. *A recepção*. Trata-se de analisar os meios onde a arte contemporânea (ou não) é vista. Quem frequenta quais manifestações e em que número. Análise de opiniões. Análise crítica da educação artística.” (CAUQUELIN, 2005, p. 15-16)

A contradição entre os valores teóricos, éticos, políticos e estéticos, legados pela cultura moderna e até pela pré-moderna, e valores, cuja origem remonta ao período do pós-guerra e da guerra-fria, deita raízes no que se poderia chamar de “crise do legado iluminista no pós-guerra”. A essa crise entrelaçaram-se as revoluções tecnológica, comportamental, cultural, além da mais recente mutação funcional da arte no Ocidente, ocorrida há cerca de 55 anos: a emergência da arte contemporânea, que, diferentemente de sua antecessora moderna, não é regulada por princípios gerais comuns, já que nela coexistem propostas conservadoras, conciliadoras e alternativo-transgressoras, cujas tensões são inerentes à dinâmica de seu teor múltiplo e diversificado.

Inversamente a muitos trabalhos contemporâneos, as obras de arte modernas foram basicamente realizadas a partir de meios e suportes idênticos aos da produção pré-moderna – pintura (tela e quadro); desenho e gravura (papel); escultura e bloco

(pedras e metais) –, que são indicadores suficientes para o senso comum aceitar um objeto como obra de arte.

No caso da arte contemporânea, não é possível contar seguramente com tais indicadores. Até para intelectuais e demais agentes da vida cultural parece ser difícil aceitar como arte algo tão diferente do ensinado pelas teorias estéticas e históricas – inclusive as de teor modernista –, surgidas nos últimos 250 anos.

“Enquanto alguns se ocupam em estetizar a vida cotidiana, outros acreditam que esta vida cotidiana já contém imagens que merecem a atenção dos estetas. Frequentemente foi dito que as *combine paintings* de Rauschenberg retomavam em grande escala o princípio das colagens de Kurt Schwitters, onde podemos encontrar pedaços de barbante e velhos bilhetes de bonde. No caso de César e Arman, o primeiro expando compressões de automóveis, o segundo acumulando quantidades industriais de objetos, eles sistematizam o gesto de Duchamp quando se apropriava de um porta-garrafas, um porta-chapéus, uma pá... Adiantando o fato que “as cores [eram] “*factory-made*” (Schwitters), que os “tubos de tinta [eram] produtos manufaturados” (Duchamp), os dois dadaístas, cada um a sua maneira, deixaram entender que nada impedia a utilização também, nas obras de arte, de qualquer outro objeto produzido industrialmente.”⁴ (MILLET, 2006, p. 37-38)

Há, por conseguinte, um problema de inadequação recíproca entre noções ainda correntes de arte e a prática real da maioria dos artistas contemporâneos; um conflito entre as expectativas habituais e a realidade atual da produção artística.

⁴ “Tandis que certains s’occupent ainsi de l’esthétisation de la vie quotidienne, d’autres entendent montrer que cette vie quotidienne recèle déjà des images qui méritent l’attention des esthètes. On a souvent dit que les *combine paintings* de Rauschenberg reprenaient à grande échelle le principe des collages de Kurt Schwitters où l’on trouve bouts de ficelle et vieux tickets de tramway. Quant à César et à Arman, le premier exposant des compressions de voiture, le second accumulant des quantités industrielles d’objets, ils systématisent le geste de Duchamp qui, lui, s’était approprié un porte-bouteilles, un porte-chapeaux, une pelle à neige... En avançant le fait que « les couleurs [étaient] fabriquées en usine » (Schwitters), que les « tubes de peinture [étaient] des produits manufacturés » (Duchamp), les deux dadaïstes, chacun de leur côté, avaient laissé entendre qu’il n’y avait pas de raison de ne pas utiliser aussi, dans les œuvres d’art, n’importe quel autre objet produit industriellement.”

Toda e qualquer recepção aciona os filtros sensíveis, afetivos, intelectuais e ideológicos do leitor da obra. É legítimo considerar que tais filtros possam não só ativar como dificultar, ou até bloquear, qualquer comunicação. Neste caso extremo, passam a desempenhar a função de *obstáculos* à recepção de propostas que os contradigam ou questionem.

Os maiores obstáculos ao acesso à produção contemporânea residem na persistente recorrência a conceitos e noções legados pelo mundo moderno, como mediadores do contato com essa produção. Para que tais obstáculos sejam questionados, faz-se necessário

“... ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo. Ora, para nós, o passado, no que diz respeito à arte, foi ontem, é a arte que dizemos ‘moderna’ e sobre a qual achamos que fazemos justas apreciações, que reconhecemos como arte verdadeira – bastante orgulhosos, por sinal, de possuir suficiente cultura para tal.

Sem dúvida, é essa arte moderna que nos impede de ver a arte contemporânea tal como é. Próxima demais, ela desempenha o papel do ‘novo’, e nós temos a propensão de querer nela incluir à força as manifestações atuais.”(CAUQUELIN, 2005, p.18-19)

Esse “novo” pressupõe, conforme observa Cauquelin, um conjunto de referências ou valores (a composição formal a ser observada pelo espectador – obra; sua leitura ou interpretação, baseada numa apreensão estética; sua diferença em relação aos objetos utilitários funcionais etc.), desenvolvidos na experiência modernista e, por isso, incapazes de emprestar um sentido (que não o da negação) às “manifestações atuais” da arte.

Para o senso comum, a arte teria por finalidade a criação de objetos especiais, que diferem dos objetos comuns porque não possuem funções utilitárias e não se confundem com o lazer – função não muito distante da que lhe atribuíram as teorias da arte surgidas no século XVIII. O objetivo da obra seria a contemplação, uma vez que dela não se exige outro destino, que não a fruição e o prazer estético.

Nada disso ocorre na relação com a produção contemporânea. Se comparada ao passado clássico e ao moderno, pode-se afirmar que a arte atual transbordou (mas sem revogar) o âmbito dos meios, suportes e materiais convencionais, que a identificavam como algo separado da esfera cotidiana; infiltrou-se na própria vida e até chegou, em casos extremos, a se confundir com experiências do dia a dia.

Uma mudança de rumo suscita, no entanto, outras questões: teria a arte uma natureza tal que os contemporâneos, deliberada ou involuntariamente, estariam aviltando? Existem nela valores eternos, contraditados apenas pelo hábito da ruptura, da originalidade e do choque herdado das vanguardas históricas do modernismo?

Ainda que legítimos, tais questionamentos antes de tudo revelam prévia resistência à produção contemporânea, disfarçada de atitude investigativa; derivam do ponto de vista de repertórios técnicos, teóricos e práticos, produzidos a partir do Iluminismo, para pensar a arte estético-contemplativa e sua inflexão na arte moderna.

De nada adianta tentar chegar à arte contemporânea pela reflexão *estética*, ainda que consideradas as inflexões que a atualizaram, do final do século XVIII até a década de 1950 (a exemplo das teorias do Belo, do Gosto e da Forma), quando entraram em crise as poéticas abstrato-construtivas: a via estética não foi concebida para que se chegasse à contemporaneidade – já que a ideia de arte que defende está na origem da estranheza de muitos perante trabalhos totalmente refratários aos repertórios estéticos, de algum modo absorvidos ao longo da vida.

Há nessa constatação, portanto, o reconhecimento implícito de mais uma diferença tangível em favor da distinção entre arte moderna e produção contemporânea. Sem tal distinção, não existiriam as dificuldades de recepção atribuídas pelo senso comum à produção contemporânea, mas não mais alegadas em relação à arte moderna. Para o senso-comum, ainda hoje, a arte pré-moderna parece mais facilmente compreensível do que a moderna, e esta, para os mais informados, menos arbitrária do que a chamada produção contemporânea.

2.2 Outros obstáculos

Os obstáculos à recepção não são, entretanto, fenômeno restrito à produção contemporânea. Embora motivados por circunstâncias históricas e discursivas diversas, só passaram a existir a partir de um sistema de arte organizado em função da autoria individual e da recepção estética. Ou seja, esses obstáculos derivam da transformação do fiel – para quem a glória de Deus era o único objeto de contemplação possível – em contemplador/observador, finalmente instituído pela re-fundação ou *invenção* da arte (Shiner), concluída na segunda metade do século XVIII.

Charles Harrison propõe, na citação abaixo, exemplo revelador do *modus operandi* do principal obstáculo à recepção da obra moderna – a expectativa de *representação*:

“Podemos imaginar uma conversa entre dois espectadores, os dois apegados à ideia de que o modo de descobrir o significado de uma pintura é descobrir ao que ela se assemelha. Cada um deles busca não simplesmente ver a pintura de Malevich, mas ver algo *nela*. A pessoa *A* afirma enxergar uma vista num depósito de carvão cheio de gatos pretos. A pessoa *B* afirma enxergar uma vista para fora de uma janela de prisão numa noite escura. Cada uma delas está tentando encontrar um padrão figurativo ao qual seja possível fazer a pintura corresponder. Uma medida da impropriedade dessa abordagem é que nenhum exame da pintura, por mais cuidadoso que seja, produzirá alguma informação que favoreça mais a um observador do que ao outro.” (HARRISON, FRASCINA, PERRY, 1998, p. 213)

É preciso, no entanto, distinguir o obstáculo à recepção de obras modernas – no exemplo de Harrison, a apropriação figurativa, pelas pessoas *A* e *B*, do famoso *Quadrado negro sobre fundo branco*, pintado por Malevich entre 1914/1915 – dos obstáculos que hoje se interpõem entre observador/participador e produção contemporânea.

No referido exemplo, a expectativa de *representação* dificulta e bloqueia novos repertórios, capazes de emprestar sentido à sensibilidade e ao olhar modernos e sem os

quais a recepção destas obras se torna inviável. Deve-se observar, porém, que a sobrevida de meios e suportes convencionais pré-modernos (pintura e quadro, por exemplo) na Arte Moderna restringiu a ruptura moderna a mero deslocamento do eixo da representação, que pretendia fazer do quadro, por meio da perspectiva, uma janela aberta para um mundo expandido, para a *presentação* de características essenciais da própria pintura, que então passou a ser compreendida como um espaço (ou um objeto) concretamente planar. Ao fechar a janela ilusionista aberta ao mundo pela Renascença, os artistas modernos iniciaram a exploração de um mundo espacial específico, habitado por formas, cores e gestos prévios a qualquer alusão figurativa; começaram, enfim, a longa disputa entre linguagens poéticas comprometidas com a verdade ou com a natureza do plano pictórico (e, por extensão, à natureza das demais artes plásticas).

Exceção feita às colagens cubistas, futuristas, dadaístas; à revolução dos métodos de produção da escultura e de outros processos de montagem propostos pelo construtivismo russo; ao *readymade* duchampiano e ao *objet trouvé* surrealista, a arte moderna não chegou a questionar suportes e meios artesanais da arte pré-moderna. Sua sobrevida certamente contribuiu para arrefecer a reação inicial contra o modernismo, observada entre os séculos XIX e XX, posto que seus meios ainda eram basicamente idênticos aos da produção artística precedente.

“Assim a própria arte continuava a conformar-se aos imperativos do *Iluminismo* dedicado à produção da beleza.

O que inicialmente era repulsivo aos espectadores da arte moderna, quando quer que tenha começado, é que ela própria era ofensiva, não que representasse coisas ofensivas. No que diz respeito ao assunto, o Modernismo era bastante conservador: mostrava rostos, paisagens, naturezas mortas e estudos de figuras – a garota na janela ou em pé no jardim –, motivos que definiram o cânone das *beaux arts* tão logo a pintura histórica despencou de seu pináculo na hierarquia acadêmica, e os artistas tornaram-se mais dependentes das vendas que de encomendas. Foi em parte devido a isso que os apologistas do Modernismo presumiram que,

uma vez que a estranheza fosse assimilada, o novo trabalho – Cubista, Fauve ou Futurista – seria, afinal, considerado belo, como se a gratificação do gosto fosse o destino da arte, por mais revolucionários que fossem seus meios.” (DANTO, 2008, p.17-18)

A produção contemporânea, ao contrário, não é mais movida pela ideia de ruptura espacial e formal, mas por sua permeabilidade aos campos pertencentes a outras práticas visuais correlatas, como publicidade, quadrinhos, fotografia, cinema, vídeo e, mais recentemente, a *web*. Ao lado disso, os artistas (autorizados por Marcel Duchamp) expandiram seu *métier*; a partir da apropriação de materiais, métodos de produção, objetos e espaços naturais ou utilitários; invadiram os campos de outras artes, assimilando-os à invenção poética – o que não significa dizer que meios, técnicas e suportes convencionais tenham sido revogados, uma vez que utilizados de forma renovadora por muitos artistas contemporâneos.

Mesmo com finalidades bastante diversas das atuais, pode-se estabelecer uma analogia entre as barreiras receptivas apontadas e a noção de *obstáculo epistemológico*, proposta e investigada por Gaston Bachelard na *Formação do espírito científico* (1938). Tal como na recepção da arte, os avanços do conhecimento científico nunca partem do zero. As experiências concretas e opiniões do senso comum podem fazer com que o vivido involuntariamente se infiltre nas especulações intelectuais de um cientista, eventualmente comprometendo suas pesquisas. São obstáculos que, superados, darão lugar a outros, cujo enfrentamento servirá ao avanço teórico; são, por conseguinte, conforme Bachelard, indispensáveis à dialética da produção científica:

“Face ao real, aquilo que acreditamos saber claramente ofusca aquilo que deveríamos saber. Quando se apresenta à cultura científica, o espírito nunca é jovem. É até muito velho, visto que tem a idade de seus preconceitos. Ter acesso a ciência é rejuvenescer espiritualmente, é aceitar uma mutação brusca que deve contestar um passado.

A ciência, em seu anseio de conclusão como em seus princípios, se opõe totalmente à opinião. Se lhe ocorrer, no caso de uma questão específica, de legitimar uma opinião, é por razões diversas àquelas que fundamentam a opinião; de maneira que a opinião, de direito, está sempre errada.

A opinião raciocina mal ou não raciocina: mostra-se carente de conhecimentos e ao designar os objetos por sua utilidade, impede-se de conhecê-los. Nada se pode fundamentar a partir da opinião: antes é necessário destruí-la, pois trata-se do primeiro obstáculo a superar.”⁵ (BACHELARD, 1969, p. 14)

Ao considerar a inexistência de qualquer continuidade entre opinião e ciência, supostamente separadas por irreversível cesura, Bachelard reitera, em bases modernas, a oposição platônica entre o relativismo da *doxa* e a verdade das ideias, assim como aquela entre conhecimento sensível (individual) e inteligível (*sujeito*), proposta pelo racionalismo cartesiano. Para o epistemólogo e filósofo francês, o conhecimento verdadeiro (científico) não deriva do aprimoramento de opiniões, mitos ou de repertórios sem fundamentação e ordenação teóricas, mas de um corte (epistemológico) com os saberes pré-científicos, que antes circulavam no campo agora ocupado pela nova ciência. Assim teria acontecido com a superação da astrologia pela astronomia, com a substituição da física aristotélica pela galileana, e com a crítica à alquimia pela química.

Essa cesura é, pois, *produzida* quando, na contramão das opiniões dominantes, um pensador (*sujeito*) funda novo campo de conhecimento, cujo marco é o ponto de não retorno teórico às opiniões destronadas pelo avanço da ciência.

No entanto, no que se refere à analogia aqui estabelecida entre a noção

⁵ “Face au réel, ce qu’on croit savoir clairement offusque ce qu’on devrait savoir. Quand il se presente à la culture scientifique, l’esprit n’est jamais jeune. Il est même très vieux, car il a l’âge de ses préjugés. Accéder à la science, c’est, spirituellement rajeunir, c’est accepter une mutation brusque qui doit contredire un passé.

La science, dans son besoin d’achèvement comme dans son principe, s’oppose absolument à l’opinion. S’il lui arrive, sur un point particulier, de légitimer l’opinion, c’est pour d’autres raisons que celles qui fondent l’opinion; de sorte que l’opinion a, en droit, toujours tort.

L’opinion pense mal; elle ne pense pas: elle traduit des besoins en connaissances. En désignant les objets par leur utilité, elle s’interdit de les connaître. On ne peut rien fonder sur l’opinion: il faut d’abord la détruire. Elle est le premier obstacle à surmonter.”

bachelardiana de *obstáculo epistemológico* e os obstáculos à recepção – que se constata serem recorrentes na produção contemporânea –, não existe qualquer intenção de resgate das teses do epistemólogo, nem tampouco de sua aplicação à *experiência da arte*. Ao correlacionar ambas as noções de obstáculo, pretende-se sinalizar alguns dos problemas decorrentes do fato de a *organização social* burguesa ter por pedra de toque discursiva a noção de *indivíduo* e de seu correlato universal, o *sujeito*.

2.3 Indivíduos, cidadãos e *sujeito*

A constituição do *sujeito* foi essencial para o sucesso da equação indivíduo-sociedade. O *eu* e o outro, o relativismo das nossas e das demais opiniões, não poderiam, *per se*, repactuar a universalidade aspirada pelo conhecimento técnico-científico da época, numa Europa em que a *opinião* estava em vias de se tornar direito humano.

Os dezessete artigos que compõem a *Declaração dos direitos humanos e do cidadão*, redigidos em agosto de 1789 e aprovados pela Assembleia Nacional Constituinte, marcaram o fim do *ancien régime* e o complexo processo de transição para a modernidade burguesa na França – a *Revolução Francesa* –, além de servir de preâmbulo à *Constituição da Revolução Francesa* (1791).

Inspirados na *Declaração de independência dos Estados Unidos* (1776), os referidos artigos se tornaram uma das fontes fundamentais da defesa dos direitos humanos e cidadãos, e continuam a referenciar o debate, as ideias, lutas políticas e ações jurídicas empenhados em estender e garantir tais direitos, mundialmente. Conforme os artigos 10º e 11º da *Declaração* francesa:

Art. 10º. Ninguém pode ser molestado por suas opiniões, incluindo opiniões religiosas, desde que sua manifestação não perturbe a ordem pública estabelecida pela lei.

Art. 11º. A livre comunicação das ideias e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem. Todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente, respondendo, todavia, pelos abusos desta liberdade nos termos previstos na lei.⁵

Os artigos acima fazem a mediação entre indivíduo (pessoa humana) e sociedade (cidadão nacional), entre ação individual e participação coletiva na vida prática (ético-política). Com base em princípios, pretendem por um lado normatizar a explosiva coexistência entre o livre exercício da opinião e da comunicação pessoal (direitos humanos), e por outro, assegurar os direitos e deveres dessas pessoas, na esfera pública (direitos do cidadão).

A tensão entre esses pólos antinômicos é parte da dinâmica e lógica do mundo burguês. Assemelha-se, pois, a polarizações correlatas – de família e época histórica idênticas –, como aquelas entre particular e coletivo, espaço privado e público, opinião e conhecimento teórico, eu individual e *sujeito*. Sejam epistemológicos, comunicativos ou pedagógicos, tais obstáculos são produzidos na tênue fronteira filosoficamente demarcada para separar as funções de pessoa e sujeito (cognitivo, autoral, *estético* etc.).

Informações teóricas não são mediações *necessárias* nem à invenção nem à leitura (à recepção, portanto) do trabalho de arte. Pode-se gostar da Mona Lisa sem que se saiba o que é perspectiva, seção áurea, *sfumato* ou claro-escuro. A partir das três últimas décadas, porém, a desinformação e o desconhecimento sobre as possibilidades (de informação e de conhecimento) abertas pela produção contemporânea parecem drasticamente afetar sua recepção.

“É provável que estejamos saturados de certas ideias recebidas que supomos universais e duradouras, esquecendo as diferentes formas e os diferentes status aos quais a obra e o artista estiveram submetidos nos diferentes períodos da

⁵ Declaração Universal dos Direitos Humanos In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Declara%C3%A7%C3%A3o_Universal_dos_Direitos_Humanos > Acesso em: 8 fev 2012.

história. A ideia, por exemplo, de uma continuidade ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inovação: a velha noção de progresso, que, embora em geral contestada no domínio da arte, prossegue perseverantemente seu caminho (como prova: as vanguardas, a noção de progressão), a ideia de arte em ruptura com o poder instituído (o artista contra o burguês, os valores da recusa, da revolta, o exilado da sociedade), a ideia de um valor em si da obra, valendo para todos (a autonomia da arte, desinteressada, suspensa nas nuvens do idealismo), a ideia de comunicabilidade universal das obras baseadas na intuição sensível (a questão do gosto, ao qual todos têm acesso), a ideia do ‘sentido’ (o artista dá sentido, abre um mundo, expõe à vista a verdadeira natureza das coisas, ‘a natureza se serve do gênio para dar suas regras à arte’, dizia Kant).

Essa constelação de opiniões feita de elementos heteróclitos, herdada em parte das teorias do século XVIII (Kant, Hegel e o romantismo), em parte do século XX (a crítica social e a arte para todos), está solidamente enraizada e forma uma tela, uma máscara através da qual tentamos apreender em vão a contemporaneidade.” (CAUQUELIN, 2005, p. 17-18)

Surgidas no século XVIII para assimilar ao pensamento teórico as transformações técnicas, funcionais e simbólicas que passaram a afetar a arte desde a Renascença, as primeiras teorias da arte (estética, história da arte e crítica de arte) atribuíram à autoria e aos estilos individuais papel fundamental na qualificação e valoração de obras de arte. Pelas mesmas razões, o observador dessas obras foi investido de liberdade diversa, mas análoga àquela conquistada pelo novo artista.

2.4 Arte, sentimento e subjetividade

Até então, o sentimento não era pensado como faculdade específica, tal como eram pensadas, desde a filosofia clássica, as faculdades teórica e prática. A inclusão do sentimento como terceira e nova faculdade, a partir dessa época, constitui a tríade que passou a reunir todas as formas filosoficamente reconhecidas da atividade humana: o intelecto (filosofia e ciência), a prática (ética) e o sentimento (estética).

O sentimento é, pois, faculdade estratégica para a reconfiguração profunda da função social da arte, a partir da subjetividade. Essa nova faculdade, porém, não é apenas conquista teórica de processos lógico-cognitivos. Seu trânsito e penetração autorizam a inscrever o sentimento como passo decisivo para a consagração da noção de indivíduo – única noção de pessoa condizente com o mundo burguês que se anunciava.

“... a Estética, em sentido estrito, é uma disciplina que nasceu no século 18, intimamente associada ao surgimento da concepção de indivíduo moderno. Seu campo de investigação constituiu-se a partir da consciência que se desenvolveu naquele período a respeito da posição singular ocupada por cada sujeito em relação ao mundo e, portanto, da necessidade de conhecer os caminhos que levariam da percepção individual e singular sobre o mundo sensível (seu aspecto harmonioso ou dissonante, por exemplo) à construção de conceitos universais, tais como os de belo, sublime, grotesco, entre outros, que formariam a base para um julgamento seguro sobre a arte. Nesse sentido, podemos dizer que a fundação da Estética, no século 18, significou uma virada da teoria da arte, do campo da investigação sobre a relação da obra com seu modelo, isto é, do campo da teoria da *mimesis*, para o campo da recepção da obra pelo espectador.” (MATTOS, 2010)

Essa virada teórica radical, ocorrida na segunda metade do século XVIII, marca a consolidação de nova função da arte europeia: a estético-contemplativa, cujos primeiros sinais são observáveis tanto nas conquistas técnicas e intelectuais dos artistas quanto na consolidação da autoria individual na arte da Renascença.

Ao situar no *século das luzes* as primeiras evidências de interesse teórico pela recepção, ainda que sob a ótica universal do sujeito, a autora viabiliza o transbordamento do debate aqui proposto – do âmbito estrito das *teorias da recepção*, cujo foco induziria ao desvio dos objetivos deste trabalho, para o de eventos, discursos e práticas artísticas que, nos últimos duzentos anos, ajudaram a construir (e, para outros, que mais recentemente vieram a desconstruir) a contemplação ou a observação estética.

A produção desse fluxo intersubjetivo – autoria (artista/Gênio); obra; recepção

(juízo de gosto) – instaura, do ponto de vista teórico, a contemplação como paradigma naturalizado (ou seja, trans-histórico) da relação entre arte e público.

Dentre os escritos filosóficos fundadores da estética, a *Crítica da faculdade do juízo* (1790), de Immanuel Kant, é o exemplo mais consistente e esclarecedor do modo pelo qual as questões da subjetividade moderna foram formuladas no campo da teoria estética. O primeiro parágrafo da *Analítica do Belo* – primeiro livro da primeira seção da terceira e última de suas *Críticas* – afirma o teor estético do *juízo de gosto*.

“Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação.” (KANT, 1995, p. 47)

O pensamento kantiano não atribui à *representação* significado análogo ao atribuído ao termo na História da Arte e na Crítica de Arte. Por isso é importante distinguir os dois sentidos em que são empregados nessas disciplinas.

De acordo com o quadro publicado ao final da Introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, que lista e correlaciona em quatro colunas as *faculdades do ânimo*, as *faculdades do conhecimento*, seus *princípios a priori* e sua *aplicação*, pode-se ver que as *faculdades de representação* pertencem à sensibilidade. Correspondem, por sua vez, apenas às *Faculdades gerais do ânimo* – isto é, àquelas referentes à capacidade receptiva do sujeito de ser afetado por objetos e produzir um conhecimento imediato (intuição). São, portanto,

Faculdades gerais do ânimo ou da alma	Faculdades de conhecimento ou cognitivas	Princípios <i>a priori</i>	Aplicação à
Faculdade de conhecimento	Entendimento	Conformidade a leis	Natureza
Sentimento de prazer e desprazer	Faculdade do juízo	Conformidade a fins	Arte
Faculdade de apetição	Razão	Fim terminal	Liberdade

Tabela – Crítica do juízo. (KANT, 2008, p. 42)

local de emergência de um tipo específico de *juízo*, o *juízo reflexionante* (em que se incluem os juízos estéticos e os teleológicos) –, que tem por função extrair de casos particulares a regra geral (universal); ao contrário do *juízo determinante*, que extrai de leis, princípios ou regras universais.

São três as *Faculdades gerais do ânimo*: a *faculdade de conhecimento* (lugar dos conceitos naturais, das regras *a priori* e das categorias); o *sentimento de prazer e desprazer* (no qual se consuma o *juízo estético*, em que o prazer é desinteressado e universal e não se baseia no objeto, mas na comunicabilidade desses juízos); e a *faculdade de apetição* (faculdade de desejar, cujo motivo determinante é empírico). No entanto, as *Faculdades gerais do ânimo* agrupam apenas uma das duas espécies de conhecimento: aquele obtido pela via intuitiva.

A outra espécie, baseada em conceitos, está reunida na segunda coluna do quadro comparativo. É formada pelas *faculdades de conhecimento*, a saber: o *entendimento* (único capaz de julgar por meio de conceitos, de tornar espontaneamente possível ao *sujeito*, por meio de conceitos *a priori*, formular regras que reconduzam à unidade a diversidade fenomênica sensível. Trata-se, portanto, de um conhecimento, cujo teor lógico não precisa

per se da sensibilidade); a segunda dessas *faculdades* cognitivas, conforme mencionado no quadro, é a do *juízo* (elabora os *juízos teleológicos* e os *juízos estéticos*, que supõem a manifestação subjetiva de um sentimento universal); e, finalmente, a *razão* (faculdade de levar unidade às regras do *entendimento*). Essas duas espécies de conhecimento – intuitivo e conceitual – correspondem, respectivamente, à sensibilidade e ao entendimento, que, reunidos, compreendem todo o conhecimento possível.

Mas há outro nível de compreensão do referido quadro, que se esclarece quando não mais o lemos de cima para baixo, mas horizontalmente, da esquerda para a direita, em três níveis que interceptam as quatro colunas verticais, para correlacionar, de outro ponto de vista, os dados verticalmente apreendidos. A nova correlação supõe a transformação dos três níveis de dados da primeira coluna (*faculdades do ânimo*) em tópicos das três barras que atravessam as demais, de modo a listar as formas de conhecimento possíveis, investigadas por Kant nas três *Críticas*: a *Crítica da razão pura*, lançado em 1781, na qual o *sujeito* é pensado a partir da *faculdade de conhecimento* (o quadro aponta para seus desdobramentos específicos no *entendimento*, *conformidade a leis*, aplicável à *natureza*; a *Crítica da faculdade do juízo*, última das críticas a vir a público (em 1790), que universaliza o *sentimento de prazer e desprazer* (que atravessa a *faculdade do juízo*, a *conformidade a fins* e sua aplicação à *arte*); e, finalmente, a *Crítica da razão prática*, publicada dois anos antes (1788), que investiga a *faculdade de apetição* (desdobrada na *razão*, no *fim terminal* e na *liberdade*). As três críticas – a da Razão pura, a da Razão prática e a da Faculdade de julgar – correspondem, respectivamente, ao conhecimento científico, à experiência estética e à razão prática – ética.

Existem, portanto, diversas mediações entre essas faculdades – que tornam a operação do *sujeito* kantiano muito mais complexa do que aquela que reduzia a experiência cognitiva à exterioridade do objeto, no empirismo – e aquela marcada pela ênfase absoluta na interioridade do *sujeito*, proposta pelo racionalismo cartesiano.

Os dois sentidos do termo *representação*, anteriormente mencionados – o da representação subjetiva da teoria estética, por um lado, e, por outro, o da objetividade da representação formal – sem a qual não seria possível a construção da história da arte e tampouco o exercício da crítica de arte – são determinados pelos diferentes *objetos* dessas teorias.

A revolução do pensamento estético de Kant (*Crítica da faculdade do juízo*) consumou-se na inversão do foco teórico na *mimesis* – fundada na exterioridade da relação modelo/obra – para a interioridade do *sujeito*. A pesquisa histórica e a crítica de arte, no entanto, jamais puderam se furtar à consideração das características específicas, sensíveis e espirituais, de obras concretas, permanecendo, portanto, ligadas ao mundo empírico, então concebido a partir dos véus idealizados e nostálgicos do passado clássico.

Mais inclusiva do que a redução da arte à imitação de modelos naturais, a ideia de representação, no modernismo, passou a abranger também diferentes modos históricos de configurar, material e sensivelmente, a obra no espaço (pictórico, tridimensional etc.), de acordo com tradições, temas, normas ou princípios formais.

2.5 Juízo de gosto & consolidação da arte estético-contemplativa

O surgimento dos primeiros museus de arte no século XVII e sua expansão nos séculos XVIII e XIX foram fundamentais para a constituição do público e a generalização da noção de arte estético-contemplativa da arte europeia, como experiência universal. Para cumprir com esses objetivos, suas coleções foram organizadas e mostradas de modo a conciliar as expectativas da máquina intelectual iluminista com o mundo empírico. Os museus, nesse sentido, desempenharam papel semelhante ao dos laboratórios científicos, uma vez que suas coleções possibilitavam a efetiva contemplação de obras reais, necessárias ao exercício do gosto de maneira organizada, além de subsidiar o estudo de

obras e de diferentes períodos históricos pelas teorias da arte nascentes.

Os campos da história da arte e da crítica obedeceram à seguinte partilha teórica: à primeira cabia interpretar tendências e períodos artísticos específicos do passado e neles apontar questões comuns (história); já a segunda, hierarquicamente secundária, tinha por função avaliar criticamente a qualidade das contribuições individuais (do *gênio*) ou de grupos inscritos nos acontecimentos do presente (crítica).

Enquanto história e crítica de arte buscavam periodizar e criticar os resultados exteriorizados da produção e das obras, Kant indagava sob que condições o *sujeito* formulava os *juízos de gosto*. A questão não era mais a de definir o belo, exteriorizado em uma classe especial de objetos (obras de arte), mas entender o *modus operandi* das faculdades da alma humana, investidas em sua recepção no *sujeito*.

Se “o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, não é, por conseguinte, lógico e sim, estético, pelo qual se entende aquilo, cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo” (KANT, *op. cit.*, p. 47), é importante observar que, para Kant, a subjetividade possui sentido oposto ao da compreensão habitual, que a reduz ao *eu individual*, à realidade de cada um e à pluralidade de opiniões.

O *fundamento de determinação* referido no parágrafo anterior demonstra que, no *juízo de gosto*, a subjetividade não pode ser tomada como território do relativismo opinativo, pois pertence à esfera do *sujeito*, aqui entendido como função comum a todos os homens, subdividida em *sensibilidade (faculdades gerais do ânimo)* e *entendimento (faculdades cognitivas)*, que se constituem nas únicas vias possíveis do conhecimento.

O *juízo estético* ou de *gosto* se distingue das outras formas de juízo (teórico e prático): é o único lugar em que emergem sentimentos de prazer e desprazer, desinteressados do *sujeito*. A questão é estabelecer, para tais juízos, uma determinação subjetiva, um princípio, *a priori*, que os façam escapar do relativismo e de algum modo os remetam à universalidade. Entretanto, o caráter universal do juízo estético não passa pela

unanimidade de seus resultados, uma vez que Kant ressalva suas possíveis divergências. O que de fato está em questão (e isso é universal) é que todos praticamos o *juízo de gosto* tanto em relação a obras de arte quanto a situações naturais, e espera-se, ao comunicá-lo, o acordo dos outros com os nossos sentimentos. Kant encontra tal determinação no *sensus communis*, mas primeiramente precisa distingui-lo do senso comum vulgar, “que se encontra por toda a parte e cuja posse absolutamente não é nenhum mérito ou vantagem”. (KANT, *op.cit*, p.139)

“Por *sensus communis*, porém, se tem que entender a ideia de um sentido comunitário <*gemeinschaftlichen*>, isto é, de uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (a priori) o modo de representação de qualquer outro, como que para ater seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que, a partir de condições privadas subjetivas – as quais facilmente poderiam ser tomadas por objetivas –, teria influência prejudicial sobre o juízo.” (KANT, *op.cit*, p.139)

O *juízo de gosto*, portanto, não tem por tarefa determinar os conceitos dos objetos *sensíveis* para o *entendimento*. Nele, porém,

“está sem dúvida contida uma referência ampliada à representação do objeto (ao mesmo tempo também do sujeito), na qual fundamos uma extensão desta espécie de juízos como necessária para qualquer um, em cujo fundamento, pois, tem que encontrar-se algum conceito; mas um conceito que não se pode absolutamente determinar por intuição, pelo qual não se pode conhecer nada, por conseguinte também não permite apresentar nenhuma prova para o juízo de gosto.” (KANT, *op.cit*, p. 184)

O *juízo de gosto* foi essencial à consolidação da nova função estético-contemplativa da arte, consagrada a partir do século XVIII. Ainda que em novas bases (já que, sob o modernismo, a arte passou a ser pensada como um campo de invenção de linguagens formais, cromáticas e espaciais – sensivelmente objetivas, portanto), a função

contemplativa permaneceu intacta na arte moderna, como prova a defesa do juízo estético por Clement Greenberg, considerado o maior crítico modernista americano.

“Os juízos estéticos são dados e contidos na experiência imediata da arte. Coincidem com ela; não são algo a que se chegue posteriormente através de reflexão ou pensamento. Os juízos estéticos são também involuntários: você não pode decidir se gosta ou não de uma obra de arte, como não pode decidir se o gosto do açúcar deve ser doce ou o do limão azedo. (Se juízos estéticos são ou não honestamente declarados, é outra questão.) Por serem imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, os juízos estéticos não dão lugar à aplicação consciente de padrões, critérios, regras ou preceitos.” (GREENBERG, C. Queixas de um Crítico de Arte in FERREIRA, COTRIN. 1996, p. 117)

Greenberg tem razão ao afirmar que “os juízos estéticos são dados e contidos na experiência imediata da arte” e “não são algo a que se chegue posteriormente através de reflexão e pensamento”. Parece inquestionável, mesmo para artistas e teóricos de arte, que a primeira apreensão de um trabalho de arte ocorre a partir de algo semelhante ao *juízo de gosto*, direto, silencioso e pré-verbal.

Também é fato que a “reflexão ou pensamento” não devem ser tomados como preâmbulo ao juízo estético. A partir da segunda metade do século XIX, porém, a produção artística europeia, em sua marcha para uma arte mais autônoma, baseada na invenção individual (cujos fundamentos foram lançados pelo próprio Iluminismo), começou a desrespeitar os cânones vigentes e a exigir do público a reavaliação de seus valores artísticos, então fundados na expectativa de representação, como esclarece o exemplo anteriormente proposto por Charles Harrison. Não por acaso, nessa época, a crítica de arte se impôs como mediadora importante entre a produção artística e o público, função que se consolidou ao longo do século passado. Tampouco é por acaso que, a partir do começo do século XX, críticos e teóricos tenham sido atropelados pela palavra dos próprios artistas,

expressa em uma profusão de manifestos, cujo objetivo era trazer a público as questões que os impeliam para o futuro.

2.6 A experiência da arte e a palavra teórica

Entre o Iluminismo e o período das vanguardas históricas, as teorias da arte ramificaram-se. Pouco a pouco, os discursos verbo-conceituais se tornaram parte da relação entre arte e público (pelo menos o público denominado “cativo” ou especializado). O que se observa, desse ponto de vista, é que a arte – sobretudo por seu teor eminentemente artesanal, num mundo industrial em rápida expansão – precisou se entronizar na lógica da especialização que tem caracterizado as demais disciplinas teóricas e técnicas no capitalismo.

Greenberg parece admitir que informações de caráter teórico-conceitual desempenham papel importante, embora subliminar, na formação do *sensus communis*:

“Esses princípios qualitativos ou normas sem dúvida estão presentes em operações subliminares; do contrário, os juízos estéticos seriam puramente subjetivos, e a prova de que não o são é o fato de que os veredictos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam por convergir ao longo do tempo, formando um consenso.” (FERREIRA, COTRIM, *op. cit.*, p.117)

Considerada a estranheza causada pela inédita e vertiginosa sucessão dos *ismos* – com suas questões renovadoras, e a deliberada estratégia de choque dessas vanguardas –, seria possível imaginar a formação de consenso somente a partir do exercício do juízo de gosto? A consolidação do moderno sistema de arte só foi possível graças à articulação de uma série de práticas, que envolveram a formação do artista e do público, de colecionadores, críticos, historiadores e estetas em escolas, museus e instituições

culturais. Seu amálgama foi se tornando mais e mais discursivo, posto que a crítica, a história da arte e o jornalismo cultural passaram a desempenhar papel complementar ao da experiência estética propriamente dita na criação de nova sensibilidade comunitária, legitimando esse consenso *espontâneo*.

Não se deve igualmente perder de vista que a invenção das primeiras imagens técnicas – a fotografia (1839) e o cinema (1895) – e de uma série de dispositivos (livros, jornais, revistas ilustradas, design, moda, arquitetura etc.) criou genealogias visuais, antes inexistentes, que abriram gigantesco leque para o exercício do gosto – o que terminou por drasticamente reduzir o alcance social das artes plásticas. A perda de espaço social, porém, liberou-as para a busca de linguagens comprometidas com a modernidade.

A produção artística moderna e, ainda muito mais agudamente, a produção contemporânea geraram questões que, ao lado das obras propriamente ditas, se tornaram essenciais para sua fruição. A difusão das ideias dos artistas e demais agentes do atual sistema de arte incorporou-se à experiência da arte, não como uma bula de prolegômenos para o juízo estético, mas como um pano de fundo informacional, que, processado, passou a fazer parte dessa experiência.

Konrad Fiedler (1841-1895), criador da *teoria da pura visualidade* – uma das teorias seminais do formalismo, de longa carreira teórica e prática no século XX, inclusive no Brasil –, dedicou-se à investigação das propriedades objetivas da obra, isto é, da interrelação intencional de seus componentes visuais (formais, cromáticos etc.) e não dos juízos estéticos do sujeito. Desse ponto de vista, o olhar seria operado por uma espécie de *logos*, independente dos outros sentidos e faculdades.

A crítica de Fiedler ao *juízo de gosto* kantiano se baseia na distinção entre dois tipos de juízo opostos: o estético (espontâneo e desinteressado) e o artístico (fundado no conhecimento e na informação). Ele admite, conseqüentemente, a existência de dois campos possíveis de recepção da arte, cuja distinção pode esclarecer questões fundamentais

para o debate gerado em torno da formação de público atualmente: o primeiro deles se funda na subjetividade do *juízo estético* kantiano, cuja operação direta, sem mediações de quaisquer tipos, se refere ao gosto, ao prazer ou ao desprazer do sujeito; o segundo campo, advogado por Fiedler, possui sentido oposto ao do primeiro, já que tem por objeto o conhecimento de questões formuladas por teóricos da arte e ideias originadas no âmbito da própria produção artística (vocabulário plástico-formal, técnicas, princípios de construção espacial etc.), que, materializadas em obras e conhecidas por aqueles que verdadeiramente se interessam pela arte, criam as condições para aquilo que o filósofo chamou de *juízo artístico*.

“Quem nas obras de arte reconhece como juiz somente o gosto, demonstra considerar a obra de arte nada mais que um meio de excitação da sensibilidade estética, em que ela vem a se confundir com qualquer outro objeto que esteja apto a provocar uma impressão sensível.

A beleza não se deixa deduzir de conceitos: mas o valor de uma obra de arte, sim. Uma obra de arte pode desagradar, e ser igualmente valiosa.

O juízo estético não exige qualquer conhecimento preliminar da coisa: o juízo artístico se forma apenas através do conhecimento.

Todos têm a faculdade de formular um juízo estético: é inerente ao homem, como a consciência. Muito poucos sabem julgar arte. Excitabilidade e refinamento não justificam a pretensão estética de julgar em matéria de arte.

As obras de arte não devem ser julgadas pelos preceitos da estética.”^{7, 8}
(FIEDLER, 1945, p.78)

⁷ “Chi nelle opere d’arte riconosce come giudice sol-tanto il gusto, dimostra di considerare l’opera d’arte niente più che un mezzo di eccitazione della própria sensibilità estetica, nel che essa viene a confondersi con qualsiasi altro oggetto che sia at-to a provocare un’impressione sensibile.

La bellezza non si lascia dedurre da concetti; ma il valore di un’opera d’arte si. Un’opera d’arte può dispiacere, ed essere ugualmente pregevole. Il giudizio estético non esige alcuna conoscenza preliminare della cosa: il giudizio artistico si forma solo attraverso la conoscenza.

Ognuno ha la facoltà di formulare un giudizio estético: esso è connaturato all’uomo come la coscienza. Assai pochi invece sanno giudicare d’arte. Eccitabilità e raffinatezza estetica non giustificano affatto la pretesa di giudicare sulle cose dell’arte.

Le opere d’arte non devono venir giudicate sui precetti dell’estetica.”

⁸ Parte da livre tradução do trecho citado em italiano foi copiada da tradução de Waldemar Cordeiro (1925-1973), artista e teórico do concretismo paulistano, no texto Ruptura, quando ele se alinha ao teórico alemão da pura visualidade para combater a leitura que Sérgio Milliet (1898-1966) fizera do manifesto e da exposição do grupo Ruptura realizada

O *juízo estético*, no entanto, vem sendo recorrentemente lembrado por discursos reativos, que hoje relutam em pensar a produção contemporânea porque nela não encontram traços *belos*. Resta perguntar se a ausência desses traços seria problema das obras ou da incoerência teórica daqueles (*sujeitos*) que as julgam, uma vez que, para Kant, o sentimento de prazer e desprazer “não é designado absolutamente nada no objeto mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação”. (KANT, 1995, p. 47-48)

Ao invadir as searas de outras artes, da tecnologia, do comportamento e dos valores, a produção contemporânea (bem como as demais práticas e atividades sociais, intelectuais e culturais das últimas décadas) transbordou os limites convencionais do campo artístico e, conseqüentemente, aqueles da observação estética e do *juízo de gosto strictu sensu*. Portanto, os que criticam os rumos tomados pela arte atual – a partir de conceitos produzidos para fundamentar a contemplação estética –, tomada como universal, parecem ignorar uma evidência: a Antropologia e a História demonstram que a arte não possui uma única natureza ou uma mesma função permanente. Daí, apesar do reconhecimento do *juízo de gosto*, é preciso enfatizar que sua conexão com a arte não é necessária, mas um acontecimento histórico que não mais corresponde ao que os artistas atualmente fazem. Basta olhar para o passado da arte europeia para se concluir que, antes das belas artes, a função social da arte – tanto na esfera dos ofícios e da produção, quanto na da autoria e do significado predominantemente religioso das obras – era muito diversa daquela que passou a ter desde o Iluminismo. Nesse sentido, nunca

em São Paulo em 1952: “A este propósito recomendamos ao Sr. Milliet que leia Konrad Fiedler, que é o fundador da teoria da ‘pura visualidade’, o inspirador de Walter Gropius, que criou a Bauhaus. “A beleza – escreve Fiedler – não se deixa deduzir de conceitos: mas o valor de uma obra de arte, sim. Uma obra de arte pode desagradar, e ser igualmente valiosa”. (...) Assim formulado o problema, o valor da obra de arte está acima da mera opinião. É essa, aliás, a lição de Fiedler: “Quem nas obras de arte reconhece como juiz somente o gosto, demonstra considerar a obra de arte nada mais que um meio de excitação da sensibilidade estética, em que ela vem a se confundir com qualquer outro objeto que esteja apto a provocar uma impressão sensível.” (CORDEIRO, Waldemar. Suplemento do Correio Paulistano, 11jan. 1953, São Paulo in AMARAL, 1977, p. 102)

é demais lembrar, com Larry Shiner, que:

“Uma terceira e decisiva divisão teve lugar no século XVIII: o prazer das artes foi dividido em um prazer especial, refinado, próprio das belas artes, e os prazeres comuns, que suscitam o útil e o entretenimento. O prazer refinado ou contemplativo recebeu nova denominação: “estético”. A visão mais ampla e antiga da arte como construção era compatível com o gozo em um contexto funcional; a nova ideia de arte como criação exigia uma atitude contemplativa e por essa razão que o contemplador se separasse do contexto. M.H. Abrahams denominou tal mudança “revolução copernicana” no conceito de arte: “em apenas um século (...) o modelo da construção foi substituído pelo modelo da contemplação, que tratava os produtos das belas artes como (...) objetos de atenção extática.”⁹ (SHINER, 2004, p. 24-25)

Portanto, assim como o século XVIII propôs nova função para a arte europeia (e suas extensões no continente americano), que revogava o modelo anterior, não há nenhuma razão para que se possa impugnar o teor mutante da produção contemporânea, por não corresponder às expectativas da fruição estético-contemplativa. Avançar nessa direção seria tomar as expectativas históricas do Iluminismo, como sendo supostamente mais verdadeiras e naturais do que as premissas múltiplas da produção contemporânea. O artista contemporâneo convoca o espectador a participar de um jogo, em que as regras não são lineares, mas desdobradas em redes de relações estabelecidas por diferentes leituras.

⁹ “Una tercera e igualmente decisiva división tuvo lugar en el siglo XVIII: el placer en las artes se dividió en un placer especial, refinado, propio de las bellas artes, y los placeres ordinarios que suscitan lo útil o lo entretenido. El placer refinado o contemplativo recibió un nuevo nombre: «estético». La visión más amplia y antigua del arte como construcción era compatible con el goce en un contexto funcional; la nueva idea de arte como creación reclamaba una actitud contemplativa y por lo mismo, que el contemplador se separase del contexto. M. H. Abrams denominó a este cambio «revolución copernicana» en el concepto de arte: «En un solo siglo... el modelo de la construcción fue sustituido por el modelo de la contemplación, que trataba los productos de las bellas artes como... objetos de atención extática.»

2.7 A pretensão universal da arte estético-contemplativa

Marca discursiva do pensamento europeu, a noção de universalidade vem sendo criticada, debatida e atravessada (Latour), há décadas, não só pela antropologia, mas também pelo chamado *pós-estruturalismo* e, mais recentemente, pelo multiculturalismo e pelo pensamento pós-colonialista. Fundamental para a *episteme* (Foucault) e os conhecimentos filosófico e científico europeus, a universalidade supõe a suspensão da história pela fé na *verdade*. Como produtos do *entendimento*, os conceitos filosófico-científicos universais eram pensados como conquistas lógico-rationais, *supra-históricas*, isto é, totalmente autônomos em relação ao contexto da época em que foram produzidos. Essa visão universalista não se restringiu, no entanto, ao âmbito epistemológico: também informou a política, a moral e o gosto consolidado pelo Iluminismo e difundido pelo colonialismo, por meio da desqualificação dos saberes técnicos e da repressão aos valores morais e religiosos de outros povos e etnias.

O colonialismo europeu e o imperialismo possibilitaram a difusão dos ideais burgueses por todos os continentes, particularmente nas Américas, cuja conquista resultou num caldeamento linguístico, étnico-cultural e religioso, diverso do ocorrido na Ásia e na África. A ideia europeia de uma arte fundada na criação de obras destinadas à observação estética parece ter extraído, dessa expansão, a comprovação empírica de sua *natureza* universal (ou até mesmo, em algumas situações extremas, a consciência inversa de sua total impossibilidade).

“Com efeito, assim como outras coisas surgidas no Iluminismo, a ideia europeia de arte foi pensada como universal. Desde então os exércitos, os missionários, os empresários e intelectuais europeus e norte-americanos se esmeraram para que assim o fosse. Os estudiosos e os críticos atribuíram aos antigos chineses e egípcios a criação artística, mas pouco depois que se impusesse firmemente a dominação colonial europeia, artistas e críticos descobriram que os povos conquistados da África, da América e do Pacífico

possuíam há tempo algo chamado ‘arte primitiva’. Essa assimilação das atividades e dos artefatos de todos os povos e épocas passadas às nossas noções esteve vigente por tanto tempo que se dá por assentada a universalidade da ideia europeia de arte.”¹⁰ (SHINER, 2004, p. 22)

Essa ideia é transmitida não só num plano mais *culto*, pelos museus de antropologia, de arte antiga, ou por aqueles panorâmicos e espetaculares – a exemplo do Musée du Louvre, do British Museum e do Metropolitan Museum of Art –, como também por revistas de variedades, jornais, publicidade, sempre empenhadas na vulgarização da ideia de universalidade e eternidade da arte.

Não é que esses museus omitam o significado mágico-ritual dos artefatos de povos e culturas de épocas diversas e de todo o mundo, para torná-los mais artísticos ao público (até porque o senso comum supõe que a arte seria um fazer complexo, de difícil interpretação, acessível a poucos).

Pelo contrário, aqueles que por necessidade ou disponibilidade se dispuserem a ler as fichas técnicas de cada sala, de cada área e de cada vitrine certamente terão as informações essenciais sobre o significado funcional desses artefatos. Mas como as salas dos museus não são páginas de livros e ninguém poderá estudar, de fato, o conteúdo textual dessas fichas (considerando apenas o que está montado para exposição), fica para o visitante, sobretudo, a disposição das peças no espaço expositivo, sua montagem em equipamentos e suportes (como painéis, vitrines, pedestais) comuns ao circuito institucional da arte. Isso contribui para a estetização dos artefatos do passado, que são laicizados, e para a entronização de obras de arte laico-seculares, que são sacralizadas.

¹⁰ “En efecto, igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración, la idea europea de las bellas artes se penso como universal. Desde entonces, los ejércitos, los misioneros, los empresarios y los intelectuales europeos y norteamericanos se han esmerado en conseguir que así lo fuera. Los estudiosos y los críticos adscribieron la creación del arte a los antiguos chinos y egipcios, pero poco después de que se impusiese firmemente la dominación colonial europea, artistas y críticos descubrieron que los pueblos conquistados de África, América y el Pacífico hacía tiempo que poseían algo llamado «arte primitivo». Esta asimilación de las actividades y los artefactos de todos los pueblos y las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado vigente durante tanto tiempo que se da por sentada la universalidad de la idea europea de arte.”

2.8 Arte, sentido, público e explicação

A necessidade de formar público não é novidade introduzida pela produção contemporânea. Muito antes das primeiras manifestações *contemporâneas*, museus, instituições culturais e científicas (europeias, norte-americanas etc.) já desenvolviam programas junto a escolas e universidades, com o objetivo de complementar informalmente a formação de setores da cidadania pelo hábito de ver e debater arte. Daí o apreço iluminista desses países por bibliotecas e coleções públicas – tanto de arte quanto de antropologia ou história natural e científica –, que se tornaram referências distintivas de suas culturas, ainda que algumas de suas coleções possam ter origens escusas.

Uma das práticas mais generalizadas do mundo institucional das artes, aí compreendendo o chamado grande público, é a necessidade de mediação, pela palavra, para a produção de sentido. Não se trata aqui da palavra autorizada pelas teorias da arte, tanto históricas quanto filosóficas, que não possuem a mesma ordem discursiva dos repertórios do senso comum e cuja transmissão não se coaduna com o tempo de uma visita guiada. Existe hoje uma produção textual de arte-educadores, jornalistas, formadores de opinião e artistas, potencializada pela internet nas redes sociais, cujos repertórios afetam, em graus variados, a produção artística, sua difusão e circulação no mercado.

A crença absoluta no poder esclarecedor da palavra, quando se manifesta no campo da visualidade, cria frequentemente uma inversão: ao invés de procurar, na própria obra seu significado (a partir do que vê), o público espera da palavra alheia do especialista uma explicação de seu sentido poético. Supõe que a explicação verbal do crítico de arte, do curador ou do próprio artista seja fundamental para esclarecimento do sentido dessas obras, como se seus significados só pudessem ser apreendidos por meio da palavra escrita ou falada.

Atualmente, a busca ansiosa pela explicação verbal de obras reais e concretas

começa no próprio momento em que o observador inicia sua aproximação com a obra, como se lhe fosse impossível acolhê-la sem a palavra. A explicação direta do sentido de um trabalho, para os que ainda não estejam familiarizados com a experiência da arte, não é a via mais adequada para superação dos obstáculos mais frequentes à recepção. Ao reduzir as obras a leituras quase sempre ilustrativas, a mera explicação compromete a riqueza polissêmica e ambígua, decorrente da variedade de leituras passíveis de serem produzidas pelo observador, direcionando-as para um sentido determinado.

O mal-estar criado pela rejeição de muitos à produção contemporânea tem crescentemente despertado a preocupação e atenção dos patrocinadores (que algumas vezes não gostam nem entendem como arte o que os artistas andam fazendo). Diante disso, a formação de público tornou-se, nas últimas três décadas, tema central das políticas culturais de países hegemônicos e emergentes.

No caso destes últimos, soma-se outro nível de problemas: sua defasagem em relação aos primeiros não se reduz à precária ou insuficiente infra-estrutura museológica, uma vez que a carência de corpo técnico especializado – professores de arte, curadores, museólogos, arquitetos, montadores, iluminadores, educadores e mediadores – também dificulta a formação de público exigida pelo senso comum institucional.

A experiência da arte, essencial para a formação de público de todas as artes, é construída, primeiramente, pelo hábito (de frequentar locais em que se exibem os trabalhos dos artistas). O contato direto com a produção artística sempre foi o principal fator de atração do público e, conseqüentemente, de sua formação. Sem ele, não seria possível o exercício cumulativo da sensibilidade e do processamento de informações pelo observador, que, silenciosa e espontaneamente, se sente familiarizado com a experiência da arte, ao ponto de gostar de tê-la.

Hoje em dia, no entanto, o público passou a ser visto em primeiríssimo lugar como um dado estatístico para patrocinadores e instituições estatais e privadas (frequência

tornou-se pré-requisito para a concessão de verbas). Conseqüentemente, é necessário identificar que conteúdos devem ser transmitidos aos frequentadores de uma mostra e de uma instituição específica, de modo que sua eficácia possa ser aferida em questionários, estatísticas, relatórios e programas (o que vem sendo confundido com estratégias empresariais corporativas e do marketing de patrocinadores). A preocupação cidadã de formar público termina muitas vezes por virar o feitiço contra o feiticeiro, se sua intenção sincera for realmente a formação de público.

Em carta escrita em 1929 a Léo Ferrero (*Leonardo e os filósofos*), Paul Valéry problematiza a tensa relação entre arte e palavra:

“Não se pode resumir um poema como se resume [...] um ‘universo’. Resumir uma tese é reter-lhe essencial. Resumir (ou substituir por um esquema) uma obra de arte é perder-lhe o essencial. Vê-se o quanto essa circunstância (se se compreender seu alcance) torna ilusória a análise do esteta.” (VALÉRY, 1998, p. 203)

O discurso verbal, no entanto, nem sempre funcionou como mediador do sentido da arte. Na Idade Média, período em que a maioria da população era analfabeta, a arte religiosa ajudou, por meio de imagens e da ilustração de temas do Novo Testamento, a fixar no imaginário da população a narrativa bíblica que esta não podia ler. A arte (imagem), então, ao contrário das expectativas da atualidade, substituía a palavra escrita.

Se para a compreensão histórica ou filosófica da arte o discurso teórico é certamente indispensável, o mesmo não se pode dizer ao tratar de obras específicas. Tanto as explicações didáticas como os textos críticos, por mais complexos e sofisticados que sejam, padecem de limitações crônicas. Tudo o que de tais obras se possa dizer estará sempre aquém do sentido silencioso, ambíguo e plural, que só podemos extrair, concreta e sensivelmente, a partir do contato direto com obras reais. Ainda assim, desde o modernismo até a mais recente produção contemporânea, a arte nunca dependeu tanto de um acordo

entre o que vemos e o que lemos (ouvimos) a seu respeito. A origem e o significado dessa dependência histórica são não apenas conhecidos como bem caracterizados.

É possível supor que o sentido da arte pode ser hoje encontrado de diversas maneiras e pontos de vista entre dois regimes paralelos de significação: o visível e o legível, num sentido semelhante ao atribuído por Hubert Damisch:

“Pois existe, certamente, algo como um nível semiótico da pintura, mas que não se deixa reconduzir à instância do signo, como também não à da imagem, cuja noção funciona, sem dúvida, como um verdadeiro obstáculo epistemológico: o nível, por exemplo, (...) de que a arte de Cézanne, como também a de seu contemporâneo Seurat, oferecem o exemplo, testemunha, com uma eloquência que não toma emprestados senão os recursos da pintura, que a superfície de separação entre o semântico e o semiótico não deve ser procurada entre o nível da figura (dada a ver) e o da significação (dada a compreender), mas em algum lugar no encontro entre o legível e o visível...”
(DAMISCH, 1984, p. 101)

Ainda assim, o artista moderno, em nome da autonomia da arte e da forma, frequentemente desconsiderou a contribuição verbo-textual para a compreensão de sua obra, já que tinha aversão a seus sentidos figurados e simbólicos. Quando muito – e para isso, tanto os manifestos artísticos quanto a interpretação formalista da obra de arte foram decisivos para instauração do texto modernista – aceitava a mediação textual, desde que restrita a fazer falar a linguagem plástico-formal de suas obras.

Por outro lado, à medida em que as vanguardas históricas do século XX radicalizavam seu projeto de produzir uma arte pura (autônoma), teóricos, críticos e público, num pólo oposto, reivindicavam a mediação do discurso para explicá-la.

Indissociável do projeto histórico de conquista da autonomia efetiva da arte, a vertiginosa sucessão dos *ismos*, nas primeiras décadas do século XX, obrigou os próprios artistas a explicarem o que propunham. O papel mediador dos manifestos foi de tal sorte

importante para a formação de nova sensibilidade e novas teorias sobre a arte que é atualmente impossível estudar o período pioneiro das vanguardas históricas sem que se recorra à palavra de seus integrantes, fontes primárias de suas ideias artísticas.

O pós-guerra marcará a hegemonia da grande crítica de arte: Clement Greenberg e Harold Rosenberg, nos Estados Unidos; Pierre Restany, na França; Romero Brest, na Argentina; e Mário Pedrosa, no Brasil. Seu compromisso militante com setores das vanguardas autorizou-a a fazer a mediação entre as novas ideias e o público da época.

A diferença de foco determinou uma mudança da atitude teórico-intelectual em relação à arte. Impedidos de produzir suas análises a partir da clareza classificatória que a objetividade dos *ismos* modernistas e a generalidade universal dos conceitos então permitiam, curadores e historiadores contemporâneos buscam, hoje, sentidos específicos e pontuais para situações singulares, fragmentárias, já que fatalmente permeadas pela subjetividade dos artistas, do público e até do próprio teórico.

Tais transformações fazem com que, no mundo contemporâneo, a palavra e o discurso não possam mais designar ou classificar a variedade da produção artística com o rigor especializado das teorias formalistas modernas. Claro está que não mais se pode pensar a arte independentemente das questões mais candentes e carências do mundo de hoje.

No entanto, o esforço de reaproximação com a vida, empreendido por algumas gerações de artistas contemporâneos, não tornou a arte de nossos dias mais compreensível e comunicável do que aquela desenvolvida na era de sua efetiva autonomia. Ao contrário, a arte hoje parece ser ainda mais dificilmente apreendida pelo público do que a produção moderna, e a demanda por explicações parece consideravelmente maior, haja vista a positiva proliferação dos setores educativos de instituições culturais e museus em escala mundial.

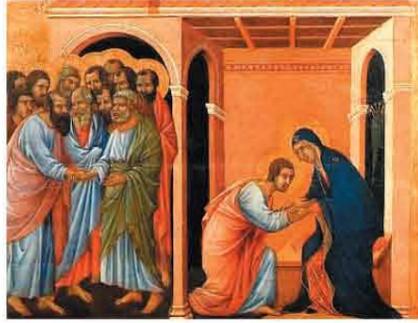
Muitos podem ser os motivos dessa incomunicabilidade. O principal deles talvez decorra do fato de serem as obras e intervenções dos artistas de tal forma parecidas com

a vida, que o público não mais as reconhece como artísticas (estéticas). A arte atual, no entanto, certamente possui muitos sentidos, ainda que diversos daqueles esperados por uma sensibilidade fundada em valores que não mais correspondem à nova realidade.

A busca por explicações que fixem sentidos unívocos, facilmente transmissíveis, seguramente em nada contribui para incrementar a compreensão do público a respeito da complexa rede de significações da arte e do mundo atuais. Não lhe faltam critérios verbais, mas autoconfiança para navegar nas teias que diariamente enredam sua fragmentada subjetividade. Deixar que o público perceba que arte e palavra pertencem a regimes de significação diferenciados é fundamental, uma vez que, de tão entrecruzados nos dois últimos séculos, habitualmente se toma a segunda como extensão natural da primeira.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



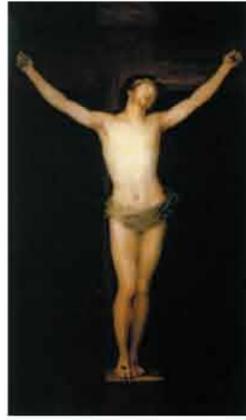
21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.

LÂMINA II

RENASCENÇA-ILUMINISMO: A PRIMEIRA GRANDE MUDANÇA FUNCIONAL NA ARTE EUROPEIA

Lista de reproduções:

1. Cimabue. Madona entronada com anjos, 1290-1295. Óleo e ouro sobre madeira, 424 x 276 cm. Museu do Louvre, Paris.
2. Duccio. Partida de São João, 1308-11. Têmpera sobre madeira, 41 x 54 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
3. Fra Angelico. A decapitação de São Cosme e São Damião, c. 1440-42. Têmpera sobre painel, 37 x 46 cm. Museu do Louvre, Paris.
4. Massacio. São Pedro cura os doentes com sua sombra, 1425. Afresco. Cappella Brancacci, Florença.
5. Giotto di Bondone. Cenas da vida de Joaquim, 1304-6. Afresco, 200 x 185 cm. Cappella Scrovegni, Pádua.
6. Paolo Ucello. Monumento funerário para Sir John Hawkwood, 1436. Afresco transferido para tela, 820 x 515 cm. Santa Maria del Fiore, Florença.
7. Andrea Mantegna. Lamentação sobre o Cristo morto, 1475-1478. Têmpera sobre madeira, 66 x 81 cm. Pinacoteca de Brera, Milão.
8. Anibale Carracci. O Cristo morto, 1590. Óleo sobre tela, 70 x 89 cm. Staatgalerie, Stuttgart.
9. Leonardo da Vinci. Virgem dos rochedos, 1503-1506. Óleo sobre madeira, 190 x 120 cm. National Gallery, Londres.
10. Agnolo Bronzino. *Alegoria do triunfo de Vênus*, 1540-1545. Óleo sobre tela, 146 x 116 cm. National Gallery, Londres.
11. Michelangelo. Túmulo de Giuliano di Medici, 1524-1531. Mármore, 420 x 630 cm. Igreja de São Lourenço, Florença.
12. Ticiano. Tarquínio e Lucrecia, 1571. Óleo sobre tela, 189 x 145 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.
13. Paolo Veronese. Jesus entre os doutores, 1558. Óleo sobre tela, 236 x 430 cm. Museo do Prado, Madri.
14. Tintoretto. A criação dos animais, 1551-52. Óleo sobre tela, 151 x 258 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza.
15. Rafael. A visão de Ezequiel, 1518. Óleo sobre painel, 40 x 30 cm. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florença.

LÂMINA III

RENASCENÇA-ILUMINISMO: A PRIMEIRA GRANDE MUDANÇA FUNCIONAL NA ARTE EUROPEIA

Lista de reproduções:

16. Albrecht Dürer. Autorretrato, 1500. Óleo sobre painel, 66 x 49 cm. Alte Pinakothek, Munique.
17. Quentin Metsys. O usurário e sua esposa, 1514. Óleo sobre painel, 71 x 68 cm. Museu do Louvre, Paris.
18. Jan van Eyck. O casal Arnolfini, 1434. Óleo sobre painel, 82 x 60 cm. National Gallery, Londres.
19. Rogier van der Weyden. Madalena, 1452. Óleo sobre madeira, 41 x 34 cm. Museu do Louvre, Paris.
20. Joachim Patinir e Quentin Massys. Tentação de Santo Antônio, 1515. Óleo sobre painel, 155 x 173 cm. Museu do Prado, Madri.
21. Matthias Grünewald. Retábulo de Issenheim, 1512-1516. Óleo sobre painel, 7,70 x 5,90 m. Museu de Unterlinden, Colmar.
22. El Greco. A oração no jardim, c. 1605. Óleo sobre tela, 102 x 132 cm. Toledo Museum of Art, Toledo.
23. Caravaggio. São João Batista, 1606. Óleo sobre tela, 94 x 135 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Galleria Corsini, Roma.
24. Francisco de Goya. Cristo crucificado, 1780. Óleo sobre tela, 255 x 154 cm. Museu do Prado, Madri.
25. Rembrandt van Rijn. A lição de anatomia do Dr. Tulp, 1632. Óleo sobre tela, 216 x 170 cm. Mauritshuis, Haia.
26. Diego Velazquez. A fábula de Ariadne ou as fiandeiras, 1656. Óleo sobre tela, 190 x 117 cm. Museu do Prado, Madri.
27. Anton van Dyck. Júpiter e Antiope, 1630. Óleo sobre tela, 112,5 x 151 cm. Wallraf-Richartz Museum, Colônia.
28. Giambattista Tiepolo. Apolo e Daphne, 1766. Óleo sobre tela, 69 x 87 cm. National Gallery of Art, Washington.
29. Johannes Vermeer. A pequena rua, 1660. Óleo sobre tela, 43 x 53 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.
30. Canaletto. A procissão do doge no campo San Rocco, 1735. Óleo sobre tela, 147 x 199 cm. National Gallery, Londres.
31. Johann Zoffany. *Galleria degli Uffizi*, 1778. Óleo sobre tela, 123 x 55 cm. Coleção Real, Castelo de Windsor.

3 RENASCENÇA-ILUMINISMO: A PRIMEIRA GRANDE MUDANÇA FUNCIONAL DA ARTE EUROPEIA

3.1 Escopo

O presente capítulo tem por objetivo mapear os eventos e questões que marcaram a transição do sistema de arte medieval – em que artistas-artífices produziam imagens religiosas destinadas ao culto – para um sistema inédito, montado a partir da autoria individual, que se tornou parâmetro de valoração e legitimação de obras e estilos pessoais destinados à contemplação. Tal transição, no entanto, cujos primeiros sinais apareceram por volta do século XIV, só foi definitivamente consolidada no Iluminismo, cerca de quatro séculos mais tarde. É importante chamar a atenção, porém, para o fato de que o sucesso dessa caminhada para o mundo moderno foi inversamente proporcional à perda territorial e à diminuição irreversível, mas não progressiva, do poder da Igreja de Roma. Sua hegemonia absoluta em parte considerável do continente europeu – conquistada, pouco a pouco, desde a Alta Idade Média (do séc. V ao séc. X) – identificava-se com o mundo feudal, em cuja lógica a modernidade não cabia. A emergência do primeiro, por conseguinte, não poderia ter ocorrido sem o desmantelamento do segundo.

Vitoriosa na chegada, essa história foi, no entanto, produzida pelo entrelaçamento de múltiplos projetos independentes – as grandes navegações e a descoberta de rotas navais por todo o globo; as invenções da pintura a óleo sobre tela, da imprensa e do telescópio, por exemplo; dezenas de guerras e rebeliões; a expansão colonial; os cismas do cristianismo; as revoluções científica e tecnológica; a Revolução Francesa; a consagração do indivíduo pela liberdade e pela cidadania; a legitimação do sujeito pelo discurso filosófico moderno etc.

Os principais eventos e discursos que produziram o mundo moderno foram, quase

sempre, recebidos como heresias pelo Papado. Sua obstinada resistência aos críticos desses poderes foi por vezes bem sucedida, como no caso da Contra-Reforma, que teve início a partir do Concílio de Trento, realizado (com interrupções) entre 1545 e 1563.

Em linhas gerais, o processo histórico de gestação e afirmação do mundo burguês pode ser resumido a partir da expansão comercial e de seus desdobramentos posteriores nas grandes navegações – sobretudo estimuladas após a conquista (1453), pelos turcos otomanos, da capital do Império Romano do Oriente, Constantinopla.¹¹

A hegemonia naval e bélica levou a Europa – primeiramente, Portugal e Espanha, e logo após, Inglaterra, Holanda e França – à expansão colonial e ao domínio econômico, militar e religioso em nível planetário. Parte fundamental do capital que financiou a grande virada do capitalismo, a partir do século XVIII, foi amealhada por meio da exploração colonial.

Entretanto, não é casual que tenha sido político-ideológico o emblema maior dessa virada: a Revolução Francesa, que, iniciada em 1789, levou a burguesia a conquistar a única cidadela que ainda não havia tomado: o Estado.

Essa galáxia de ocorrências religiosas, científicas, filosóficas, artísticas e político-ideológicas (primeiramente determinadas pela dinâmica interna de cada uma dessas práticas), só foi efetivamente articulada pelos intelectuais iluministas num projeto comum a partir do século XVIII, sob a hegemonia do *sujeito* – novo senhor do conhecimento e do mundo. Tal articulação se manifestava, porém, não somente na consciência e nas obras dos grandes pensadores da época. O novo espírito igualmente impregnara os afetos, as atitudes ético-políticas e estéticas dos iluministas, a exemplo

¹¹ A queda da capital bizantina comprometeu o fluxo regular das caravanas e desarticulou o intercâmbio comercial entre Ásia e Mediterrâneo. A saída para o bloqueio otomano era chegar à Índia pelo oceano, contornando a costa atlântica africana. Em 1492, Cristóvão Colombo (1451- 1506) chegou ao Caribe (que o navegador pensava ser parte das Índias); seis anos mais tarde, em 1498, Vasco da Gama (c.1468- 1524), a serviço de D. Manuel I, Rei de Portugal, conseguiu chegar à Ásia pelo mar, e em 1500, finalmente, Pedro Álvares Cabral (c. 1467-1520) atingiu a costa brasileira.

da excitação incontrolável provocada pela notícia da Revolução Francesa no metódico e imperturbável Kant – cujas três *Críticas* entronizaram a subjetividade como articuladora do sentido burguês do mundo burguês (oposto ao sentido marxista do mundo burguês).

Os processos que levaram alguns dos antigos ofícios, como a pintura e a escultura, a se tornarem arte – a substituição da autoria comunitária pela autoria individual (séculos XV e XVI);¹² a emergência das primeiras teorias da arte e da arte estético-contemplativa; a separação do mundo dos ofícios e do mundo da arte (século XVIII) – formam constelações, cujo pano de fundo é o longo e tenso processo de substituição da *episteme* medieval e do poder temporal da Igreja Romana pela nova *episteme* secular, fundada no poder teórico-experimental das ciências da natureza e nas filosofias do *sujeito*.

Tais mudanças do significado e da função da arte a partir da transição renascentista podem ser remetidas a outras, que se desdobram em três grandes *viradas* independentes, ocorridas em diferentes séculos, a saber: a virada artística, a virada religiosa (Reforma e Contra-Reforma, séculos XVI e XVII); e a virada científico-filosófica (séculos XVI a XVIII).

3.2 arte antes da ARTE

“Uma coisa que não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra

¹² Nas oficinas da Renascença, pinturas podiam ser feitas por mais de um artífice, mas o pintor principal, quase sempre chefe da oficina, assumia a autoria.

pode significar muitas coisas diferentes, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe.” (GOMBRICH, 1983, p. 4)

Autores de diversas orientações teóricas compreenderam que o conceito de arte, tal como formulado a partir do século XVIII pela história da arte e pela estética, não se aplicava adequadamente aos artefatos *artísticos*, produzidos por povos tribais em todos os continentes e na Europa medieval, desde a pré-história até as grandes civilizações da Antiguidade. Perceberam eles que a suposição de uma existência universal da arte carecia de fundamentos antropológicos e históricos. Parte dos objetos de outras culturas, cuja configuração se enquadraria no que se conhece como arte, não teria, nos contextos em que se inscreviam, qualquer função estético-contemplativa.

Walter Benjamin chama a atenção para duas diferentes funções até então assumidas pela *arte*:

“Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e o valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. (...) à medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que sejam expostas. (...) Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje ao seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a artística, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.”¹³ (BENJAMIN, 1996, p. 172-173)

¹³ A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, in Benjamin, W. Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1996.

Benjamin localiza na Renascença a emancipação da arte (de sua antiga função ritual) – isto é, quando a predominância do *valor de culto* foi substituída pelo *valor de exposição*, a imagem pela obra de arte e o fiel pelo público. O que aqui existe de extraordinário, no entanto, é a afirmação de Benjamin – que hoje soa premonitória – da possibilidade de nova mudança funcional na arte ocidental: se, no passado, a Europa passou de um regime de arte, baseado no *valor de culto*, para um outro, fundado no *valor de exposição* (para a contemplação), nada impede que a função “artística, a única de que [tínhamos] consciência,” se revele, agora, como “secundária”, tal como vem acontecendo com boa parte da produção contemporânea.

Em 1997, o filósofo e crítico de arte norte-americano, Arthur Danto, lançou o polêmico livro, *After the end of art (Após o fim da arte)*, no qual afirmava que o fim da arte (estético-contemplativa) e o começo da *arte contemporânea* (que o autor denomina *arte pós-histórica*) foram sinalizados pela exposição das *Brillo Box*, de Andy Warhol (1964), na galeria *Stable*, de Nova York. Neste livro, Danto procurou sistematizar ideias surgidas no ensaio, *The end of art*, publicado em 1984, na obra, *The death of art (A morte da arte)*, em que diversos autores trataram do tema proposto pelo título da publicação.

A tese sobre o fim da arte foi elaborada “quase ao mesmo tempo” – mas “ignorando totalmente o pensamento um do outro” (DANTO, 2003, p. 3) – de pesquisa semelhante do historiador alemão, Hans Belting. A afinidade entre ambas importa, sobretudo, porque foi o subtítulo do livro de Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (Imagem e culto: uma história da imagem antes da era da arte), que sugeriu a Danto um argumento poderoso, extraído do passado, em defesa de sua hipótese do fim da arte, no presente.

Na citada obra, Belting afirma que o começo da era da arte (isto é, o início do processo que desvinculou a arte de suas funções predominantemente rituais) se deu por

volta de 1400 D.C. Antes dessa época, o artista/artífice produzia imagens, cujo destino não passava pela contemplação estética.

A hipótese de Belting interessava a Danto porque justificava outra mutação funcional – defendida pelo filósofo norte-americano –, ocorrida há cerca de 50 anos: a do fim da arte (estético-contemplativa). A lógica da equação *Belting/Danto* poderia ser resumida da seguinte maneira: se houve uma arte (a arte medieval) antes da era da arte (Renascença – Iluminismo/Modernismo), não existiam impedimentos lógicos para uma segunda mudança (a produção contemporânea), ocorrida após o fim dessa era.

Danto desenvolveu, nesse aspecto, argumentação semelhante à de Benjamin, que, nos anos 1930, localizava na Renascença a superação do *valor de culto* da obra pelo *valor de exposição*, e com isso ressaltava a possibilidade de transformações futuras da arte, em que o valor artístico talvez se tornasse secundário.

A questão de Belting sobre a imagem antes da era da arte levaria o filósofo norte-americano a supor outras mutações, como aquela em curso na produção contemporânea (que Danto chama de *arte pós-histórica*):

“Belting já havia publicado um livro surpreendente (...) ao qual ele deu o extraordinário subtítulo de *The image before the Era of Art* [A imagem antes da era da arte]. Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte ainda não havia surgido de fato na consciência geral, e essas imagens – ícones, realmente – desempenhavam na vida das pessoas um papel bem diferente daquele que as obras de arte vieram a ter quando o conceito finalmente emergiu e alguma coisa como considerações estéticas começaram a governar nossas relações com elas. (...) Teria, então, havido uma profunda descontinuidade entre as práticas artísticas antes e depois da era da arte ter se iniciado, uma vez que o conceito de artista não fazia parte da explicação das imagens devotas, mas é claro que o conceito de artista se tornou central na Renascença, a ponto de Giorgio Vasari ter escrito um grande livro sobre a vida dos artistas. Até então teriam existido apenas, quando muito, livros sobre a vida de santos diletantes.

Se isso é perfeitamente concebível, poderia então ter havido outra descontinuidade, não menos profunda, entre a arte produzida durante a era da arte e a arte produzida após o término desta. (...) podemos pensar em arte *depois* do fim da arte, como se estivéssemos emergindo da era da arte para algo diferente, cuja forma e estrutura exatas ainda precisam ser compreendidas.” (DANTO, *op. cit.*, p. 4-5)

As *descontinuidades*, apontadas por Danto, continuam a trazer problemas aos historiadores e demais teóricos da arte. Como conciliar, num único conjunto coerente, práticas cujos contextos funcionais são tão heterogêneos? Hans Belting apresenta algumas das circunstâncias específicas que suscitaram essa questão ainda no século XVIII, nos primórdios das *teorias da arte*.

“Desde o início, a pesquisa em arte encontrou-se diante da tarefa de inserir a arte antiga na sequência coerente de sua história, sem ter ainda um conceito geral do que afinal seja *arte*. Tal conceito, com sua validade universal atemporal, chegou ao fim com o Iluminismo e com a era das academias, sendo substituído pelo axioma de uma *história* que explica tudo. Contemplava-se a história da arte, ou a arte em sua história, quase com a mesma credulidade com que antes se havia deixado impressionar pela perfeição absoluta da arte. Se toda arte individual também tivesse apenas uma posição relativa na história (pois submetida à mudança), teria então a mesma autoridade na plenitude temporal de sua história, assim como antes possuía uma beleza artística objetiva e didática. A consideração histórica assegura à arte, de uma outra maneira, tanta autonomia (em vez de determinação exterior) quanto antes o fizera a teoria doutrinária da arte.” (BELTING, 2006, p. 201)

Na passagem acima, Belting aponta algumas das dificuldades, suscitadas por essas mutações, que afetaram os esforços teóricos para reuni-las sob um único conceito ou “pelo axioma de uma *história* que explica tudo”. As mudanças funcionais observáveis no âmbito da produção artística sempre foram empecilhos para a formulação de um único e geral conceito de arte, já que seus caminhos, por vezes muito divergentes, eram desnecessários, num sentido teleológico.

Para configurar provisoriamente uma micro-constelação que problematize as pretensões trans-históricas ou universais dessas teorias, resta mencionar a polêmica e pioneira posição do poeta e filósofo, Paul Valéry, em carta escrita a Leo Ferrero, em 1929:

“(...) da mesma forma que ainda estamos bastante presos à ideia de uma ciência pura, desenvolvida com todo rigor a partir de evidências *locais* cujas propriedades poderiam estender-se indefinidamente de identidade em identidade, estamos ainda meio convencidos da existência de uma *Moral* e da de uma *Beleza* independentes dos tempos, dos lugares, das raças e das pessoas. (...)”

Em que ocasião, aliás, formar, precisar o propósito de “fazer uma Estética”? – Uma ciência do Belo?... Mas os modernos ainda usam esse nome? A mim me pareceria que só o pronunciam *de maneira irrefletida*? Ou então... é que pensam no passado. A Beleza é uma espécie de morte. A novidade, a intensidade, a estranheza, numa palavra, todos os *valores de choque* a suplantaram. A excitação bruta é a mestra soberana das almas recentes e as obras têm como função atual tirar-nos do estado contemplativo, da *felicidade estacionária* cuja imagem estava outrora ligada intimamente à ideia geral do Belo. Elas são cada vez mais penetradas pelos modos mais instáveis e mais imediatos da vida psíquica e sensitiva. O *inconsciente*, o *irracional*, o *instantâneo*, que são – e seus nomes o proclamam – privações ou negações das formas voluntárias e sustentadas da ação mental, substituíram os modelos *aguardados pelo espírito*.” (VALÉRY, 1998, p. 193-195)

A busca de conceitos universais de *Beleza* pelas teorias estéticas é uma das críticas fundamentais da reflexão estética de Paul Valéry. Para relativizar o sentido e o valor dessa busca, o poeta aqui lança mão de argumentos históricos e antropológicos. Por isso mesmo, valoriza os contextos específicos “dos tempos, dos lugares, das raças e das pessoas” em detrimento de ideias universalistas.

“No passado umas poucas pesquisas populares, com títulos tais como ‘arte japonesa’ ou ‘arte chinesa’, se preocuparam em analisar as profundas diferenças existentes entre os pressupostos básicos de tais culturas acerca

das artes e as principais concepções sobre estes mesmos temas vigentes na Europa e no continente americano. Contudo, a língua japonesa carece de um substantivo para ‘arte’, expressão que não aparece até o século XIX e, tal como havia sido assinalado por Craig Clunas, a frase ‘arte chinesa’ é uma invenção bastante recente... ninguém na China antes do século XIX agrupava a pintura, a escultura, a cerâmica e a caligrafia como objetos integrantes do mesmo campo de pesquisa. Sem dúvida China e Japão tinham uma noção de ‘arte’ no sentido mais amplo e antigo do termo, como a maioria das culturas, e posto que nosso termo ‘estético’ também pode ser usado genericamente com relação a qualquer tipo de atitude ou de teoria sobre a beleza, seria legítimo falar de uma ‘estética’ japonesa ou indiana. Mas deveríamos evitar a tentação de traduzir noções tão ricas e complexas essas por concepções europeias da arte bela e do estético.”¹⁴ (SHINER, 2004, p. 37)

Pesquisas antropológicas, arqueológicas e históricas há muito têm demonstrado que as diferenças significativas existentes entre as práticas sócio-comunitárias de todos os povos e culturas, inclusive no que se refere à “*arte*”, se impõem às especulações totalizantes da filosofia a respeito do comportamento e dos valores humanos (éticos, estéticos e políticos). Em contrapartida, Valéry chama a atenção para uma inflexão na modernidade: a nova *experiência da arte* aponta para a excitação bruta e não mais para a contemplação silenciosa.

Perspectivas teóricas tão diversas como as de Gombrich, Benjamin, Danto, Belting, Valéry ou Shiner, bem como as de outros autores, convergem, no entanto, para o reconhe-

¹⁴ “En el pasado unas pocas investigaciones populares, con títulos tales como «arte japonês» o «arte chino», se han preocupado en analizar las profundas diferencias que existen entre los supuestos básicos de tales culturas acerca de las artes y las principales concepciones que sobre esos mismos temas están vigentes en Europa y en el continente americano. Sin embargo, la lengua japonesa carece de un sustantivo para «arte», expresión que no aparece hasta el siglo XIX y, tal como ha sido señalado por Craig Clunas, la frase «arte chino» es una «invención bastante reciente... nadie en China antes del siglo XIX agrupaba la pintura, la escultura, la cerâmica y la caligrafía como objetos constituyentes del mismo campo de investigación». Sin duda China y Japón tenían una noción de «arte» en el sentido más amplio y antiguo del término, igual que la mayoría de las culturas, y puesto que nuestro término «estético» también puede ser usado genericamente con relación a cualquier tipo de aptitud o de teoría acerca de la belleza, sería legítimo hablar de una «estética» japonesa o Índia (Saito, 1998). Pero deberíamos evitar la tentación de traducir tradiciones tan ricas y complejas como éstas a las concepciones europeas del arte bello y de lo estético.”

cimento comum da variedade de funções historicamente compreendidas pelo termo *arte*. Esse reconhecimento pode ser esclarecido, portanto, a partir de um recuo ao passado da chamada arte ocidental.

Normalmente traduzidas como equivalentes ao nosso conceito de *arte*, nem a *techné* grega nem a *ars* latina, segundo Larry Shiner, possuíam, no entanto, significados idênticos aos dos atuais conceitos de arte e de artista. Poesia, música, pintura e escultura não obedeciam à classificação hoje vigente e não eram produzidas para exclusiva contemplação. A maior parte dos artefatos classificados como obras de arte do período greco-romano se inscrevia em contextos que suscitavam a participação política e religiosa, antes de quaisquer outras.

O conceito de *techné* abrangia todas as atividades de transformação da natureza pela ação humana. As atividades de um marceneiro, de um ferreiro ou de um ourives; as ações: cavalgar, esgrimir, projetar e fazer barcos ou edifícios, tecer e fiar; a retórica, a gramática e a aritmética bem como os ofícios do pintor, do escultor e do poeta, dentre muitas outras práticas, eram igualmente agrupados sob essa noção.

Ainda que se pondere que pintura, escultura e poesia eram vistas como *mímeses* pelo pensamento filosófico grego, isto é, como imitação da natureza ou da condição humana, essa diferença não implicava a separação, hoje aceita, entre arte e artesanato, mas apenas uma hierarquia, conforme Shiner.

A noção de *techné/ars* compreendia o vasto campo constituído pelo trabalho – restrito ao âmbito humano –, em que se incluíam as atuais artes. Opunha-se, por isso, à natureza, cujos materiais, animais e frutos deviam ser processados e adequados às necessidades humanas por meio do trabalho (dos ofícios, das *technés* ou das diversas “artes”). Portanto, o que se opunha à arte não era o artesanato (como passou a sê-lo desde a separação entre ofícios e belas artes, formalizada pelas teorias surgidas no século XVIII).

Esculturas e pinturas contempladas em grandes museus (Louvre, Museu Britânico, Metropolitan etc.) são mostradas junto a ânforas, urnas e vasos pintados, jóias, mobiliário, amuletos, vestuário. Todos esses artefatos são apresentados, na montagem expositiva, como obras de arte (ainda que o fossem no sentido antigo da *techné* grega ou da *ars* romana, já que tinham por denominador comum sua elaboração por meio da habilidade humana). No entanto, nos contextos em que foram produzidos, tais artefatos se destinavam a fins estranhos àqueles condizentes com as expectativas artísticas do homem contemporâneo. Suas funções passavam pela rememoração de governantes ilustres, pelos cultos e rituais de uma religião específica. Atendiam também a fins utilitários (armazenamento de vinho, azeite e cosméticos; construção de templos e palácios) e à produção de armas, barcos etc.

“Ao que parece, os gregos e romanos não tinham nossas categorias de arte e artista. Mas será que consideravam a cultura, a poesia e a música com essa espécie de contemplativo desapego a que chamamos ‘estético’? Duas razões parecem indicar o contrário. Em primeiro lugar, a maior parte das coisas que nós classificamos como arte grega e romana estavam firmemente assentadas em contextos sociais, políticos, religiosos e práticos, tais como a interpretação competitiva de tragédias no festival ateniense em honra a Dionísio (...) A poesia lírica e épica romana também estava relacionada com contextos sociais determinados, em que servia como meio de comunicação, persuasão, instrução ou entretenimento (...) Ainda assim a música em seu sentido amplo e antigo (que incluía o teatro e a dança) não era algo que devesse ser escutada em silêncio ou no âmbito de uma atitude estética, mas para marchar, para beber e, sobretudo, para cantar e interpretar, para ajudar à memorização, à comunicação, e como complemento do ritual religioso.”

¹⁵(SHINER, *op. cit.*, p. 53)

¹⁵ “Al parecer, los griegos y romanos no tenían nuestras categorías de arte y artista. Pero acaso consideraban la cultura, la poesía y la música con esa especie de contemplativo desapego que nosotros llamamos «estético»? Dos razones parecen indicar lo contrario. En primer lugar, la mayor parte de las cosas que nosotros clasificamos como arte griego o romano estaban firmemente asentadas en contextos sociales, políticos, religiosos y prácticos, tales como la interpretación competitiva de tragédias en el festival ateniense en honor de Dioniso.(...) La poesía lírica y épica romana también estaba relacionada con determinados contextos sociales, donde servía como medio de comunicación, persuasión, instrucción o entretenimiento (...) Asimismo, la «música» en su sentido amplio y antiguo (que incluía el teatro y la danza) no era algo que había de ser escuchado en silencio o en el marco de una actitud estética sino algo para marchar, para beber y, sobre todo, para cantar e interpretar, para ayudarse a memorizar algo, para comunicarse y como complemento del ritual religioso.”

A Idade Média não mudou essencialmente a situação da arte e do artista em relação à *techné-ars* do período greco-romano. Evidentemente, ocorreram mudanças que adequaram o trabalho dos artífices às transformações sociais decorrentes da queda do Império Romano (centralizado na urbanidade de sua capital, Roma, cidade gigantesca para os padrões da época) e do advento do feudalismo. Pode-se afirmar, porém, que ainda assim prevaleceu o velho sistema integrado pelos ofícios, sem qualquer distinção entre arte e artesanato. Ainda conforme Larry Shiner,

“no período medieval o termo ‘artista, costumava ficar reservado àqueles que estudavam as artes liberais [ver item 3.2.1 deste capítulo], enquanto que uma pessoa dedicada à produção ou à execução de alguma das muitas artes mecânicas era com frequência denominado *artifex*. Termos inclusive muito mais específicos, como ‘pintor’, ‘escultor’ e ‘arquiteto’, não tinham o sentido que lhes damos na atualidade. O pintor medieval era antes de tudo um artífice da decoração que recobria por encomenda as paredes das igrejas, os edifícios públicos e as casas dos ricos Pintava, também, móveis, bandeiras, escudos e estandartes. Havia muito poucas confrarias relacionadas com as artes individuais. Com frequência os pintores pertenciam à confraria dos droguistas (posto que faziam seus próprios pigmentos), os escultores à dos ourives, e os arquitetos à dos canteiros, ainda que existam provas de que alguns arquitetos gozavam de uma situação social mais favorecida. A maioria dos artífices medievais, canteiros, ceramistas ou pintores, trabalhavam para patrões que especificavam o conteúdo, o desenho geral e os materiais das encomendas. Mas em geral, o artífice medieval assumia as encomendas não como indivíduo, mas como membro de uma oficina onde eram resolvidos os diferentes aspectos do trabalho.”¹⁶ (SHINER, *op. cit.*, p. 60-61)

¹⁶ “En el período medieval el término “artista” solía quedar reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que una persona dedicada a la producción o a la ejecución de alguna de las muchas artes mecânicas era con frecuencia denominada *artifex*. Incluso términos que son mucho más específicos como «pintor», «escultor» y «arquitecto», no tenían el sentido que les damos en la actualidad. El pintor medieval era ante todo un artífice de la decoración, que cubría por encargo las paredes de las iglesias, los edificios públicos y las casas de los ricos y pintaba muebles, banderas, escudos y estandartes. Había muy pocas cofradías relacionadas con las artes individuales. A menudo los pintores pertenecían a la cofradía de los drogueros (puesto que confeccionan sus propios pigmentos), los escultores a la de los orfebres, y los arquitectos a la de los picapedreros, pese a que hay pruebas de que algunos arquitectos gozaban de una posición social más favorecida. La mayoría de los artífices medievales, picapedreros, ceramistas o pintores, trabajaban para patrones que solían especificar el contenido, el diseño general y los materiales de los encargos. Más aún, por lo general, el artífice medieval asumía los encargos no como individuo sino como miembro de un taller donde se resolvían los distintos aspectos del trabajo”.

A atribuição de valor artístico a um artefato específico, segundo Larry Shiner, não pode se basear apenas na apreciação de traços composicionais graciosos, de harmonias cromáticas, do esmero técnico ou de sua beleza. Tampouco a semelhança morfológica de suportes (painéis, quadros, pedestais etc.) ou a utilização de meios técnicos artesanais (pintura ou escultura), aceitos ainda hoje como propriedades inequívocas de uma obra de arte, é garantia de que se trata de prática do mesmo tipo. Outros artefatos (também pintados, esculpido ou moldados), produzidos há séculos ou há milênios, embora identificados hoje como obras de arte, foram produzidos em contextos históricos e sociais tão diversos, que sua função (comumente ritual; imagens divinas, utensílios rituais etc.) seria estranha ao conceito atual de arte.

Muitas coisas mais, além de obras de arte, possuem tais características. Não são, portanto, propriedades desse tipo que, reconhecidas no objeto, o tornam automaticamente uma obra de arte no sentido moderno do termo.

Shiner chama a atenção para o papel decisivo do *contexto* em que um objeto foi produzido (para quem foi concebido, com que finalidade e como será apreendido e apropriado pela comunidade que o viu nascer), tendo em vista sua qualificação funcional. Por conseguinte, a utilização de igual terminologia é insuficiente para o estabelecimento de afinidades plausíveis entre experiências sócio-comunitárias tão diversas.

Observe-se que, ao se desconsiderar os diversos contextos e centrar apenas nas propriedades e na qualidade de determinados artefatos, para defini-los, perde-se de vista sua função e seu *modus operandi* – fatores determinantes da identificação e aceitação de um artefato como obra de arte, conforme demonstram os *readymade* de Marcel Duchamp. Só levando em conta o contexto, se pode entender que obras de arte de valor inestimável para o sistema de arte moderno não possuíam tal status à época em que foram produzidas. Benjamin propôs questão semelhante ao analisar os atributos da autenticidade de uma obra:

“Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.”
(BENJAMIN, *op. cit.*, p. 167)

3.2.1 Artes mecânicas e artes liberais

Até a revolução industrial, toda a demanda de produtos necessários ao consumo dependia da habilidade técnico-manual dos artífices e artesãos, distribuídos em ofícios. A crescente importância dos ofícios, graças ao florescimento das cidades comerciais a partir do século XII, não foi suficiente para evitar que o trabalho manual, trabalho do corpo, estivesse num patamar inferior ao daquele ocupado pela especulação intelectual. Essa valoração desvantajosa do trabalho físico se justificava, filosófica e religiosamente, pela atenção maior às coisas da alma do que às do corpo; pelo reconhecimento da superioridade da esfera inteligível sobre a sensível e da prevalência do intelecto sobre a matéria.

O dualismo dessa concepção se manifestava na própria definição aristotélica do *homem* (animal racional), que o dividia em um corpo sensível específico, responsável por sua inscrição no gênero animal, e a racionalidade, que o diferenciava das demais espécies do mesmo gênero, especificando-o. Não é difícil concluir que aquelas *techné*, ligadas ao trabalho corporal, fossem desvalorizadas no confronto com as intelectuais, como as Matemáticas e a Filosofia.

Essa concepção inspirou, no período helenístico-romano, uma classificação geral das artes, separadas em artes vulgares ou servis (posteriormente chamadas de mecânicas) e em artes liberais. Dentre as primeiras estavam todos os trabalhos que envolviam atividades físicas ou remuneração, inclusive a pintura e a escultura, cuja mestria, supunha-se, vinha do adestramento manual.

As artes liberais eram integradas por atividades que dependiam do intelecto e, por isso mesmo, associadas às pessoas cultas, liberadas das atividades corporais. A listagem de artes mecânicas e liberais nem sempre incluiu as mesmas artes: sofreu variações para que fossem adequadas, pontualmente, a demandas contextuais específicas durante sua longa vigência até o limiar do Iluminismo.

Na Idade Média, as artes liberais passaram a fundamentar estudos universitários. Subdividiam-se no *trivium* (gramática, retórica e lógica) e no *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Dentre as artes servis ou mecânicas (designação proposta por Hugo de San Victor, que tinha por objetivo substituir o sentido pejorativo dos termos artes servis ou vulgares por outro, menos negativo), foram igualmente listadas sete modalidades: tecelagem, armamento (que abrangia a produção de armas), fundição, arquitetura (da qual faziam parte decoração e, por conseguinte, pintura e escultura), comércio, agricultura, caça, medicina e teatro (que abrangia luta livre, corridas, dança, recitais épicos, marionetes etc.).

Na Renascença, entretanto, a emergência da nova pintura veio marcada pela obstinação em alçá-la da esfera das artes mecânicas à das artes liberais. Como justificativa da mudança de estatuto pretendida, os pintores destacavam a convergência, no quadro, de uma série de saberes intelectuais. Em diversos escritos, hoje compilados no *Tratado da pintura*, Da Vinci deixou registrada sua convicção a respeito da superioridade da pintura em relação a todas as outras *artes*. Comparava-a, sempre com vantagem, à poesia, à escultura e à música, por exemplo. Por isso afirmava, do ponto de vista de sua auto-

confiança renascentista, que a pintura não poderia ser enquadrada nas artes mecânicas, uma vez que a perspectiva, o sombreado e a anatomia invocavam conhecimentos como a matemática (geometria euclidiana), a observação da incidência de luz e sombra e a dissecação, então severamente punida – fatores que justificavam a retificação de seu status. A pintura, por direito, deveria pertencer às artes liberais:

“E como a pintura satisfaz ao sentido da visão, é mais nobre que a música que só satisfaz ao ouvido. É mais nobre a coisa mais eterna; a música, que se vai consumindo ao tempo de nascer, é menos elevada que a pintura que sob o verniz se eterniza (...). Por meio da pintura se fazem as imagens dos deuses; ao redor dela se realiza o culto divino, ornado com a música como servidora; com ela, procuram os amantes a imagem da causa de seus amores; com ela se conservam as belezas que o tempo e a natureza fazem fugidias e mediante ela guardamos as imagens dos homens famosos. (...) Se dissesse que as ciências não mecânicas são as mentais, hei de dizer-te que a pintura é mental, e, assim como a música e a geometria consideram as proporções das quantidades contínuas e a aritmética a das descontínuas, ela considera todas as qualidades contínuas das proporções de sombras e luzes e distâncias em sua perspectiva.”¹⁷ (DA VINCI, 1945, p. 22-23)

A posição de Leonardo não era, pois, desinteressada: tinha teor evidentemente político, uma vez que reivindicava a mudança da hierarquia das artes. Além disso, caberia notar que essa mudança fazia parte de um conjunto de outras transformações decisivas que, posteriormente, desaguariam na nova função estético-contemplativa, na consolidação

¹⁷ “Y como la pintura satisface al sentido de la vista, es más noble que la música, que solo satisface al oído. Es más noble la cosa más eterna; la música, que se vá consumiendo al tiempo de nacer, es menos elevada que la pintura que, en vidrio, se hace eterna. (...) Mediante la pintura, se hacen las imágenes de los dioses; alrededor de ella, se realiza el culto divino, ornado con la música como servidora; con ella, se procura a los amantes la imagen de la causa de sus amores; con ella se conservan las bellezas que el tiempo y la naturaleza hacen fugitivas y mediante ella guardamos las imágenes de los hombres famosos. Y si dices que la música se hace eterna al escribirla, es lo mismo que nosotros hacemos aquí con las letras. Así, puesto que hás incluido la música entre las artes liberales, hás de incluir esta o quitar aquélla; (...) Si dijeras que las ciências no mecânicas son las mentales, he de decirte que la pintura es mental, y, así como la música y la geometria consideran las proporciones de las cantidades continuas y la aritmética la de las discontinuas, ella considera todas las cantidades continuas y la calidad de las proporciones de sombras y luces y distancias en su perspectiva.”

da autoria individual e na figura do artista como gênio (separado dos demais artífices e trabalhadores). No Renascimento, arte e artesanato começaram a se distanciar, se não na escala de valores e conceitos, ao menos nas ideias e na prática dos artistas.

3.3 Tópicos gerais da Renascença

A Renascença não é um conceito teórico. Tampouco é o marco de uma ruptura repentina com a *Idade Média* – designação pejorativa italiana, consagrada nos séculos XV e XVI, que considerava o período compreendido entre a queda do Império Romano do Ocidente (476 D.C.) até o século XV, uma era intermediária e inexpressiva, do ponto de vista técnico, histórico e cultural.

Giorgio Vasari, autor do primeiro livro sobre as vidas dos artistas, foi o principal responsável pela consagração do termo Renascimento, para denominar esse fenômeno de renovação cultural, que varreu a Europa entre os séculos XIV e XVI. Na dedicatória *ao Ilustríssimo e excelentíssimo Senhor Cosimo de' Medici, Duque de Florença*, que abre este livro, Vasari exalta o apoio da família Medici às artes e lhe agradece por seu renascimento na Toscana:

“Meu respeitabilíssimo senhor:

Visto que Vossa Excelência, seguindo o exemplo de ilustríssimos ancestrais e incitado e movido por sua natural magnanimidade, não deixa de favorecer e exaltar toda espécie de virtude, onde quer que esta se encontre, dispensando proteção especialmente à arte do desenho e demonstrando estima pelos seus artistas, conhecimento e predileção pelas belas e raras obras destes, acredito que só lhe poderá ser grato este trabalho por mim realizado de descrever vidas, obras, estilos e condições de todos aqueles que primeiramente *revivificaram as artes quando elas já estavam extintas*, para depois, a cada momento, exaltá-las e orná-las, e, finalmente, conduzi-las ao grau de beleza e majestade em que se encontram hoje em

dia. E, visto que quase todos eles eram toscanos, na maioria florentinos, muitos dos quais incentivados e ajudados pelos ilustríssimos antepassados de V. Exa. com toda espécie de prêmios e honras, pode-se dizer que elas *renasceram* nos domínios, ou melhor, na ditosa casa de V. Exa., e que, graças à beneficência dos seus, o mundo recuperou essas belíssimas artes, com as quais se enobreceu e aformoseou.”¹⁸ (VASARI, 2011, p. 3)

No *Proêmio às Vidas*, que no mesmo livro precede as vidas dos artistas, Vasari reafirma a ideia de um Renascimento da escultura e da pintura greco-romanas na Florença do século XIII, sob a responsabilidade pioneira de Giovanni Cimabue.

“Até aqui me pareceu conveniente falar sobre os primórdios da escultura e da pintura e talvez mais demoradamente do que convinha nesta obra. Assim o fiz, porém, não tanto movido pela afeição à arte quanto pelo benefício e pela utilidade que tal assunto teria para os artistas. Pois, vendo de que modo essa arte começou modesta, atingiu a máxima elevação e, de tão nobre grau, precipitou-se na ruína extrema, e vendo que a natureza dessa arte é semelhante à das outras coisas, como os corpos humanos, que precisam nascer, crescer, envelhecer e morrer, tais artistas poderão agora reconhecer com mais facilidade *o progresso de seu renascimento* e da perfeição que ela atingiu em nossos tempos. E também o fiz porque, se algum dia (que Deus não o permita), por negligência dos homens, má índole dos tempos ou mesmo por vontade dos céus – que não parecem desejar que as coisas deste mundo permaneçam por muito tempo –, ela incorresse novamente na mesma desordem ruínosa, que este meu trabalho (se é que ele será digno de sorte mais benfazeja) a mantenha viva, por tudo aquilo que se disse acima e pelo que ainda se haverá de dizer (...); mas já está na hora de tratar da vida de Giovanni Cimabue; como este foi responsável pelo início do novo modo do pintar, é justo e conveniente que também dê início às *Vidas*.” (VASARI, *op. cit.*, p. 76-77)

O diagnóstico da extinção das artes e sua revivificação ou renascimento em Florença, sob o domínio da família Medici, supunha não só estas duas etapas, mas

¹⁸ Grifos nossos.

também o hiato que as separou, então pensado como uma *idade média* entre a glória das civilizações greco-helenística e romana e o *renascimento* de seu brilho na Toscana.

No *Proêmio*, Vasari procurava demonstrar as razões que levaram à interrupção da tradição clássica, a partir do somatório de alguns fatores (saques sucessivos de povos bárbaros à cidade de Roma após sua queda; transferência de parte de seu acervo escultórico para Constantinopla) e à interferência direta do Papado que, logo após o triunfo do Cristianismo, “aplica-se com ardor e diligência na extirpação de qualquer mínima ocasião de nascimento do erro, não só danificou e derrubou todas as maravilhosas estátuas, esculturas, mosaicos e ornamentos dos falsos deuses dos gentios, como também a memória e a honra de um número infinito de pessoas insignes.” (VASARI, *op. cit.*, p. 72)

3.3.1 Questões & (pré) conceitos

Não se deve esquecer, além disso, que a noção de Idade Média só diria respeito à Europa feudal, sob a tutela da Igreja Romana. Os pontos geográficos extremos do Velho Continente – a Península Ibérica (ao Ocidente) e o Império Bizantino (ao Oriente) – foram independentes de Roma durante quase toda a era medieval. Parte considerável desta península pertencia ao Islã, que a invadiu, a partir da África do Norte, e nela permaneceu por quase 800 anos, entre os séculos VIII e XV (sobretudo na Espanha e ao sul de Portugal, no Algarve).

Já o Império Romano do Oriente, ainda que então pertencente à cristandade, não estava sob a hegemonia de Roma, pois tinha sua própria Igreja Ortodoxa desde 1054. Essas duas regiões da Europa fora da ingerência papal possuíam uma vida intelectual e científica efervescente, muito mais aberta à especulação intelectual do que a das áreas sob a jurisdição da Igreja Romana. Suas experiências históricas nada tinham a ver, portanto, com um período de trevas.

Finalmente, a carga negativa implícita no conceito de Idade Média elide as transformações econômicas, técnicas e artísticas que na era medieval começaram a preparar a emergência de novas relações de classe, favoráveis às transformações que cerca de três séculos depois culminaram no Renascimento.

“Ora, o que a experiência histórico-cultural do Renascimento permite é a inversão completa dessa imagem. Em lugar do ser miserável e perdido, a produzir imundícies, o homem se reconhece afirmado e engrandecido por seu trabalho, como ser que inventa, cria, descobre. Reconhece-se na posse de uma altíssima *dignidade*, que se expressa inclusive nas construções filosóficas, científicas, artísticas. Por isso, o tema da dignidade humana — ao lado do tema do progresso, progresso realizado pelo homem no universo que ele cria, o da cultura — ocupa o centro do humanismo renascentista.”(PESSANHA, 1984, p. 22)

A leitura de José Américo Motta Pessanha marca, mediante confrontação entre Idade Média e Renascença uma inflexão correntemente aceita por filósofos e historiadores. É preciso ressaltar, no entanto, que o propalado antropocentrismo renascentista se restringia a alguns setores das classes altas urbanas das cidades em que a burguesia comercial havia prosperado, que ainda assim tinham que compor com o poder temporal e espiritual da Igreja. A generalização ideológica do humanismo só triunfou no Iluminismo e não teria sido possível na Europa católica dos séculos XV e XVI. Shiner apresenta este segundo ponto de vista:

“Não obstante, o período entre aproximadamente 1350 e 1600, a que chamamos Renascimento, também assistiu ao começo de uma longa e gradual transição do antigo sistema da arte/artesanato para nosso moderno sistema da arte. Não obstante, o começo de uma transição não é uma fundação; os pressupostos do antigo sistema da arte continuaram regulando a maior parte das práticas, em que pese o surgimento de novas ideias e atitudes entre uma pequena elite. Infelizmente, os divulgadores e historiadores preocupados com as 'origens' consideraram esta elite como típica e apresentaram estes começos importantes – ainda que fragmentários

– como se fossem a norma. Como resultado disso, nos acostumamos a ver as pinturas do Renascimento como obras de arte independentes ou a ler as obras do teatro elisabetano como obras literárias autônomas, de modo que nos surpreendemos quando descobrimos que o Renascimento nem sequer contava com uma categoria de arte.”¹⁹ (SHINER, *op.cit.*, p. 69)

É fato que a Renascença introduziu o pensamento humanista que propunha a liberação da potência crítico-intelectual e da capacidade empreendedora humanas. Esse pensamento, entretanto, coexistia e contrastava com o mundo fechado nas muralhas dos castelos, dos mosteiros e conventos. Todos, porém, estavam por sua vez cercados por uma muralha intransponível, de âmbito ideológico-religioso, em que as ideias favoráveis à fé e convenientes ao poder da Igreja eram as únicas aceitas. Atravessar tal muralha implicava um risco que a maioria não queria correr.

Ainda que simplificadora, a suposição de que o período histórico entre a era pagã e o Renascimento foi de trevas deita suas raízes, portanto, no teor dogmático da *episteme* medieval, em que os dogmas da fé cristã também contaminavam, decisivamente, a vida e a atitude intelectual, cerceando o exercício crítico e a divergência.

A Renascença não foi, portanto, uma ruptura, mas uma lenta transição de cinco séculos da *Baixa Idade Média* para o mundo secular nascido do Iluminismo. De acordo com Nicolau Sevchenko (1987), a dissolução do sistema feudal começou ainda na chamada Baixa Idade Média (entre os séculos XI e XIV), com o ressurgimento comercial e urbano.

¹⁹ “No obstante, el período entre aproximadamente 1350 y 1600 que llamamos Renacimiento también asistió a los comienzos de una larga y gradual transición desde el antiguo sistema del arte/artesanía hacia nuestro moderno sistema del arte. No obstante, el comienzo de una transición no es una fundación; los supuestos del antiguo sistema del arte continuaron regulando la mayor parte de las prácticas pese a la aparición de nuevas ideas y actitudes entre una pequeña elite. Por desgracia, los divulgadores y los historiadores preocupados por los «orígenes» han considerado a esta elite como típica y han presentado estos comienzos importantes —aunque fragmentarios— como si fueran la norma. Como resultado de ello, nos hemos acostumbrado a ver las pinturas del Renacimiento como obras de arte aisladas, o a leer las obras del teatro isabelino como obras literarias autónomas, de modo que nos sorprende descubrir que el Renacimiento ni siquiera contaba con una categoría de arte.”

No entanto, a compreensão desse extenso lapso de 1.000 anos deve superar o maniqueísmo implícito no conceito de Idade Média. A era medieval deixou um legado importante, que passa pelo surgimento das línguas nacionais, pela construção das magníficas catedrais góticas espalhadas pela Europa católica, pela criação das primeiras universidades e pelos esforços de pensadores em conciliar os dogmas da fé cristã com o pensamento racional da filosofia clássica – sobretudo, os de Platão (427-374 a.C.), relido por Santo Agostinho (354-430), e de Aristóteles (384-322 a.C.), base do pensamento de São Tomás de Aquino (c.1225-1274).

3.3.2 Preâmbulo

Nicolau Sevcenko (1987) afirma que as Cruzadas criaram, a partir do século XII, condições para o estabelecimento de feitorias *comerciais*, fato que faz parte da expansão mercantil e urbana da Baixa Idade Média e da consolidação do comércio permanente entre os três continentes (Europa, África e Ásia). Duas regiões da Europa (Itália e Flandres) foram as grandes beneficiárias dessas transformações. Algumas de suas cidades dominavam, respectivamente, o comércio no mar Mediterrâneo e o comércio nos mares Báltico e do Norte. Essas novas potências comerciais se articularam à Inglaterra e à França, exportadoras de matérias primas processadas por italianos e flamengos para seu próprio consumo e para a exportação. A região de Champanhe, na França sediava as mais importantes feiras internacionais da época.

Esse processo de expansão comercial e a intensificação dos contatos da Europa com o Oriente, por meio das Cruzadas e de alguns mercadores, demonstram como no seio das sociedades feudais europeias começaram a surgir as condições que prepararam a emergência de nova classe social: a burguesia. Seus interesses e questões paulatinamente se impuseram àqueles da sociedade teocrático-feudal, sustentados pela Igreja até o triunfo definitivo do poder burguês, 700 anos depois desses eventos.

Alguns dos antigos burgos medievais se transformaram em poderosas cidades, cujo cotidiano se opunha ao do mundo rural do feudalismo. Atividades naturalmente urbanas – como os ofícios, as feiras e a criação dos primeiros bancos – prosperaram e puseram em cheque o poder das velhas corporações de ofícios medievais. Fomentaram também, indiretamente, o aumento da produção rural, por meio de novas técnicas agrícolas. O antigo sistema feudal, caracterizado pela subsistência, pela troca e pela servidão foi perdendo a hegemonia econômica à medida que a monetarização fomentada pelo comércio concentrava a riqueza nas cidades.

Para operacionalizar o fluxo de mercadorias, foi necessário o estabelecimento de uma rede de entrepostos, que intensificaram as trocas comerciais por toda a Europa e desta com a Ásia e a África. Desde o século XIII, mercadores árabes controlavam rotas comerciais marítimas da China e da Índia à Arábia e à Pérsia. Carregadas de especiarias, drogas, sedas e artigos cobiçados e raros, suas naus cortavam o Oceano Índico, o Golfo Pérsico e o mar Vermelho. Daí, eram levadas (em caravanas, por terra) até o mar Mediterrâneo e distribuídas na Europa por comerciantes venezianos e genoveses. Havia, também, a partir de Constantinopla, portão de entrada do Mediterrâneo para os mares Negro e de Azov, uma rota alternativa, que seguia por terra, pelo norte, até a China, por território mongol, desde o mar Negro, e, outra, que chegava à Europa pelo Mediterrâneo.

O contato permanente entre Ocidente e Oriente foi inicialmente permeado de fantasias sobre riquezas incomensuráveis, cidades misteriosas, culturas exóticas, informações cujo teor expressava a oposição entre a valorização da experiência humana por meio da aventura e o compromisso de vida ou morte com a cristandade, assumido pelos cruzados.

A marcha do comércio e o novo espírito aventureiro levaram os irmãos Polo, Nicola e Mafeu, mercadores venezianos, a longa viagem ao Oriente, via Constantinopla, então capital do Império Bizantino.

A narrativa de Marco Polo, filho de Nicola Polo, publicada em *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*, tinha por objetivo registrar não só a viagem do pai com a do tio até o extremo Oriente, iniciada em 1252, como também, anos mais tarde, sua própria viagem, quando, então muito jovem, Marco juntou-se a eles na aventura oriental pela rota da seda, da qual somente retornaria a Veneza em 1295. Em seu livro, Marco Polo descreveu, dentre inúmeras outras peripécias, a tomada de Bagdá pelos tártaros:

“O califa de Bagdá tinha um imenso tesouro de ouro, prata e pedras preciosas (...) Em 1255 da Era de Cristo, o grande senhor dos tártaros, cujo nome era Hulagu, (...) reuniu um grande exército e veio a Bagdá, sitiou-a e tomou-a pela força. (...)

Ora, quando conquistou a cidade, encontrou no Palácio do Califa uma torre cheia de ouro, prata e outros tesouros tais que jamais se viram maiores reunidos em um só lugar. Quando deparou com isto, Hulagu fez trazer à sua presença o califa e disse-lhe:

- Senhor, por que reuniste tantos tesouros? Não sabias que eu era teu inimigo e vinha com um poderoso exército, para despojar-te de tudo? Quando isto soubeste, por que não repartiste o teu tesouro com os teus cavaleiros e soldados, para que defendessem a cidade e a tua pessoa?

O califa não soube que responder-lhe. Então, Hulagu tornou:

(...)

- Califa, come desse tesouro, já que tanto o apreciavas; nunca mais comerás outra coisa na tua vida.

Dito isto, deixou-o na torre, onde veio a morrer, passados quatro dias. E mais tinha valido que o califa desse os tesouros aos seus homens, para a defesa das suas terras e gentes, em lugar de perecer com eles e ver-se assim despojado. Este foi o último dos califas de Bagdá. (POLO, 1999, p. 72)

O que chama a atenção no *Livro das maravilhas*, de Marco Polo, é o teor fabular de uma narrativa que se quer verdadeira. Não parece haver aqui nenhuma preocupação com fidelidade documental, como a que tiveram os viajantes das expedições científicas, organizadas cerca de 500 anos mais tarde, em pleno Iluminismo. Suas narrativas tampouco

se parecem com a descrição da peste negra, feita com fidelidade quase *jornalística* por Boccaccio, um século depois dessa viagem.

A sedução da aventura passava pelo encantamento causado ao viajante por mistérios, aos quais ninguém ou muito poucos de sua comunidade tinham acesso. No caso de Polo, tal encantamento decorria do fato de ele ter sido um dos primeiros europeus cultos a viver no Oriente e retornar, após décadas, com informações que correspondiam às fantasias coletivas que seu relato retroalimentava.

Tratava-se da revelação de um mundo diferente, *infidel* e pagão, mas que o cristão Polo não pretendia combater, já que o negócio e a curiosidade aventureira o moviam. Não foram essas, porém, as motivações dos cruzados, que formavam exércitos para combater e eliminar infieis, conquistar suas cidades; ou as motivações espanholas que, cerca de 200 anos depois, levaram à conquista de Tenochtitlan (capital do Império Asteca) e Cuzco (capital inca), cujas destruições privaram o mundo das únicas experiências metropolitanas genuinamente americanas.

Bernal Diaz, autor de um dos principais relatos da conquista do México, descreveu por escrito sua chegada, com Hernán Cortés e uma pequena tropa espanhola, à capital mexicana em 1519 (em plena Reforma Luterana). A narrativa de Diaz deixa transparecer um deslumbramento semelhante ao de Marco Polo. Há nos escritos de Bernal, porém, dois pressupostos que os distinguem decisivamente da narrativa do veneziano: o projeto de conquistar (em lugar do estabelecimento de trocas mercantis) e a necessária conversão de gentios pagãos (para libertá-los de suas práticas malignas, como o sacrifício humano, por exemplo).

Maldita e maravilhosa, Tenochtitlan estava condenada antes mesmo de sua conquista e destruição total a partir de 1521. Aproximadamente 200 toneladas de artefatos feitos em ouro e 600 toneladas de objetos de prata (*objetos de “arte”* asteca) foram derretidas e levadas para a Espanha:

“No cume deste templo maldito, estava a gente a tanta altura que se dominava tudo perfeitamente. E lá de Cima (...) víamos o aqueduto que vinha de Chapultepec para abastecer a cidade de água doce (...) víamos nesta grande laguna multidão de barcos, uns que chegavam com abastecimentos, outros que saíam carregados de mercadoria (...) e víamos nestas cidades templos e oratórios em forma de torres e de bastiões todos resplandcentes de alvura – coisa maravilhosa! – e as casas com eirados, e, ao longo das calçadas, outras torres e oratórios semelhantes a fortalezas. E depois (...) voltamos os olhos para a grande praça do mercado e para a multidão de gentes que ali compravam e vendiam: o rumor e o sussurro das palavras que ali se pronunciavam ressoavam até mais de uma légua. E havia entre nós soldados que tinham estado em várias partes do mundo, em Constantinopla, em toda a Itália e em Roma e disseram que nunca tinham visto um mercado tão bem organizado e ordenado, tão grande, assim cheio de uma multidão.” (SOUSTELLE, s. d., p. 37-38)

Havia, portanto, na licença fabular de Marco Polo, intenção e vontade de intercâmbio (comercial e de outras curiosidades), mas também de entendimento (cujo maior emblema seria o da proximidade de Polo com o Grande Cã mongol), mesmo que se considere a tensão determinada pelas diferenças religiosas entre eles e a desconfiança recíproca que contatos desse tipo à época costumavam causar. É que não fazia parte da lógica do mercador destruir aqueles com quem comerciava. Entretanto, a conquista das Américas não mais visava o comércio com as comunidades locais, mas o saque de metais preciosos pela ocupação territorial e gerencial das regiões onde eram abundantes. O espírito que moveu Marco Polo no contato com outras culturas, mais aventureiro e ficcional, foi derrotado, como posteriormente o demonstraram as grandes navegações, a expansão colonial e a catequese.

3.3.3 Imagem e palavra

Em um mundo regulado pelo dogma religioso, as palavras possuíam poder ameaçadoramente ambíguo. Serviam tanto para a catequese (cuja forma oral facilitava a

formação dos fiéis, então majoritariamente analfabetos) quanto para a difusão de *contra-discursos* heréticos (que proliferavam, mesclados às crenças pagãs espalhadas por toda a Europa, ou nos casos predominantemente doutrinários de interpretações divergentes do legado cristão).

Como agravante, diferentemente da imagem, permanente e imutável, a fluida palavra – quando era proferida entre quatro paredes, protegida pela privacidade e armazenada na invisível memória do homem, que sabia se calar na hora certa – se tornava incontrolável. Sua única possibilidade de vir a público, nessas circunstâncias, seria por meio da confissão ou extraída pela tortura.

A invenção da imprensa de tipos móveis em meados do século XV, por Gutemberg (c. 1400-1468), colocou novos desafios ao zelo doutrinário, anti-herético do Papado. Edições impressas representavam perigo para a muralha que protegia a vida religiosa e regulava o cotidiano de então. Cerca de um século após a invenção de Gutemberg, o “Concílio Ecumênico de Trento Sessão XVIII, Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 26 de fevereiro de 1562”,²⁰ publicou o “Decreto da Escolha dos Livros e Convite Geral através de Salvo-Conduto”:

“O sacrossanto, ecumênico e geral concílio de Trento, reunido legitimamente no Espírito Santo, e presidido pelos mesmos Legados da Sé Apostólica, confiado não nas forças humanas, mas sim na virtude de nosso Senhor Jesus Cristo, que prometeu que haveria de dar a sua Igreja, voz e sabedoria, entende que:

(...)

E tendo reconhecido antes de tantas coisas, que aumentou muito nestes tempos o número de livros suspeitos e perniciosos nos quais existe e é propagada por todas as partes a má doutrina, o que deu motivo a que fossem publicadas, com zelo religioso, muitas censuras em várias províncias e em especial na santa cidade de Roma, embora não tenha tido resultados satisfatórios tão salutar medicina para tão perniciosa doença.

²⁰ Disponível em: <http://teresadeavila.webnode.com.br/concilio/concilio-de-trento/>. Acesso em 12 fev. 2012.

Achou conveniente, após destinados vários Prelados para este exame, que fossem examinados com o maior cuidado, que meios devem ser postos em execução a respeito dos referidos livros e censuras, e igualmente que dessem conta disto no tempo deste Santo Concílio, para que este possa com maior facilidade separar as várias e peregrinas doutrinas, como o joio do trigo da verdade cristã, e deliberar e decretar mais comodamente sobre esta matéria, o que lhe parecesse mais oportuno para resgatar escrúpulos das consciências de muitas pessoas e extirpar as causas de muitas queixas”.

A Igreja, por conseguinte, via na circulação da palavra impressa o mais perigoso meio de difusão de ideias e conhecimentos heréticos entre a intelectualidade. Minoritários, os intelectuais religiosos dissidentes da época já haviam demonstrado, algumas décadas antes do Concílio de Trento, em nível doutrinário e prático, a partir da Reforma luterana, o poder devastador das heresias sobre o poder espiritual e temporal do Papado. Em contrapartida, silenciosos, os ícones pintados nas paredes dos mosteiros, das igrejas e das casas abastadas, perenemente exteriorizados sobre paredes de edifícios, não favoreciam o fomento e a pregação de ideias heréticas, nem questionavam frontalmente a doutrina católica.

Ainda que numa perspectiva diversa daquela aqui adotada, já que não se defende a existência trans-histórica de um *sujeito* pintor, como o faz Maurice Merleau-Ponty, na Parte I, de *O olho e o espírito* (1960), optou-se por dele citar um trecho revelador da relação entre poder e imagem (pictórica) e entre poder e livre palavra:

“O pintor é o único que tem direito de olhar para todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que, diante dele, as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem sua virtude. Os regimes que invectivam contra a pintura ‘degenerada’ raramente destroem os quadros: escondem-nos, e há nisso um ‘nunca se sabe’ que é quase um reconhecimento; a censura de evasão raramente é dirigida ao pintor. Não se quer mal a Cézanne por ter vivido oculto no Estaque durante a guerra de 1870; toda gente cita com respeito o seu, ‘é espantosa a vida’, quando o mais reles estudante, desde Nietzsche, repudiaria redondamente a filosofia se fora dito que ela não nos ensina a sermos grandes viventes.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 86)

Por conseguinte, esse “nunca se sabe” (nas entrelinhas referido por Ponty à barbárie nazista) parece ter se manifestado na transição renascentista bem como em outros momentos, em que o poder interveio na produção cultural, instrumentalizando-a.²¹ No entanto, algumas razões contextuais, além da questão ontológico-sensível pertinentemente colocada por Merleau-Ponty, podem explicar a segurança relativa dos pintores e escultores da Renascença (se comparada aos riscos que à mesma época corriam filósofos, cientistas e dissidentes doutrinários).

A imagem única, pictórica, não é dispersiva como a palavra impressa, que se multiplica e circula de mão em mão, mas um meio que atrai pessoas a um único ponto, congregando-as no templo, em alguns logradouros consagrados ou, séculos mais tarde, nos museus, surgidos para cumprir funções simbólicas que suscitam atitudes similares às praticadas nos templos (mas também em salas de concerto, teatros e óperas), como: a fala sussurrada que quebra o silêncio, as fotos (quando permitidas), a reverência ao gênio, a emoção transcendente, a aura da obra única (Benjamin), o poder sacerdotal do curador, do diretor teatral ou do regente de orquestra.

Na Baixa Idade Média e na Renascença, o vínculo da encomenda e os compromissos iconográficos contratualmente acordados caracterizavam a relação entre artífice e cliente, garantindo a ingerência deste último no trabalho do primeiro. Cabia ao cliente a escolha dos temas e materiais a serem utilizados na produção desses trabalhos e sua aprovação final. Os contratos especificavam minuciosamente as obrigações dos artistas, demonstrando o controle total do cliente sobre o conteúdo dos trabalhos.

Finalmente, é bom lembrar que a Igreja Católica, ao lado de alguns mecenas e

²¹ Não se quer aqui dizer que a Igreja jamais interferiu, *a posteriori*, num ato de censura, na produção de imagens. O episódio da interferência direta do Papado em algumas figuras pintadas por Michelangelo na Capela Sistina, cuja nudez foi coberta por nova camada de pintura, ou o episódio protagonizado tardia e posteriormente pelo Papa Pio IX, que em 1857 mandou emascular estátuas pagãs, pertencentes ao Museu do Vaticano, e aplicar folhas de parreira sobre as mutilações.

da alta nobreza, foi o mais importante cliente dos artífices (pintores e escultores), que contribuíram para a emancipação da arte ao longo de toda a transição da arte/ofício para a arte estética.

A assimilação do Barroco pela Contra-Reforma não o tornou um estilo reativo à emergência do novo, já que ele próprio era o novo, tal como revela sua difusão em toda Europa e Américas, até mesmo nas regiões em que a Reforma triunfara. A complacência relativa da Igreja para com as artes e os artistas diferia de sua oposição radical às *heresias* doutrinárias e científico-filosóficas. A virada artística foi a única que não travou um embate permanente e arriscado com a Igreja; sua consolidação não foi marcada pelos riscos a que foram submetidos religiosos, filósofos, cientistas e escritores que se contrapunham ao Papado.

Consideradas as circunstâncias acima, seria difícil, por conseguinte, uma pintura apresentar surpresas que justificassem uma inquirição, *a posteriori*, por supostas heresias. Sobre o teor detalhista das prescrições de um desses contratos, Larry Shiner apresenta exemplo esclarecedor, já que envolve nada menos do que Leonardo da Vinci:

“Em 25 de Abril de 1483 Leonardo da Vinci assinou um contrato com a fraternidade da Imaculada Conceição da Virgem em Milão, para ‘entregar em 8 de dezembro’ uma pintura de altar com ‘montanhas e rochas’ ao fundo e ‘Nossa Senhora no meio... vestida de azul ultramar e brocados com ouro’, comprometendo-se a consertar qualquer imperfeição que pudesse ocorrer. Os requisitos aos quais Leonardo se submeteu para executar a *Virgem dos Rochedos* dificilmente se ajustam à nossa ideia da total autonomia do artista. Mas o que aconteceu depois se ajusta menos ainda a nossos pressupostos modernos. Leonardo foi somente um dos três que trabalharam na peça, informação que extraímos de documentos legais que mencionam que ele e o outro pintor entraram em litígio com a fraternidade, porque um dos ebanistas do altar, Giacomo del Maino havia sido melhor remunerado do que eles.(...) Giacomo não foi o único ebanista do Renascimento ao qual se pagou melhor que aos pintores pelas

típicas estructuras ornamentais, com arcos, pináculos e figuras esculpidas que rodeavam os quadros.”²² (SHINER, *op.cit.*, p. 67)

3.4 A virada artística

Junto às transformações econômicas, culturais, filosóficas e científicas, então em curso na Renascença a partir do século XV, os ofícios, notadamente a pintura, a arquitetura e a escultura, experimentaram mudanças técnicas e intelectuais tão significativas, que resultaram no começo da arte tal como ainda hoje muitos a entendem.

Algumas cidades enriquecidas pelo comércio burguês contribuíram, decisivamente, para o surgimento e a consagração da nova pintura. Dentre elas, algumas espalhadas pela região de Flandres/Países Baixos – cujos artistas mais relevantes foram Jan Van Eyck (1390-1441), Rogier van der Weiden (c. 1400-1464), Quentin Metsys (c. 1466-1530), Joachim Patinir (c. 1480-1524) – e também pela Alemanha de Albrecht Dürer (c. 1470-1528), Mathis Grünewald (c. 1475-1528) e Hans Holbein (1497-1543).

Mas foi na Itália, particularmente em Florença, capital da Toscana e centro irradiador da Renascença, que a pintura conquistou prestígio inédito, perpetuado e expandido por toda a Europa e, nos séculos seguintes, pelas colônias europeias, nas Américas. Dentre os artistas significativos da época estavam Cimabue (c. 1240-1302), Duccio di Buoninsegna (c. 1255-1319), Giotto di Bondone (c. 1266-1337), Fra Angélico

²² “El 25 de abril de 1483 Leonardo da Vinci firmó un contrato con la fraternidad de la Inmaculada Concepción de la Virgen en Milán, para «entregar el 8 de diciembre» una pintura de altar con «montañas y rocas» en el fondo y «Nuestra Señora en el médio... vestida de azul de ultra-mar y brocados con oro», comprometiéndose a reparar cualquier desperfecto que pudiera ocurrir (Glasser, 1997, 164-69). Los requisitos a los que se sometió Leonardo para ejecutar la Virgen de las Rocas difícilmente se ajustan a nuestra idea de la total autonomía del artista. Pero lo que sucedió después se ajusta aún menos a nuestros supuestos modernos. Leonardo fue tan solo uno de los tres que trabajaron en la pieza, información que extraemos de documentos legales en los que se menciona que él y otro pintor plantearon un litigio porque uno de los ebanistas del altar, Giacomo del Maino, había sido mejor remunerado que ellos. (...) Giacomo no fue el único ebanista del Renacimiento al que se pago mejor que a los pintores por las típicas estructuras ornamentales, con arcos, pináculos y figuras esculpidas, que rodeaban los cuadros”.

(1395-1455), Masaccio (1401-1428), Paolo Ucello (1397-1475), Mantegna (1431-1506), Rafael Sanzio (1483-1520), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Alberti (1404-1472) e, sobretudo, Leonardo da Vinci (1452-1519), dentre outros – e já no século XVI em Veneza – Jacopo Tintoretto (1518-1594), Ticiano Vecellio (1488-1576) e Paolo Veronese (1528-1588).

Os primeiros indícios da renovação da pintura podem ser observados nas obras de alguns artífices da passagem do século XIII para o XIV:

“(...) a região do Norte da Itália pode ser considerada como o berço da arte renascentista. Um variado cruzamento de influências concorreu para esse fim. O desenvolvimento da espiritualidade franciscana junto aos grupos populares, envolvendo uma atitude mística e ascética, porém voltada para a realidade material do mundo, a contemplação da natureza, o otimismo da vida e a beleza dos elementos. A difusão do neo-aristotelismo nos meios cultos a partir da Escola de Pádua. A penetração do gótico através da intensificação das trocas comerciais com o Norte da Europa. O aumento da curiosidade pela arte e cultura clássica a partir do surgimento do humanismo. Por toda parte, a palavra de ordem era ‘viver mais pelo sentido do que pelo espírito’. Com base nesse jogo de fatores, mestres pintores como Cimabue e Duccio, já na segunda metade do século XIV, passaram a dar a suas imagens um toque mais humanizado, dando maior expressão às figuras, demonstrando ainda a preocupação de produzir uma certa ilusão de espaço e movimento em suas composições. O sucesso alcançado por sua arte foi imediato, ela vinha de encontro à nova sensibilidade das camadas urbanas e com elas iniciou-se o *dolce stil nuovo* (doce estilo novo).” (SEVCENKO, *op. cit.*, p. 28)

Inscritos na ordem celestial representada pelo fundo planar dourado, típico da pintura da Baixa Idade Média, os rostos de imagens de santos nas pinturas de Cimabue e Duccio apresentavam pequenas variações em relação ao modo pelo qual eram anteriormente representados por outros artífices. Esses rostos, antes sem variações fisionômicas notáveis, aparecem nas pinturas de ambos os artistas com feições discretamente diferenciadas e têm, conforme Nicolau Sevcenko, uma presença mais expressiva e humanizada.

O começo da emancipação da pintura e posteriormente da escultura não foi, portanto, uma ocorrência isolada, sequer pioneira. Na verdade, foi precedida de modo muito mais evidente pela literatura florentina de Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1303-1374) e Giovanni Boccaccio (1313-1375), considerados os mais importantes escritores do século XIV.

Esses três poetas tinham mais afinidade com a pintura de Giotto, que enfatizava a humanidade das imagens, não só pelo tratamento dado a rostos e movimentos, como também por sua inscrição em cenas campestres ou urbanas, em lugar dos fundos dourados medievais de seus antecessores. Na *Divina comédia*, Dante deixou registrada sua preferência por Giotto:

“Cimabue teve a palma na pintura,
mas Giotto o sobrepuja e agora à via,
e fez tornar-se a sua fama obscura”.
Purgatório, canto XI, vers. 94
(ALIGHIERI, 1979, p. 104)

Seria incorreto, no entanto, situar tais poetas (e, por extensão, também Giotto, em relação à arte) numa categoria semelhante àquela atualmente denominada *literatura*. De acordo com Larry Shiner:

“Nossa moderna categoria de arte não tem equivalente no mundo antigo como tampouco o têm ‘literatura’ ou ‘música’. Na antiguidade tardia o termo *litteratura* podia ser empregado para designar um corpo de escritos, mas ‘literatura’ certamente não possuía o sentido moderno de um *canon* de escritura criativa. Pelo contrário, conotava em geral a gramática ou a aprendizagem escrita. Erich Auerbach defendeu que na Roma Imperial existia a distinção entre linguagem falada e escrita ‘literária’ ou ‘elevada’, correspondente a uma pequena franja das classes cultas às quais também pertenciam os principais leitores e recitadores de textos. Esses textos incluíam não apenas as obras de poesia com também os escritos legais, protocolares e

litúrgicos (...) Entre os antigos, o equivalente mais próximo à nossa ideia de literatura era a poesia. Certamente a poesia estava situada num nível muito mais elevado que o resto das artes visuais, em parte porque era associada à educação das classes cultas.”²³ (SHINER, *op. cit.*, p. 48)

O *trecento* também foi palco de uma das maiores epidemias de que se tem notícia. Iniciada na Ásia Central, a chamada peste negra (peste bubônica) chegou à Europa a partir do cerco tártaro-veneziano à colônia genovesa de Caffa, na Crimeia. Daí, em 1347, a epidemia seguiu as rotas controladas pelos mercadores italianos e rapidamente se espalhou por toda a Europa.

Encerrado seu ciclo mortífero cerca de cinco anos mais tarde, um terço da população do continente havia desaparecido. A peste não poupou ninguém. Consequentemente, parte significativa da mão de obra indispensável ao funcionamento da economia simplesmente morrera. Essa alteração brusca do equilíbrio demográfico europeu terminou por igualmente afetar poderes da Igreja e da nobreza que a apoiava. A escassez de mão de obra servil alterou a correlação de forças, uma vez que os servos remanescentes aumentaram seu poder de barganha.

No *Decamerão*, Boccaccio deixou um dos depoimentos mais preciosos da devastação causada pela peste negra. Escrita em dialeto toscano entre 1348 e 1353, a história se passa numa localidade próxima a Florença, em que sete mulheres e três homens, todos jovens, se refugiam casualmente num palácio abandonado para escapar da peste.

²³ “Nuestra moderna categoria de arte no tiene equivalente en el mundo antiguo como tampoco lo tienen «literatura» o «música». En la antigüedad tardía el término *litteratura* podía ser empleado en ocasiones para referirse a un cuerpo de escritos, pero «literatura» ciertamente no tenía el sentido moderno de un canon de escritura creativa. Por el contrario, connotaba en general la gramática o el aprendizaje escrito. Erich Auerbach sostuvo que en la Roma imperial se distinguía entre un lenguaje hablado y escrito «literario» o «elevado», correspondiente a una pequeña franja de las clases cultas a las que pertenecían también los principales lectores y recitadores de textos. Esos textos incluían no solo las obras de poesía sino también los escritos legales, protocolados y litúrgicos (...) Entre los antiguos el equivalente más próximo a nuestra idea de literatura era la poesía. Por cierto, la poesía estaba situada en un nivel mucho más elevado que el resto de las artes visuales, en parte porque se la asociaba con la educación de las clases altas.”

Ao longo do período em que permaneceram juntos, cada um deles contou dez histórias, distribuídas por sua vez em dez *jornadas*, que formam um conjunto de cem novelas.

A primeira das *jornadas* trata da epidemia que matou, segundo avaliação do próprio Boccaccio, 100 mil pessoas apenas dentro dos muros da cidade florentina:

“Digo, pois, que já havia os anos da frutífera Encarnação do filho de Deus chegado ao número de mil trezentos e quarenta e oito quando à egrégia cidade de Florença, nobilíssima entre todas as outras cidades da Itália, chegou a mortífera peste que ou por obra de corpos superiores ou por nossas ações iníquas foi enviada sobre os mortais pela justa ira de Deus para nossa correção que havia começado alguns anos antes nas partes orientais privando-as de grande quantidade de viventes, e, continuando-se sem descanso de um lugar ao outro, se havia estendido ao Ocidente. E não valendo contra ela nenhum saber nem providência humana (como a limpeza da cidade de muitas imundícies ordenada pelos encarregados disto e a proibição de entrar nela todos os enfermos e os muitos conselhos dados para conservar a salubridade) nem valendo tampouco as humildes súplicas dirigidas a Deus pelas pessoas devotas não uma vez senão muitas ordenadas em procissões e outras maneiras, quase ao princípio da primavera do ano antes mencionado começou horripelmente e de assombrosa maneira a mostrar seus dolorosos efeitos.”²⁴

Para além da evidente intenção de registrar seu testemunho pessoal a respeito da peste e de suas desastrosas consequências – registro que é um dos índices do novo realismo introduzido por Boccaccio na poesia da época – esse trecho do *Decamerão* revela, sob a

²⁴ “Digo, pues, que ya habían los años de la fructífera Encarnación del Hijo de Dios Ilegado al número de mil trescientos cuarenta y ocho cuando a la egregia ciudad de Florencia, nobilísima entre todas las otras ciudades de Italia, Ilegó la mortífera peste que o por obra de los cuerpos superiores o por nuestras acciones inicuas fue enviada sobre los mortales por la justa ira de Dios para nuestra corrección que había comenzado algunos años antes en las partes orientales privándolas de gran cantidad de vivientes, y, continuándose sin descanso de un lugar en otro, se había extendido miserablemente a Occidente. Y no valiendo contra ella ningún saber ni providencia humana (como la limpieza de la ciudad de muchas inmundicias ordenada por los encargados de ello y la prohibición de entrar en ella a todos los enfermos y los muchos consejos dados para conservar la salubridad) ni valiendo tampoco las humildes súplicas dirigidas a Dios por las personas devotas no una vez sino muchas ordenadas en procesiones o de otras maneras, casi al principio de la primavera del año antes dicho empezó horripelmente y en asombrosa manera a mostrar sus dolorosos efectos.”

forma de dúvida (“chegou a mortífera peste *que ou por obra de corpos superiores ou por nossas ações iníquas foi* enviada sobre os mortais pela justa ira de Deus...”), a tensão que iria marcar toda a recém-iniciada transição histórica, da qual, por isso mesmo, o poeta é pioneiro: a disputa entre o homem (burguês, mercador) e Deus (a Igreja Romana).

À época, a peste era tida por todos como uma manifestação da ira divina, e Boccaccio admitia, como a maioria, a *justa ira de Deus para nossa correção*, mas constatava que os homens também agiram para tentar combatê-la, determinando a limpeza da cidade e a *proibição de entrar nela todos os enfermos*. Aconteceu, no entanto, que nem as providências tomadas pelos homens nem aquelas dirigidas a Deus *pelos pessoas devotas*, como *procissões e outras maneiras*, foram capazes de conter a praga.

O fracasso desses recursos na luta contra a epidemia é, portanto, inconclusivo, mas Boccaccio parece anunciar que, doravante, os grandes problemas humanos podem e devem ser enfrentados pelos homens. Um século antes, essa dúvida seguramente não poderia ter sido enunciada. Ela é, portanto, um índice da transição entre a cosmovisão medieval e a visão de mundo antropocêntrica, que florescerá nos séculos subsequentes. A peste negra foi, por conseguinte, uma espécie de réquiem medieval da própria Idade Média, já que pode ser tomada como princípio de sua longa agonia.

3.4.1 Rumo à exposição e à contemplação

O crescimento urbano fomentou os ofícios que experimentaram notáveis avanços técnicos. A arte da pintura passou não somente por uma revolução nessa esfera (a invenção da pintura a óleo sobre tela na passagem dos séculos XV e XVI): mudou de status, a partir da consagração da autoria individual, e também de função, a longo prazo: da contemplação da glória de Deus por meio das imagens, para a contemplação das obras e do gênio artístico humanos.

Ainda que existam registros sobre o uso da pintura a óleo antes da Renascença, o tratado, *Schedula diversarum artium*, de Theophilus Presbyter (c. 1070-1125) – provavelmente um pseudônimo do monge beneditino Roger of Helmarshausen –, escrito no século XII, compilava o saber técnico medieval a respeito dos ofícios aplicados à decoração. O tratado está organizado em três partes: a primeira delas ensina a fabricação de tintas e seu uso sobre madeira, paredes, pergaminhos (iluminuras) e refere-se especificamente à pintura a óleo; a segunda apresenta as técnicas de pintura sobre vidros, mosaicos e vitrais; a última parte concerne à ourivesaria e ao trabalho com outros metais. Este tratado só se tornou mais conhecido a partir de 1774, em pleno Iluminismo, quando, sob a iniciativa de Lessing, foi publicada a primeira edição impressa do tratado de Theophilus.

Giorgio Vasari (1511-1574), no entanto, atribuiu sua invenção a Jan Van Eyck (c. 1390-1441), que aprimorou a técnica de pintar a óleo sobre painéis de madeira. Na primeira metade do século XV, a nova maneira de pintar se tornou usual nos Países Baixos, difundiu-se pela Europa do Norte e só depois chegou à Itália. Em contrapartida, o uso da nova tinta sobre tela só se consagrou nos primórdios do século XVI, em Veneza (famosa pela qualidade das velas de seus barcos e navios, também usadas para a fabricação de telas), difundiu-se pela Itália e, finalmente, pela Europa do norte.

De preparo mais fácil, mais barata e, sobretudo, bem mais leve que os retábulos de madeira, a tela foi fator fundamental para o comércio de pinturas dos mestres da Renascença (e, posteriormente, do Maneirismo e do Barroco), entre os grandes centros produtores da nova arte (Itália, Países Baixos e Alemanha) e destes com outros centros menores. Desde então, até recentemente, quando, no século XX, foi inventada a tinta acrílica, o casamento entre a tela e a tinta a óleo parecia indissolúvel.

Anteriormente à invenção da pintura a óleo (deixando de lado utensílios, imagens, mobiliário etc.) toda a pintura, desde a antiguidade, era feita sobre as paredes de templos, monastérios, tumbas, palácios e residências abastadas. A técnica então utilizada nesses

murais, o afresco, consistia na aplicação de pigmentos diluídos em água sobre a parede ainda úmida, recém revestida por uma camada feita da mistura de cal com areia, ou gesso, capaz de absorver a tinta, fazendo-a penetrar em camadas mais profundas da parede.

A nova técnica a óleo libertou a pintura da arquitetura: em lugar do mural, que a prendia ao edifício, a tela possibilitou à pintura mobilidade e circulação crescentes, que favoreciam a exposição das obras. Sobre o sentido fundamental dessa conquista técnica, poética e simbólica para o futuro da arte no Ocidente, Walter Benjamin observa:

“A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o precederam. E se a exponibilidade de uma missa, por sua própria natureza, não era talvez menor que a de uma sinfonia, esta surgiu num momento em que sua exponibilidade prometia ser maior que a da missa.” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 173)

Benjamin associa a exponibilidade à portabilidade. Se a primeira se justifica a partir da qualidade de obras *merecedoras de contemplação*, a portabilidade depende de materiais e técnicas, que as tornaram mais leves e de fácil movimentação (facilitando, se necessário, sua exposição em diversos lugares).

Com efeito, a ideia de uma arte bela, liberal, livre, autoral e autônoma em relação aos bens utilitários e ao lazer (só explicitada três séculos mais tarde, quando foram criadas as primeiras teorias da arte, no Iluminismo), começou a ser uma possibilidade histórica no Renascimento. Não por acaso, portanto, essa época da história cultural europeia ocupa lugar de destaque tão consensual nas teorias produzidas em torno da arte ocidental.

Nunca antes desse período, as conquistas pessoais dos artistas, suas versões pessoais de estilos nacionais e de época, seus nomes e biografias importaram tanto, assim como puderam ser claramente estabelecidas. O livro de Giorgio Vasari, *Vidas dos artistas*, publicado em 1563, foi um sinal dessa mudança de foco, já que os artistas não tinham a

importância e o valor social que passaram a ter desde essa época. Tudo isso contribuiu para alçar a Renascença à posição de marco inicial da arte estética, um marco decisivo, que favoreceu não só a emergência das teorias filosóficas e históricas da arte, como também imprimiu clara direção às grandes narrativas (Danto) surgidas em sua esteira.

A rejeição doutrinária da Reforma às imagens religiosas fez com que os *artistas* dos países e das regiões que aderiram ao protestantismo perdessem um de seus mais importantes clientes: a Igreja de Roma. Esta situação se tornou crucial para a arte holandesa do século XVII, que conseguiu responder a este impasse com a formação de “um mercado de arte”, alternativo ao mecenato, que seguiu existindo.

Os holandeses criaram um mercado para as pinturas de gênero – marinhas, naturezas mortas, paisagens – produzidas, segundo Shiner, “para serem vendidas em lojas, feiras e mercados, junto a outros objetos artesanais.”

“Não obstante, os trabalhos holandeses em pintura para o mercado não eram tampouco equiparáveis aos dos modernos pintores individualistas como os dos pintores franceses e italianos que costumavam trabalhar de acordo com contratos previamente estabelecidos. É claro, houve exceções, como Rembrandt, mas isso era tão pouco usual nos Países Baixos como foi o caso de Rosa na Itália (Alpers, 1988), inclusive os pintores e escultores do século XVII – mais famosos e mais independentes do ponto de vista econômico, como Rubens ou Bernini, dependiam dos ajudantes e aprendizes de uma oficina. Rubens trabalhava em regime fabril em Antuérpia. Com efeito um visitante descreve em 1621: ‘Muitos jovens pintores... trabalham em diferentes peças esboçadas com giz por Rubens e mais adiante ele acrescenta aqui e lá uma mancha de cor (Warnke, 1980,165). Rubens chegou inclusive a pagar a especialistas locais para que acabassem segmentos de paisagens, animais ou flores, após o que costumava retocar a versão final.’”²⁵ (SHINER, *op. cit.*, p. 100)

²⁵ “No obstante, los trabajos holandeses en pintura para el mercado eran tan poco equiparables a los de los modernos pintores individualistas como los de los pintores franceses e italianos, que solían trabajar de acuerdo con contratos establecidos. Desde luego hubo excepciones, como Rembrandt, pero esto era tan poco usual en los Países Bajos como fue el caso de Rosa en Italia (Alpers, 1988), incluso los pintores y escultores del siglo XVII más famosos y más independientes desde el punto de vista económico, como Rubens o Bernini, dependían de los ayudantes y los

Nunca é demais lembrar que o vínculo social da encomenda – que antecedeu ao do mercado – não contradizia a autoria individual, mesmo à época de Cimabue e Giotto, em que os pintores eram, sobretudo, decoradores contratados por clientes, a quem tinham obrigação de agradar.

A autoria individual não se referia, portanto, ao fazer integral da obra, mas à supervisão de produção e qualificação da obra por um único artista, feita a partir de sua fama e das características estilísticas próprias que manifestavam seu temperamento singular. O já mencionado contrato assinado por Leonardo da Vinci para produzir uma das duas versões da *Virgem dos Rochedos* – quadro de cuja feitura não foi o único pintor envolvido – e o método de produção de Rubens, descrito na carta de Warnke, citada por Shiner, comprovam que o mérito principal da autoria individual residia num tipo de invenção que, não sendo livre, conseguia transbordar as margens estreitas representadas pelas demandas do cliente, por meio da mestria e da genialidade da interpretação do tema previamente proposto.

“A convergência de (...) mudanças sociais, intelectuais e institucionais tem por resultado o moderno sistema de arte. Em realidade existiram três momentos de convergência: o primeiro deles vai de 1680 a 1750. Durante este período muitos elementos do moderno sistema de arte que haviam surgido pouco a pouco desde o final da Idade Média começaram a se integrar. Um segundo momento, de 1750 a 1800, marca o período em que a arte se separa definitivamente do artesanato, o artista do artesão e o estético de outras modalidades de experiência. Por último, o momento final de consolidação e elevação tem lugar entre 1800 e 1830. Durante este período o termo ‘arte’ começou a significar um domínio espiritual autônomo, a vocação artística foi santificada e o conceito do estético

aprendices de un taller. Rubens trabajaba en régimen fabril en Amberes. En efecto, un visitante describe en 1621: ‘Muchos jóvenes pintores... trabajan en diferentes piezas previamente bosquejadas con tiza por Rubens y más adelante él anade aquí y allá una mancha de color’ (Warnke, 1980, 165). Rubens llegó incluso a pagar a especialistas locales para que acabaran segmentos de paisajes, animales o flores, después de lo cual él solía retocar la versión final.”

começou a substituir o gosto. A palavra ‘arte’ continuou sendo utilizada com o sentido antigo, quer dizer, mais amplo, mas quando o novo sistema de belas artes ficou firmemente estabelecido no século XIX, o adjetivo ‘belas’ caiu em desuso.”²⁶ (SHINER, *op.cit.*, p. 119)

3.5. A virada religiosa: o poder temporal da Igreja Romana e a Reforma protestante

A Igreja de Roma amalgamava a fragmentação territorial, jurídica e política que caracterizou o feudalismo. Contudo, o recurso à fé não era suficiente para que desempenhasse a contento sua missão unificadora. Era preciso mostrar que as heresias não só tinham consequências espirituais (excomunhão, inferno etc.) como também físicas (da tortura à condenação à morte, por exemplo). O combate às heresias fez com que o Cristianismo romano integrasse à sua lógica o temor – sentimento que mais convinha à gestão do mando na vida sócio-política do que à vida espiritual *strictu sensu*. A correlação entre homem-tentação-demônio-pecado-inferno tornou-se complementar à fé, configurando uma visão de mundo, em que inquisição e demônio eram poderosos elementos ideológicos da ordem social.

Originalmente pecador, o *Homem* seria, portanto, protagonista subalterno de um mundo, em que o cotidiano era regido pela ordem divina e pela violenta repressão às heresias, caracterizadas em função de divergências e infidelidades a quaisquer tópicos teológico-doutrinários da Igreja. A fusão, na prática, do poder temporal e do espiritual da

²⁶ “La convergencia de (...) cambios sociales, intelectuales e institucionales da por resultado el moderno sistema de las artes. En realidad hubo tres momentos de convergencia: el primero de ellos vá de 1680 a 1750. Durante este período muchos elementos del moderno sistema del arte que habían ido surgiendo poco a poco desde finales de la Edad Media comenzaron a integrarse. Un segundo momento, desde 1750 a 1800, marca el período en que el arte se separa definitivamente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia. Por último, el momento final de consolidación y elevación tienen lugar entre 1800 y 1830. Durante este período, el término «arte» comenzó a significar un dominio espiritual autónomo, la vocación artística fue santificada y el concepto de lo estético comenzó a sustituir al gusto. La palabra «arte» siguió siendo utilizada con el sentido antiguo, es decir, más amplio, pero cuando el nuevo sistema de las bellas artes quedo firmemente establecido en el siglo XIX, el adjetivo «bellas» cayó en desuso.”

Igreja Romana conseguiu aglutinar a miríade de feudos, inibindo e reprimindo a emergência e o fluxo de ideias que contradiziam tais poderes. O Papa era, simultaneamente, líder espiritual da cristandade e chefe dos Estados Pontifícios ou Papais.²⁷

Nascida da especulação intelectual pré-socrática, iniciada por Tales de Mileto – que empreendeu a busca do elemento primordial de todo o mundo físico (Arché) – a Filosofia, desde seus primórdios no século VI A.C, contrapôs-se ao teor dogmático dos mitos, por meio da especulação de seus próprios fundamentos. Mas sob a égide da Igreja, o pensamento filosófico, contrariando sua natureza crítica, tornou-se um meio intelectual fundamentalmente voltado para a legitimação do *corpus* doutrinário-dogmático da Igreja e de seu poder de Estado.

No entanto, a separação entre o pensamento mítico e o pensamento racional não se deu a partir de um corte radical e automático entre essas duas modalidades do pensamento, como sua distinção talvez possa sugerir. A busca da *Arché* pelos pré-socráticos reelaborou antigas noções míticas, por meio da reflexão crítica, conforme já comentava Aristóteles no Capítulo III do Livro I da *Metafísica*, em que faz um balanço das inflexões do pensamento filosófico desde os primórdios de sua emergência no século VI a.C.:

“A parecer de alguns, também os mais antigos, aqueles que muito antes da nossa geração e primeiramente teologizaram teriam concebido a natureza da mesma maneira. De fato, consideraram o Oceano e Tétis como os pais da geração, e fazem jurar os deuses pela água, à qual os poetas chamam Estiges. Ora, se o mais antigo é o mais venerável, o juramento é, sem dúvida, o que há de mais venerando. Se esta opinião sobre a natureza é antiga e vetusta, não está bem claro; em todo o caso, assim parece ter-se exprimido Tales acerca da causa primeira.” (ARISTÓTELES, 1984, p. 17)

²⁷ Os Estados Pontifícios ocupavam grande parte da Itália Central entre os séculos VIII e XIX. O poder civil era exercido pelo Papa, cujo poder teocrático regulava a vida humana em todas as esferas: religiosa, econômica, política, moral e sexual.

Aristóteles demonstra apreço divergente pelo pensamento de seus antecessores, que não se coaduna com a releitura de sua obra, feita por São Tomás de Aquino (c. 1225-1274) no século XIII. Ao cristianizar o pensamento daquele filósofo clássico, Aquino cristalizou a dinâmica filosófica na qual a obra de Aristóteles foi produzida em verdades que paralisaram a reflexão filosófica e científica baseadas na livre especulação.

O pensamento humanista que moveu o Renascimento contradizia permanentemente o poder exercido pela Igreja Romana e, conseqüentemente, seu corpo doutrinário e filosófico. Essas contradições tiveram por resposta a criação dos Tribunais do Santo Ofício, instrumento para coibir a proliferação de heresias e, em caso de fracasso, puni-las.

Milhares de homens e mulheres comuns foram julgados por esses tribunais – acusados das mais diversas heresias ou de serem infiéis (caso dos judeus e dos muçulmanos) – e condenados à morte. Entretanto, apesar de fato grave, aqui não se tem interesse em realçar o grande número de vítimas condenadas pelo Santo Ofício, mas a luta gnosiológica, travada entre duas *epistemes*: a medieval, sob a hegemonia doutrinária da Igreja, e a moderna – secular, fundada na subjetividade e na razão crítica da filosofia e na razão experimental das ciências da natureza. Por esse motivo, o que aqui merece destaque são os julgamentos das heresias doutrinárias, filosóficas e científicas cometidas pela elite intelectual, composta, sobretudo, por religiosos e fiéis que se opunham aos caminhos tomados pela Igreja ou às suas ideias filosóficas.

3.5.1 A Reforma

Guardados os limites estabelecidos pelo teor dogmático de toda religião, a Reforma protestante significou para o catolicismo o que a revolução cognitiva – proposta pelas ciências da natureza e por seus métodos experimentais – significou para a desarticulação da antiga *episteme* teocrático-medieval, também sob a órbita da Igreja algumas décadas mais tarde.

O que aproxima, no entanto, a Reforma religiosa protestante das revoluções científica e filosófica é seu compromisso com a lógica do mundo moderno, que anunciava.²⁸ Os reformistas jamais tiveram poder temporal idêntico como o dos Estados Papais da Igreja Católica; além disso, também valorizavam as línguas nacionais na pregação e na impressão do texto bíblico, fatores de importância significativa para a difusão da nova fé. Por isso não se confrontaram com o poder dos novos estados nacionais que se formaram ao longo desse período, como a Igreja frequentemente fazia.

Na esfera espiritual, a Reforma protestante tirou centenas de milhares de cristãos da órbita do catolicismo. Foi proclamada em 1517 quando Martinho Lutero (1483-1546), monge agostiniano e professor da Universidade de Wittenburg, afixou suas 95 teses nas portas da Igreja do castelo da cidade de mesmo nome, situada na Saxônia, Alemanha. A gota d'água que provocou a decisão de Lutero foi a prática abusiva da venda de indulgências, pelo Papado, àqueles que queriam expiar seus pecados. Entretanto, as diferenças entre protestantes e católicos eram muito mais profundas, dentre elas: a defesa da livre interpretação da Bíblia; a recusa à hierarquia religiosa de Roma; a crítica ao excesso de sacramentos; a oposição ao celibato e a compreensão diferente do sentido da *salvação* (a graça de Deus não pode ser comprada; o único e exclusivo caminho para conquistá-la seria o da fé).

O Calvinismo – cuja irradiação se deu a partir de Genebra –, ainda que influenciado por Lutero, tinha uma terceira posição a respeito da *salvação*. Ela seria predestinada por Deus a alguns homens; os não predestinados, por conseguinte, não tinham possibilidades de escapar à condenação eterna.

²⁸ Nem tudo no protestantismo apontava para o futuro. Embora o novo cristianismo não tenha institucionalizado a Inquisição, nem por isso abriu mão do controle da fé nas regiões em que triunfou. Divergências doutrinárias, práticas sexuais proibidas, bruxaria eram também severamente perseguidas. Lutero era um antissemita confesso e reprimiu violentamente o protestantismo radical Anabatista. Calvino instaurou a Venerável Companhia, que, entre outras funções, procurava controlar a prática de princípios religiosos. O jogo, a prostituição e outros vícios eram terminantemente proibidos. Similarmente à Igreja Católica, também prendeu, torturou, julgou e condenou hereges à morte, ainda que numa escala menor.

Calvino (1509-1564) acreditava que o sentimento de fé e a riqueza seriam indícios dessa predestinação. Esse é um ponto doutrinário chave, já que a burguesia comercial, classe social economicamente mais pujante da Europa quinhentista, não tinha sua riqueza legitimada pela Igreja Católica, ainda presa ao mundo e à lógica medievais.

O Papado considerava a propriedade de terras a única forma de riqueza aceitável (ainda que o fausto da Igreja Romana, inversamente, contrastasse com a discreta sobriedade do cotidiano de um pastor protestante). O negócio, o lucro, a atividade bancária eram atividades usurárias (pois envolviam juros), e como tais, contíguas à avareza, considerada um dos sete pecados capitais.

Para a florescente burguesia comercial do século XVI, sobretudo a que vivia na Europa Central, no Sacro Império Romano-Germânico, a posição calvinista parecia mais justa, posto que legitimava a lógica e os pressupostos de suas atividades econômicas. O cisma protestante não implicou, apenas, em nova divisão da cristandade, mas na divisão da mais poderosa de suas Igrejas. Lutero foi excomungado em 1520.

Da Alemanha, a Reforma espalhou-se pela Suíça, com Huldreich Zwinglio (1484-1531) e João Calvino (1509-1564); pelos Países Baixos, com Erasmo de Rotterdam (1466-1536); pela Inglaterra e pela Escandinávia.

Essas tendências reformistas do cristianismo não eram, porém, inéditas. Desde o século XIII, movimentos, como o dos Cátaros, na França, propuseram a revisão dos rumos tomados pelo cristianismo romano. Tais movimentos representaram ameaça tão grande ao poder papal, que, em 1209, foi organizada uma Cruzada (Cruzada Albigense ou Cátara) para derrotá-los. O objetivo do cerco não diferia dos objetivos das grandes Cruzadas cristãs no Oriente Médio: derrotar *infiéis* – que, no caso, eram cristãos hereges. A vitória militar dos cruzados e a catequese não foram suficientes para extirpar o *catarismo*. Finalmente, em 1232, o Papa Gregório IX, em função dos desdobramentos dessa Cruzada francesa, instituiu juridicamente a Inquisição.

Desde então, esse descontentamento só cresceu. No século XIV, o teólogo e filósofo escolástico inglês, John Wycliffe (c. 1324-1384), professor da Universidade de Oxford, propunha a livre interpretação da Bíblia, o fim dos impostos clericais e da hierarquia eclesiástica. Influenciado pelas ideias de Wycliffe, o religioso e reformador tcheco, conhecido como Jan Hus (1369-1415), Reitor da Universidade Carlos, em Praga, defendia a tradução da Bíblia e a pregação religiosa nas diversas línguas nacionais. Considerados hereges, ambos foram julgados e condenados à morte na fogueira.

À época do *Renascimento Pleno*, quando eclodiu a Reforma, as missas eram oficiadas unicamente em latim, norma que só foi rompida pelo Concílio Vaticano II, realizado cerca de 450 anos depois, entre 1963 e 1965. A língua latina era também a única aceita pela Igreja para a tradução da Bíblia. Somada ao analfabetismo universal nas camadas populares, urbanas e rurais, a liturgia era, portanto, de difícil compreensão, e a leitura do Novo e do Velho Testamento, inacessível à maioria dos fiéis. Tudo isso afastava a Igreja das demandas espirituais e cotidianas de parte considerável das camadas populares, que, além disso, não viam com bons olhos a estreita articulação do alto clero com os interesses da nobreza.

Ao lado disso, alguns Estados Monárquicos surgiram e se tornaram poderosos a partir da decadência do feudalismo na Baixa Idade Média. Dentre eles, o Sacro Império Romano-Germânico.²⁹

Em 1296, Felipe IV, o Belo, Rei da França, conseguiu aprovar a taxação de propriedades da Igreja – atitude que levou o Papa Bonifácio VIII a ameaçá-lo de excomunhão. Após a morte do Pontífice, Felipe IV interveio e conseguiu eleger o sucessor de Bonifácio VIII, o francês, Clemente V – pretexto para a transferência do Papado

²⁹Em seu apogeu, o Sacro Império Romano-Germânico – constituído no século X e só dissolvido com a expansão napoleônica, no começo do século XIX – chegou a abranger os territórios atuais de 12 países europeus (Alemanha, Áustria, Bélgica, Eslovênia, Liechtenstein, Luxemburgo, República Tcheca, Países Baixos, Suíça e parte da França, da Itália e da Polônia). Seus poderes colidiam com os poderes temporais da Igreja. Dentre outras razões, a disputa passava pela coleta de impostos efetuada por esses reinos em terras e propriedades da Igreja.

para Avignon (1309). Diversos papas franceses aí se sucederam, até que, em 1377, o Papa Gregório XI retornou a Roma, onde veio a falecer pouco depois. No ano seguinte, os cardeais elegeram novo pontífice, o italiano, Urbano VI, para logo em seguida se arrependem, destituírem-no e elegerem Bento XIII. Urbano VI, no entanto, não aceitou sua destituição e permaneceu no trono romano. Bento XIII fixou-se, então, em Avignon.

A divisão do Papado, denominada *Grande Cisma do Ocidente*, era sintoma da surda disputa de poder entre algumas casas reais europeias e a Igreja – disputa esta que desaguaria, cem anos após, na Reforma luterana. Ainda assim, as condições para um cisma definitivo ainda não estavam maduras: a divisão terminou contornada, com a eleição, em 1417, do Papa Martinho V, que voltou a reunir em Roma as facções antes em litígio.

O caso mais notório, porém, dessa tensão foi a ruptura de Henrique VIII, Rei da Inglaterra, com o catolicismo, por meio do Ato de Supremacia (1534), que criou o cristianismo anglicano e formalizou a ruptura com a Igreja de Roma.

É preciso observar, contudo, que o catolicismo manteve seu enorme poder durante a Renascença. A partir do Concílio de Trento (1545-1563) – convocado pela Igreja para discutir e projetar a Contra-Reforma católica –, a Inquisição não só se expandiu pelas colônias europeias nas Américas, como viveu um de seus períodos mais tenebrosos na própria Europa, como o demonstram a condenação de Giordano Bruno à morte na fogueira, em 1600, e o julgamento de Galileu Galilei, em 1633, em que o fundador da Física, intimidado pela acusação, abjurou suas teorias e por isso escapou da morte.

3.6 A virada radical do significado e da função do conhecimento: a revolução científica

A revolução científica, representada pelo surgimento das ciências da natureza, foi o mais grave abalo sofrido pela *episteme* teocrática medieval. A Astronomia

copernicana; a Física científica, fundada por Galileu Galilei (1564-1642) e revista por Isaac Newton (1643-1727); e a sistematização da Química, por Antoine Lavoisier (1743-1794), deslocaram a função do conhecimento humano do âmbito lógico-especulativo da Metafísica e das Matemáticas, para aquele testado conclusivamente pela experimentação científica.

Além disso, posteriormente – premida pela eficiência e pelo poder de intervenção no mundo liberado pelas ciências experimentais (as ciências da natureza), a Filosofia passou por transformações análogas às verificadas em outras constelações discursivas, propostas ou reordenadas durante o século XVIII. O racionalismo cartesiano, o empirismo inglês e o idealismo kantiano são marcos fundamentais da resposta filosófica à perda, para as novas ciências, de antigos territórios sob sua jurisdição – tempo, espaço, universo, matéria, corpo, vida etc.

Tal abalo não foi suficiente, porém, para enfraquecer de imediato o poder de reação da Igreja, como demonstrado pela repressão às ideias filosóficas de Giordano Bruno sobre as duas vias da verdade:

“Ao contrário da tese medieval de uma verdade única, fundamentada, em última instância, na revelação, Giordano Bruno, por exemplo, sustenta a incomensurabilidade entre a verdade revelada, de origem divina, e a verdade racional, puramente humana. Essa incomensurabilidade estabeleceria espaços distintos e sobretudo autônomos para os dois tipos de verdade, garantindo a liberdade da razão em relação à fé. (...) A tese da dupla verdade quebra o monopólio da verdade por parte da Igreja, deixa livre e solto – entregue apenas a suas próprias exigências de racionalidade e comprovação – o pensamento científico e filosófico. Mas teorias como a imanência de Deus – fusão e mesmo identificação entre Deus e Natureza —, com que Bruno abre o caminho para Espinosa, não podem ser aceitas pela Igreja como verdades *apenas racionais*. O conflito é inevitável. A liberdade de pensamento de Bruno afasta-o do que é *consentido como verdade* pela Igreja naquele momento, afasta-o da teologia oficial de base aristotélico-tomista. E sua filosofia é condenada como heresia.” (PESSANHA, *op. cit.*, p.12)

Entretanto, o maior obstáculo a essas mudanças era a persistente resistência à reforma doutrinária do cristianismo e à revolução cognitiva, oposta pela fé e pelo cérebro da velha *episteme* medieval, concentrada na Igreja Católica.³⁰

Nos primórdios do século XVI, durante o *Renascimento Pleno*, o debate doutrinário foi atropelado pela maneira radicalmente nova de se conceber e aplicar o conhecimento. Quase todos os grandes pensadores responsáveis pelo desmonte da *episteme* medieval pertenciam a ordens religiosas e foram formados segundo os mesmos princípios intelectuais que, a partir de seu florescimento crítico, contribuíram para superar.

Cerceados pelo dogmatismo representado pelo *tomismo*, os novos cientistas da natureza e filósofos sabiam que era incompatível a conciliação entre dogma religioso e livre pensamento. Alguns desses pensadores foram além do que poderia suportar a dominação religiosa.

“A epístola preambular para o Ilustríssimo Senhor Michel de Castelnau”³¹ é, nesse aspecto, esclarecedora. Tinha por objetivo contextualizar as principais questões debatidas em seu diálogo *Sobre o Infinito, o Universo e os Mundos*, publicado em 1584, no qual defendia, dentre outras questões cosmológicas, a ideia de um espaço infinito, povoado de diversos mundos, questão que colidia com a concepção cosmológica da Igreja Católica, que supunha ser a terra fixa no centro do universo.

“Se eu, ilustríssimo Cavaleiro, manejasse um arado, apascentasse um rebanho, cultivasse uma horta, remendasse uma veste, ninguém me daria

³⁰ A denominação *católica* (universal) era usada por todas as igrejas antes do século XVI. Só passou a designar exclusivamente a Igreja Romana a partir do Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, para estabelecer as diretrizes da Contra-Reforma, destinadas a deter os avanços da Reforma protestante por meio da permissiva relação entre seu extraordinário apelo espiritual e o poder temporal que detinha. Como anteriormente visto, sua desarticulação não foi, porém, projetada e tampouco fundamentada por uma única teoria, como posteriormente ocorreria com a estreita relação entre marxismo e socialismo.

³¹ Epístola para o “*Senhor de Mauvissière, Concessault e Joinville, Cavaleiro da Ordem do Rei Cristianíssimo, Conselheiro do seu Conselho privado, Capitão de cinquenta homens de armas, e Embaixador junto à Sereníssima Rainha da Inglaterra*”, publicada na abertura do livro, *Sobre o Infinito, o Universo e os Mundos*, pelo clérigo napolitano, doutor em Teologia, filósofo e cosmólogo, Giordano Bruno.

atenção, poucos me observariam, raras pessoas me censurariam e eu poderia facilmente agradar a todos. Mas, por ser eu delineador do campo da natureza, por estar preocupado com o alimento da alma, interessado pela cultura do espírito e dedicado à atividade do intelecto, eis que os visados me ameaçam, os observados me assaltam, os atingidos me mordem, os desmascarados me devoram. E não é só um, não são poucos, são muitos, são quase todos. Se quiserdes saber por que isto acontece, digo-vos que o motivo é que tudo me desagrada, detesto o vulgo, a multidão não me contenta. Somente uma coisa me fascina: aquela em virtude da qual me sinto livre na sujeição, contente no sofrimento, rico na indignação e vivo na morte. Aquela em virtude da qual não invejo os que são servos na liberdade, sofrem no prazer, são pobres nas riquezas e mortos em vida, porque trazem no próprio corpo os grilhões que os prendem, no espírito o inferno que os oprime, na alma o erro que os debilita, na mente o letargo que os mata. Não há, por isso, magnanimidade que os liberte nem longanimidade que os eleve, nem esplendor que os abrihante, nem ciência que os avive”. (BRUNO, 1983, p. 3)

O Preâmbulo³² de Bruno é claramente preventivo. Ao difundir suas teorias, tinha plena consciência dos riscos de excomunhão, prisão, tortura e condenação à morte que o ameaçavam. Portanto, não seria despropositado supor que, com essa epístola, o filósofo napolitano pretendia não só conquistar a adesão de Castelnau às suas conclusões cosmológicas, mas também ter nele um aliado que o pudesse apoiar, no caso de ser denunciado e preso.

Mas há um segundo e silencioso aspecto, que poderia contribuir para o esclarecimento de como a complexa trama de poderes, ideias e conflitos que marcavam a arena de vasto conflito mortal na área cognitiva, coexistia, em tensão permanente, num mesmo espaço social.

A epístola de Bruno aponta que o conflito entre a velha e a nova *episteme* não excluía a permeabilidade entre as partes contendoras do *front* intelectual. Afinal, aqueles

³² Nessa época, os preâmbulos dos livros costumavam ser epístolas dirigidas às autoridades civis ou eclesiásticas.

que defendiam tais posições conviviam nos espaços públicos das mesmas cidades, estavam sujeitos às mesmas leis e (em princípio) acreditavam no mesmo Deus. O cotidiano citadino – por meio dos canais das velhas amizades e de antigos amores; da fraternidade claustral e da solidariedade familiar; de compromissos interfamiliares ancestrais, pactuados em torno de dívidas materiais e morais; e até mesmo a simpatia intelectual eventualmente não confessada – possibilitava o atravessamento de velhas ideias por novas, que então podiam ser debatidas sem os constrangimentos habitualmente previsíveis. A carta de Bruno não teria sentido, portanto, se não existissem essas válvulas de escape.

Em 1591, depois de anos vivendo fora da Itália, Giordano Bruno regressou a Veneza. Traído por um amigo, foi preso e transferido para Roma, cidade escolhida para seu julgamento, condenação e execução na fogueira nove anos depois. Sua morte na sede do catolicismo e da reação contra-reformista demonstrava a atenção da Santa Sé ao julgamento de Bruno e ultrapassava as expectativas da punição exemplar, inibidora daqueles tentados por heresias; constituía um reconhecimento velado da importância de Bruno – então inscrito no debate cosmológico mais avançado da segunda metade do século XVI – e da gravidade de suas conclusões para a sobrevivência da episteme de que era a Igreja guardiã.

“A valorização da experiência como base para a ciência ou para a arte, como em Galileu ou Leonardo, possui pressupostos revolucionários para a época. Primeiro, subentende que as explicações abstratas, fundamentadas em essências universais e intemporais geradas por um processo de abstração metafísica — à maneira de Aristóteles e Tomás de Aquino — não desvendam os segredos da natureza; ao contrário, escondem a verdadeira face do real por trás de um tecido de vagas palavras, construções verbais que falseiam e ocultam os detalhes, as variações, as nuances, as contradições, as mudanças, as diferenças de que é feito o mundo concreto e que só se entregam, mas paulatinamente, ao preço de observações atentíssimas e minuciosas, da dúvida estimulante, de experimentações equipadas com instrumentos adequados e cálculos rigorosos. Segundo, pressupõe que essas observações e experimentações, aliadas ao matematismo, mostram *aqui* as leis físicas do

universo infinito, cuja multiplicidade é unificada pela legalidade científica à *dimensão da compreensão humana*. Terceiro, pressupõe ainda que, conseqüentemente, o segredo das coisas pode e deve ser descoberto pelo *esforço humano*, pelo trabalho de pensar e observar, calcular e experimentar, com o auxílio de máquinas e artefatos, figuras e números — sem precisar conferir essas informações conquistadas pelo esforço científico empírico-racional com dogmas religiosos ou afirmativas de Aristóteles tidas como infalíveis: a autoridade, agora, é a própria razão humana...” (PESSANHA, *op. cit.*, p. 16)

3.6.1 A demanda de novas técnicas de navegação e o avanço do experimentalismo

A expansão comercial pela via oceânica demandou o aprimoramento das técnicas náuticas, sobretudo as necessárias à produção de dispositivos para a correta orientação dos navegantes. Para cruzar os oceanos, as velhas informações dos antigos já não eram suficientes. Tais demandas estimularam a experimentação e o aperfeiçoamento da arte de navegar e contribuíram, juntamente com outras demandas técnicas, para a expansão econômica então em curso, assim antecipando o experimentalismo que teria lugar dois séculos após.

Até o século XV — quando se iniciaram as chamadas grandes navegações europeias —, os mapas, detalhistas quanto à descrição de acidentes geográficos costeiros, não tinham elementos que representassem a esfericidade do mundo, de modo a estabelecer a localização dos acidentes geográficos, das cidades, regiões e reinos neles marcados.

O salto foi dado quando, por ordem de D. João III, rei de Portugal, foi montada (1484) uma comissão de matemáticos, cujo objetivo era propor um método para determinar a latitude no mar, pela observação do sol. Os portugueses simplificaram o quadrante e o astrolábio (aparelhos de medição astronômica usados em terra), adaptando-os à navegação marítima. Saberes técnicos mínimos, no entanto, representavam grande avanço, pois

libertavam a navegação da proximidade às costas litorâneas e da observação das estrelas, a olho nu. A longitude só foi estabelecida no século XVIII, quando John Harrison, relojoeiro inglês, inventou um relógio de precisão destinado a contar o tempo no mar.

Assim como a expansão mercantil europeia precisou de dados cartográficos mais rigorosos, como a latitude, para mais seguramente realizar a marcação cartográfica de rotas marítimas, tornou-se igualmente urgente a invenção de novo método eficaz de datar o fluxo do tempo em novo calendário.

Convidado pelo Papa, que queria se aconselhar sobre essa reforma, Nicolau Copérnico, então iniciante, recusou a tarefa, alegando não possuir elementos suficientes para fazê-lo de maneira adequada, o que, nas entrelinhas (necessárias à época da Inquisição) significaria modificar as teorias astronômicas vigentes em função do heliocentrismo. Em 1582, em substituição ao antigo calendário juliano, o calendário gregoriano foi adotado pela Igreja.

Outros estímulos externos à lógica e ao prazer intelectual também contribuíram para o avanço do conhecimento científico-experimental. A exploração mineral precisou desenvolver soluções técnicas para o transporte de trabalhadores até o interior das minas, para ventilar seus túneis e proceder ao esgotamento d'água no interior das jazidas. A medicina e a guerra também buscavam aplicar a seus procedimentos operacionais os conhecimentos adquiridos na dinâmica de um mundo expandido pelos navegadores e pelas ciências da natureza; e o método experimental, necessário a seu sucesso, iria determinar outra finalidade para o conhecimento humano: sua aplicação.

3.6.2 Da especulação lógica à aplicação prática

O surgimento da Astronomia copernicana e da Física de Galileu, na passagem dos séculos XVI para o XVII, e, nos séculos seguintes, das demais ciências da natureza

(a Química e, finalmente, a Biologia) foi decisivo para a superação progressiva da *episteme* dogmático-teológica medieval e para a crise da Metafísica.

O livro, *O ensaiador*, dedicado por Galileu Galilei ao Papa Urbano VIII, então seu grande admirador, foi escrito como uma refutação das observações críticas de Lotário Sarsi às experiências do físico italiano:

“Se tivesse experimentado receber os raios através de ambos os vidros do telescópio, como observou aqueles [raios] que resultam da refração de uma única lente, teria percebido que, onde eles se juntam num ponto, vão ampliando-se sempre mais ao infinito, ou, para dizer melhor, a um espaço enorme. Esta experiência pode facilmente ser comprovada recebendo sobre uma folha de papel a imagem do Sol, como quando se desenham suas manchas, e sobre este papel, conforme ele se afaste sempre mais da extremidade do telescópio, sempre maior circunferência realiza o cone dos raios solares, e quanto maior ele se torna tanto menos luminoso ele se torna em comparação com o restante da folha onde pousam os raios livres do Sol. E como o senhor não tivesse conhecido esta e qualquer outra experiência, me é difícil acreditar que nunca escutou dizer que os vidros côncavos, quanto maior mostram um objeto, o que é verdade, mais escuro o mostram. Como afirma, então, com a mesma intensidade a ação do telescópio de aumentar e de iluminar?” (GALILEI, 1978, p. 175)

Marcadas pelo método experimental que a especulação filosófica e matemática não possuíam, as ciências da natureza foram causa principal, na esfera intelectual e científica, do triunfo dos saberes e dos poderes laico-seculares sobre os da instituição católica no século XVIII. Este método, fundado na possibilidade de reproduzir, experimentalmente, em laboratórios os fenômenos que as novas ciências passaram a observar, testar e registrar, levou-as ao topo do conhecimento ocidental.

Pela primeira vez na história, o conhecimento se tornou capaz de instrumentalizar permanentemente o desenvolvimento técnico (tecnologia) e de controlar parcialmente a força e energia da natureza, pela ciência; doravante o saber humano, antes voltado apenas

para o exercício lógico das Matemáticas e da Metafísica, poderia intervir na carne do mundo e transformar o corpo do planeta, numa escala jamais vista anteriormente.

A velha *episteme* baseava-se no pensamento dos filósofos clássicos, Platão e Aristóteles, cujas ideias foram adequadas às necessidades do dogma e do poder da Igreja Romana. Foi, no entanto, a releitura do pensamento de Aristóteles por Tomás de Aquino, que no século XIII reviu as ideias do pagão Aristóteles, para intelectualmente fundamentar a *episteme* dogmático–teológica, da Igreja. O pensamento aristotélico-tomista tornou-se o principal celeiro lógico e argumentativo da reação católica às novas ciências da natureza, a partir do final do século XVI. Apesar de sua instrumentalização pela doutrina cristã romana, podemos encontrar, no próprio texto aristotélico, uma ideia essencial à compreensão do significado e da função do conhecimento, para a Igreja, oposta à compreensão das novas ciências. Tal ideia abre o primeiro livro da *Metafísica*:

“Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista [a visão] ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre.” (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 11)

Diferentemente do conhecimento experimental, pensado como resposta humana às demandas gerais e aos problemas suscitados pela vida sócio-coletiva, Aristóteles entendia o conhecimento como traço substantivo e fundamental da natureza humana. De seu ponto de vista, portanto, o *homem* conheceria apenas por conhecer, ou melhor, para atualizar sua potência cognitiva, única na natureza. Conheceria por razões semelhantes às que levam os pássaros a voar ou os leões a predar. Graças ao conhecimento (e à racionalidade), o homem difere de todos os outros animais (animal racional).

Até o surgimento das ciências da natureza, a partir do século XVI, o conhecimento teórico não era movido pela busca do domínio tecnológico (introduzida pelo novo tipo de conhecimento aplicável da nova *episteme* que se formava). O conhecimento nunca fora antes movido por finalidades utilitárias. Às especulações metafísica e matemática bastavam somente o domínio da lógica, posto que não se envolviam com os ofícios (as “artes”), que eram então o lugar do aprimoramento empírico das mais diferentes técnicas.

Conquistas técnicas resultavam quase sempre de acasos ocorridos e assimilados ao *corpus* de um ofício específico. Já a especulação intelectual, como se viu, dedicava-se à especulação sobre os fundamentos transcendentais do mundo real, a ordem divina do universo etc. – temas que, por seu teor imaterial, não podiam ter por horizonte sua aplicação transformadora (tecnológica) no mundo humano.

Nessas circunstâncias, o desprezo cultivado pela Metafísica em relação ao mundo sensível não era boa estratégia para deter o avanço das novas formas de conceber e valorar o conhecimento científico. O desmoronamento do antigo edifício da Metafísica teve por resposta imediata o racionalismo cartesiano e seu antípoda, o empirismo inglês.

3.6.3 O sujeito cognitivo

O filósofo, físico e matemático francês, René Descartes (1596-1650), contrapôs-se ao empirismo e ao experimentalismo introduzido pela Física, desviando seu foco e sua atenção do real exterior, para a mente de quem o pretende conhecer. Se o filósofo não conseguiu restaurar a vastidão dos antigos domínios da Filosofia (ceifados pela Física e pelo método experimental), ao menos assegurou o lugar daquele que conhece – o *sujeito*. Sua virada para a interioridade (*Eu penso*) lançou os primeiros fundamentos do *sujeito* moderno que, um século mais tarde, seriam reelaborados e consolidados pelo pensamento de Kant.

Para Descartes, as diferentes formas de conhecimento, sobretudo as científicas, se encontravam em graus de desenvolvimento e de fundamentação muito desiguais. Fragmentadas em disciplinas estabelecidas, pouco a pouco, desde a antiguidade, passando pelas ciências da natureza, até as matemáticas, os processos cognitivos só podiam então ser justificados no âmbito de seus campos específicos, mas não em sua totalidade. Tratava-se, pois, a partir desse diagnóstico, de atingir uma primeira e fundamental certeza, sem qualquer possibilidade de impugnação pela dúvida, que servisse de alicerce para a construção do novo conhecimento, uma única ciência (*Mathesis Universalis*), que contemplaria em suas ramificações todas as formas de saber.

Com o objetivo de superar a Física galileana, fundada no método experimental, Descartes propôs, no *Discurso do método* (1637) e, posteriormente, nas *Meditações* (1641), a refundação dessa ciência com base nas Matemáticas que ofereceriam os modelos de uma ciência certa, pois sua origem reside em nosso próprio espírito.

Tal empreendimento teórico foi realizado por meio da *dúvida metódica*. Consistia em submeter à dúvida tudo o que havia sido estabelecido pelas mais diversas áreas do saber e fazer *tabula rasa* do conhecimento até então assentado – com a expectativa de chegar ao solo firme e seguro da certeza –, no qual deveria florescer o novo conhecimento que acreditava necessário.

“Assim, porque os nossos sentidos nos enganam às vezes, quis supor que não havia coisa alguma que fosse tal como eles nos fazem imaginar. E, porque há homens que se equivocam ao raciocinar, mesmo no tocante às mais simples matérias de Geometria, e cometem aí paralogismos, rejeitei como falsas, julgando que estava sujeito a falhar como qualquer outro, todas as razões que eu tomara até então por demonstrações. E enfim, considerando que todos os mesmos pensamentos que temos quando despertos nos podem também ocorrer quando dormimos, sem que haja nenhum, nesse caso, que seja verdadeiro, resolvi fazer de conta que todas as coisas que até então haviam entrado no meu espírito não eram mais verdadeiras que as ilusões de meus sonhos. Mas, logo em seguida, adverti que, enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso,

cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade: *eu penso, logo existo* era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de a abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava.” (DESCARTES, 1983, p. 46)

Após duvidar do poder cognitivo dos sentidos, por meio do argumento do sonho (que pode ser confundido durante o sono com a própria realidade), Descartes submeteu à dúvida todos os saberes, respeitando sua complexidade crescente, até chegar às verdades de teor apenas lógico, estabelecidas pelas Matemáticas, que não podiam ser refutadas experimentalmente, uma vez que não comportavam verificações empíricas. Nesse nível do exercício da dúvida metódica, o filósofo chegou, inclusive, a supor a existência de um *gênio maligno*, que teria por finalidade enganar a todos, de tal sorte que até aquilo de que se está convencido pela razão levaria ao erro.

Mas havia um ponto sobre o qual o *gênio maligno* não poderia exercer seu poder: o fato de que, nas *Meditações*, *alguém* duvida de modo permanente e sistemático – “se duvido, penso”; daí para a famosíssima afirmação, “eu penso, logo existo” (*Discurso do método*) ou “eu sou, eu existo” (*Meditações*, meditação segunda). Este *alguém* seria o *cogito* (penso), cuja existência inquestionável se fundava no próprio exercício da dúvida.

Tomada como uma proposição auto-evidente, o *penso* foi o primeiro passo dado para estabelecimento de um campo comum a todos os conhecimentos, fundado no *sujeito*, que seria, para Descartes, uma substância pensante, supra-individual e, por isso, comum a todos os homens. Este fundamento assegurava os canais indispensáveis à produção e ao compartilhamento do conhecimento objetivo, num mundo em que as opiniões pessoais (fundadas em algo semelhante a “eu acho, logo existe”) começavam a ter trânsito e suscitavam a definição de um campo de invenção teórico-científico trans-subjetivo.

A Física teria por objeto o mundo real, que se apresentava como exterior à interioridade do processo cognitivo. Daí decorria uma questão crucial para o conhecimento

científico: Seria possível afirmar que a essência das coisas está adequada às ideias de nossa inteligência, já que *sujeito* e *objeto* se situam em campos diferentes? A resposta foi encontrada numa inspeção do espírito. Essa indagação possuía teor metafísico, porque tratava das condições primeiras da ciência física e, mais genericamente, dos fundamentos de nosso conhecimento.

A história da Filosofia construiu seu poderoso edifício pelo acúmulo de formulações múltiplas sobre as mesmas questões. Para o pensamento europeu, até muito recentemente, o único fundamento da verdade (de uma realidade ou situação específicas) era a universalidade do conceito (fosse produzido por dedução ou por indução).

No *Discurso do método* e nas *Meditações*, o pensamento de Descartes iniciou a virada do pensamento epistemológico moderno. Ali ele afirmava que o conhecimento deveria ser erguido somente sobre as ideias *claras e distintas* da razão e que a busca pela certeza só atingiria seu objetivo ao encontrar um *fundamento* indubitável, tornado-se base do novo conhecimento.

Estava assim assegurada a existência de uma substância universal e comum a todos os indivíduos, que distinguia *quem* conhece (*sujeito*) do *que é* conhecido (*objeto*), pares fundamentais de todos os processos de conhecimento do futuro mundo moderno.

Dessas ideias deriva o chamado *Fundacionismo*, termo de inspiração cartesiana, que se tornou um dos emblemas do logocentrismo ocidental, graças à ênfase no papel do *sujeito*, como fundamento da relação cognitiva.

O *sujeito* pode ser tomado em duas esferas opostas: a psicológica ou individual e a cognitiva, isto é, aquilo que (em nós) conhece, expresso na capacidade de construir o conhecimento em bases *universais*. Desse segundo ponto de vista, o *sujeito cognitivo* seria uma substância que pensa (Descartes) ou uma função do espírito (Kant).

No suposto vazio biográfico do *sujeito cognitivo* residia a principal garantia da *neutralidade* e da *universalidade* dos conhecimentos por ele produzidos. As primeiras

ciências sociais e humanas (afora a própria Filosofia) surgiram nesse universo epistemológico, a partir do século XVIII (Iluminismo). A Economia, a História, e posteriormente, a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia e a Psicanálise, já no final do século XIX, não fugiram a essas exigências metodológicas da razão europeia.

Em 1938, um dos epistemólogos mais influentes do século XX, o francês, Gaston Bachelard, publicou *A formação do espírito científico – contribuição à psicanálise do conhecimento objetivo*. Escrito para responder aos problemas suscitados pela física de Einstein, a obra propunha a separação radical entre ciência e opinião, entre o conhecimento objetivo e universal da ciência em contraposição aos saberes adquiridos pela experiência cotidiana, cultural, relativos à esfera do vivido.

Entre o *sujeito cognitivo* e o *eu individual* não haveria qualquer tipo de continuidade, permeabilidade ou permuta. Essas duas modalidades do saber estariam, conforme Bachelard, separadas por um corte.

O corte entre ciência e opinião reiterava e atualizava a ideia de universalidade do conhecimento teórico científico e o desprezo pela miríade de saberes circunstanciais adquiridos, por contato, ao longo da vida.

Algumas teorias surgidas no âmbito das ciências sociais e humanas do século passado (sobretudo as de teor estruturalista) se apropriaram das ideias de Bachelard, para *justificar* sua cientificidade frente a outras teorias ou a interpretações divergentes das mesmas teorias, surgidas no mesmo campo em que pretendiam reinar sozinhas. Foi o que fizeram Louis Althusser, ao defender o Marxismo (materialismo histórico) como a verdadeira e única teoria científica da história, e Jacques Lacan, no mesmo sentido, com a psicanálise de Freud, por exemplo. Ainda assim não atingiram a unanimidade e tiveram de coexistir com o resto das teorias históricas e psicanalíticas, que suas ideias haviam reduzido ao *status* de pré-ciências

A partir de Descartes e, sobretudo depois de Kant, surgiu outra noção de *sujeito*,

que não é, ao contrário do que possa parecer, individual, mas comum a todos. Portanto, filosoficamente, a noção de *sujeito* corresponderia ao lado universal do homem, à capacidade de qualquer homem conhecer cientificamente, desde que empenhado nesse objetivo.

Cerca de 140 anos mais tarde, Kant propôs outra noção de *sujeito*, não mais fundada em razões metafísicas, mas pensada como uma função inerente à própria faculdade de conhecer, que se impõe ao mundo, reconstruindo-o. O conhecimento seria, pois, desde então, um resultado da construção ativa do *sujeito*, e não mais a descoberta de verdades ocultas pela empiria.

A construção do *sujeito*, no entanto, não se restringiu à esfera do pensamento: desdobrou-se no *eu* individual, na nova ordem jurídico-política (*Declaração dos direitos humanos e do cidadão*, redigida em agosto de 1789), na contemplação estética, na observação científica etc. Tais práticas subjetivadas do mundo burguês não teriam, contudo, se consumado sem um conjunto de dispositivos que tornassem possível sua presença efetiva no cotidiano.

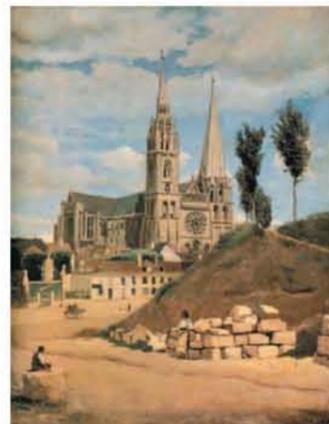
Novidades que muitos reduziram a conquistas técnicas desempenharam papel decisivo na consolidação do *sujeito*, como fundamento de todas as esferas da vida social. Desse ponto de vista, podem-se apontar analogias entre o quadro e o palco italiano (cuja espacialidade seria igualmente assumida pelo cinema séculos mais tarde), que, a partir da segunda metade do século XVIII, se tornaram indispensáveis à contemplação estética; e destes com os campos de observação científica, delimitados pelo telescópio e pelo microscópio. Todos esses dispositivos supunham a distinção entre quem contemplava e observava e aquilo que foi contemplado e efetivamente observado; além disso, ensejaram a consumação sensível da relação entre *sujeito* e *objeto*.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



28.



29.



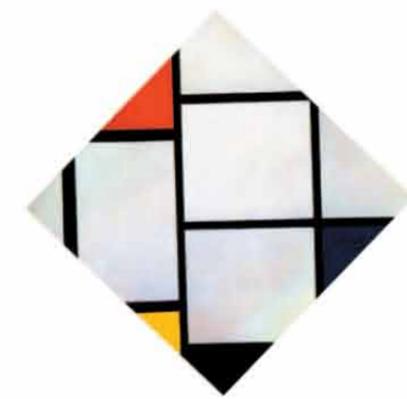
30.



31.



32.



33.

LÂMINA IV**ILUMINISMO, AUTONOMIA DA ARTE/
MODERNISMO E CRISE****Lista de reproduções:**

1. William Blake. Nabucodonosor, 1795. Impressão e aquarela sobre cartão, 43 x 53 cm. Tate Gallery, Londres.
2. John Constable. A catedral de Salisbury, 1823. Óleo sobre tela, 88 x 112 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.
3. Camille Corot. A catedral de Chartres, 1830. Óleo sobre tela, 64 x 51 cm. Museu do Louvre, Paris.
4. Caspar David Friedrich. O viajante sobre o mar de névoa, 1818. Óleo sobre tela, 75 x 95 cm. Kunsthalle, Hamburg.
5. Théodore Géricault. A balsa da Medusa, 1819. Óleo sobre tela, 491 x 717 cm. Museu do Louvre, Paris.
6. Jean Auguste Dominique Ingres. O banho turco. 1862. Óleo sobre tela, 108 x 110 cm. Museu do Louvre, Paris.
7. Eugène Delacroix. Cenas do massacre de Quios, 1824. Óleo sobre tela, 419 x 354 cm. Museu do Louvre, Paris.
8. Honoré Daumier. Vagão de terceira classe, 1862. Óleo sobre tela, 67 x 93 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.
9. Henri Fantin-Latour. Um ateliê em Batignolles, 1870. Óleo sobre tela, 204 x 273 cm. Musée d'Orsay, Paris.
10. Gustave Courbet. O atelier do artista, 1855. Óleo sobre tela, 361 x 598 cm. Musée d'Orsay, Paris.
11. Claude Monet. Impressão, nascer do sol, 1872. Óleo sobre tela, 48 x 63 cm. Musée Marmottan Monet, Paris.
12. Paul Cezanne. As banhistas, 1864-1905. Óleo sobre tela, 127 x 196 cm. National Gallery, Londres.
13. Edvard Munch. O grito, 1893. Têmpera sobre cartão, 84 x 66 cm. Galeria Nacional, Oslo.
14. Paul Gauguin. A visão após o sermão – Jacó e o anjo, 1888. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Galeria Nacional da Escócia, Edinburgh.
15. Vincent Van Gogh. O quarto de Van Gogh em Arles, 1889. Óleo sobre tela, 56 x 74 cm. Musée d'Orsay, Paris.

LÂMINA V**ILUMINISMO, AUTONOMIA DA ARTE/
MODERNISMO E CRISE****Lista de reproduções:**

16. Auguste Rodin. O beijo, 1890. Mármore. Museu Rodin, Paris.
17. Constantin Brancusi. Mademoiselle Pogany, 1912-1913. Mármore. Philadelphia Art Museum.
18. Henri Matisse. A música, 1910. Óleo sobre tela, 260 x 389 cm. State Hermitage Museum, São Petersburgo.
19. Umberto Boccioni. Formas únicas de continuidade no espaço, 1913. Bronze. Metropolitan Museum of Art, Nova York.
20. Pablo Picasso. A dança, 1925. Óleo sobre tela, 215 x 142 cm. Tate Gallery, Londres.
21. Alberto Giacometti. Três caminhantes, 1948. Bronze, 76 x 32 x 33 cm. Dallas Museum of Art.
22. Wassily Kandinsky. Primeira aquarela abstrata, 1910. Lápis, aquarela e tinta sobre papel, 49 x 65 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.
23. Max Beckmann. A noite, 1918-19. Óleo sobre tela, 135 x 154 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.
24. Joan Miró. O Carnaval do arlequim, 1924. Óleo sobre tela, 66 x 90 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
25. George Grosz. Sem título, 1920. 81 x 60 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.
26. Marcel Duchamp. Fresh Widow. 1920. Miniatura com pintura e couro, 77 x 45 cm. Tate Gallery, Londres.
27. Renée Magritte. Perspectiva: Madame Recamier de David, 1949. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Coleção particular.
28. Pablo Picasso. Violão, 1912. Montagem em cartão e tela. Museum of Modern Art, Nova York.
29. Vladimir Tatlin. Maquete do monumento à III Internacional Comunista, 1919-20.
30. El Lissitzky. Proun, c. 1922-3. Colagem com tinta e aquarela, 21 x 30 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.
31. Kasimir Malevich. Pintura suprematista – oito retângulos vermelhos, 1915. Óleo sobre tela, 57 x 48 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.
32. Theo Van Doesberg. Contra-composição XIII, 1925-26. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Guggenheim Museum, Nova York.
33. Piet Mondrian. Composição em losângulo em vermelho, amarelo e azul, 1925. Óleo sobre tela, 143 x 142cm. National Gallery of Art, Washington.

4 ILUMINISMO, AUTONOMIA DA ARTE / MODERNISMO E CRISE

O Iluminismo fundamentou a ascensão econômica, política e cultural da burguesia. Testemunhou o surgimento das primeiras tecnologias – decorrentes da generalização dos métodos experimentais das ciências da natureza –; a difusão progressiva de ideias seculares e liberais (cujo triunfo teve por marco simbólico a Revolução Francesa, de 1789); e, finalmente, assistiu ao despontar da fundação das teorias da arte, que coroaram a primeira grande mudança funcional da arte ocidental.

No caminho aberto por suas conquistas, também floresceram a modernidade e o Modernismo, emblemas do novo mundo, abalado pela Segunda Grande Guerra – marco do anticlímax dos valores burgueses assentados no *Século das Luzes*.

O termo *Iluminismo* não se restringe, pois, a uma tendência filosófica específica ou ao período da história europeia, demarcado entre os finais dos séculos XVII e XVIII, posto que nomeia uma constelação de ideias e ações de níveis diversos (muitas vezes independentes umas das outras), que amalgamaram o mundo burguês.

Seu *ar de família* passava pela oposição aos poderes monárquico e eclesiástico; pela defesa da laicização da gestão pública, a partir da separação entre Estado e Religião, esfera pública e privada; igualmente passava pelas liberdades civis, religiosas e individuais – fundadas na igualdade cidadã de direitos e deveres, por um lado, e na liberdade individual, por outro.

Os fundamentos gerais dos discursos ético e político do Iluminismo, por sua vez, desdobraram-se em princípios mais específicos, como: alteridade, estabelecida na esfera cognitiva entre *sujeito* e objeto; divórcio entre arte e artesanato, que criou o campo estético e a autonomia da arte; dicotomia entre natureza e cultura, além de muitas outras separações. As *luzes* abrangiam, por conseguinte, o conjunto de novos pensamentos (técnico-

científicos, filosóficos, políticos e sócio culturais), de diversos autores e diferentes países, produzidos ao longo de um lapso de mais de um século – conjunto este que poderia ser associado à implantação do que Michel Foucault chamou de *sociedade disciplinar*.

Projetos, como: a implantação do ensino básico universal, para formação plena do cidadão; a criação de academias voltadas para todas as disciplinas, científicas ou artísticas; a medicalização da loucura; a introdução da noção de normalidade (física, psíquica, sexual); a espacialização do poder, evidente na planta *panóptica* (1785) de Jeremy Bentham (1748-1832) tinham por objetivo a disciplina, cujo exercício se consumava na assimilação de normas pelos cidadãos, ao ponto de torná-las *naturais* ao comportamento social.

Os primeiros sinais do Iluminismo podem ser observados no século XVII, a partir das ideias dos ingleses, Francis Bacon (1561-1626) e Thomas Hobbes (1588-1679); tornaram-se uma tendência intelectual hegemônica durante o século XVIII, com os enciclopedistas franceses:³³ Denis Diderot (1713-1784), D'Alembert (1717-1783), Montesquieu (1689-1755), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Voltaire (1694-1778), na França; Adam Smith (1723-1790) e David Hume (1711-1776), na Escócia; e Kant, na Alemanha.

O Iluminismo ultrapassou, portanto, as circunstâncias ideológicas locais ou nacionais, ao ponto de se confundir com o próprio espírito daquela nova era da humanidade.

³³ A Enciclopédia foi publicada na França, entre 1751 e 1772, por D'Alembert e Diderot, este último autor do prefácio do primeiro volume, que foi duramente criticado pela Igreja e pelo pensamento oficial. Devido à forte oposição ao empreendimento, o núcleo responsável por sua organização e publicação abandonou o projeto após a publicação do sexto volume, em 1757. Sua retomada só se tornou possível graças à proteção da marquesa de Pompadour (1721-1764) – esclarecida e poderosa amante do rei Luiz XV – aos enciclopedistas, o que possibilitou a edição dos dez volumes que restavam para a conclusão do projeto. A *Enciclopédia*, que pretendia reunir o conhecimento resumido de todos os ramos do saber, tornou-se um enorme sucesso europeu no século XVIII. Sua estrutura se baseava em idêntica proposta de Francis Bacon – concebida no século XVII, mas jamais realizada –, que respeitava a divisão das ciências em três esferas: as da memória, as da fantasia e, finalmente, as da razão. A *Enciclopédia* possuía vocação didático-formadora, já que continha um conjunto de ideias, conceitos e técnicas – antes inacessíveis ao público, posto que publicados em uma infinidade de livros, então restritos aos estudiosos das diversas áreas. A obra foi o mais importante empreendimento editorial do Iluminismo – não só por sua abrangência, mas também por seu teor fundamentalmente laico e humanista –, e seus colaboradores diretos e mais frequentes foram denominados *enciclopedistas*. A importância intelectual deste projeto e de sua publicação, no entanto, não se restringiu à esfera editorial – mas transbordou-a –, e seus participantes foram os primeiros intelectuais comprometidos com as causas sociais progressistas e com a universalização dos direitos e deveres da cidadania.

4.1 Sombras das luzes

Nos discursos liberais iluministas existiam, porém, *pontos cegos*, que se manifestavam, por exemplo, na estarrecedora contradição de seus ideais com a exploração inerente ao capitalismo e a expansão colonial planetária das potências europeias, de que derivaram tais discursos.

Mesmo que o projeto iluminista tenha apenas parcialmente se consumado, sobretudo no que diz respeito à expansão universal da igualdade cidadã e das liberdades individuais, o *Século das Luzes* montou um arcabouço ideológico bastante consistente. Tanto é que seus princípios ainda hoje seguem pautando todas as lutas em prol da conquista ou da defesa dos direitos humanos, em que a liberdade, tão cara à burguesia, quase sempre colide com a efetiva implantação da igualdade característica das plataformas político-ideológicas da esquerda.

Formas de mediação entre esses pólos antinômicos foram acionadas, por exemplo, quando missões e expedições científicas, organizadas a partir da Europa, propagaram-se em quase todos os rincões da Terra. Seu intuito, primeiramente *científico*, era mapear as diferentes regiões naturais planetárias e classificar a diversidade de suas espécies animais e vegetais, sem falar nos minerais. Os novos conhecimentos frutificaram, portanto, não só para atender à sincera curiosidade intelectual dos naturalistas. Patrocinados pelo capital associado às sociedades científicas, criadas sob os auspícios do Iluminismo, estes cientistas também compilaram informações sobre os recursos naturais dos lugares visitados e suas possíveis aplicações na produção – informações estas que interessavam à expansão capitalista.

No lugar de peregrinos, missionários, viajantes fabuladores, como Marco Polo, ou de conquistadores, como Hernán Cortés – que em verdade nunca deixaram de existir –, havia então viajantes cientistas e seus auxiliares. A viagem de Darwin rumo à biologia

moderna, na primeira metade do século XIX, exemplifica o novo espírito. Seu diário, publicado com o título, *The voyage of the Beagle*, registra suas impressões:

“Durante o resto de minha permanência no Rio, residi num chalé na baía de Botafogo. Era impossível desejar algo mais encantador do que passar assim algumas semanas em país tão magnífico. Na Inglaterra, qualquer pessoa que goste de história natural goza de grande vantagem em seus passeios, por ter sempre algo que atraia a sua atenção; mas, nesses climas férteis, fervilhando de vida, as atrações são tão numerosas que mal se pode dar um passo.

As poucas observações que pude fazer limitaram-se quase que exclusivamente aos animais invertebrados. A existência de uma divisão do gênero *Planaria*, que habita a terra seca, interessou-me muito. Esses animais têm uma estrutura tão simples que Cuvier organizou-os junto com os vermes intestinais, embora não tenham nunca sido encontrados dentro de corpos de outros animais. Espécies numerosas habitam tanto a água salgada quanto a doce; mas aquelas às quais me refiro foram encontradas embaixo de troncos de madeira podre, até mesmo nas partes mais secas da floresta. No seu aspecto geral, parecem-se com pequenas lesmas, porém são muito mais estreitas em proporção. Encontrei um espécime com nada menos do que 5 polegadas de comprimento.” (DARWIN, *op.cit.*, p. 22)

The voyage of the Beagle, de Darwin, revela ao leitor o deslumbramento do jovem cientista britânico pela paisagem e pelas espécies exóticas que encontrara no Brasil – sentimento que se poderia equiparar ao de outros europeus que, no passado, se haviam aventurado pelo mundo, como Marco Polo e Bernal Diaz (este, soldado da tropa de Cortés).

Tal encantamento, no entanto, não fora (como o de antecessores) deflagrado pela descoberta do *outro* – outras culturas, cidades ou portos encantados; tampouco foi causado por cobiça: restringia-se a seu confronto com a exuberância tropical brasileira, tendo sido, portanto, filtrado pela curiosidade necessária à investigação científica e à construção de modelos – como posteriormente ocorreu com a ideia da evolução natural.

O foco restrito na natureza pode revelar, pelo que seu discurso omite, os preconceitos europeus do fundador da biologia moderna. O Brasil era, para Darwin, nada mais que um lugar “fervilhando de vida”, com “atrações (...) tão numerosas que mal se [podia] dar um passo”.

Em outras passagens de seu diário, nas poucas vezes em que se refere à vida dos brasileiros, ele revela um aspecto importante do *modus operandi* dos discursos de ratificação da desigualdade sócio cultural e étnica e, por conseguinte, de uma relação já previamente hierarquizada. Nesta relação e, em qualquer circunstância, deve-se falar como *sujeito* (alguém situado acima do indivíduo), atitude que automaticamente implica hierarquia e desigualdade; o *outro* (humano, natural, cultural ou social etc.) é sempre *objeto* de seu olhar crítico, de seu julgamento e veredicto final, com larga chance de condenação.

Tal comportamento configura o que se poderia denominar *ponto cego discursivo*. Ou seja, o momento em que os discursos deixam entrever – por omissão; por meio de afirmações enunciadas em forma de dúvida; pela estranheza em relação a hábitos culturais diferentes – sua natureza normativa e hierarquizada. Os *pontos cegos discursivos* ocorrem na esfera da ação de seus porta-vozes, mas não costumam passar despercebidos àqueles, a quem o discurso é dirigido. Seu fluxo espontâneo e autoconfiante deita raízes na suposta superioridade daquele que *pode* falar (atitude ainda hoje característica de parte significativa dos cidadãos do Velho Continente em relação à África, América Latina e Ásia). Tal *ponto cego* transparece, por exemplo, no pequeno trecho que se segue, extraído de *The voyage of the Beagle*:

“Os proprietários de vendas têm modos muito indelicados e desagradáveis; suas casas e suas pessoas são frequentemente imundas: a falta de garfos, facas e colheres é comum; e tenho certeza de que é impossível achar algum chalé ou choupana na Inglaterra num estado de tal carência de conforto.” (DARWIN, *op.cit.*, p. 17)

Não se trata aqui de considerar ilegítima a constatação (certamente verdadeira) da real precariedade das condições de higiene no interior do Brasil de então, mas de sublinhar o fato de que a redução das qualidades de um território habitado à sua geografia física e à diversidade natural é uma atitude que atualiza a desigualdade.

Esta tem sido, aliás, uma das principais estratégias discursivas de conquistadores, colonizadores ou vitoriosos, para desqualificar a contribuição sócio-cultural única de comunidades, nações e continentes por eles dominados, já que justificam suas interferências invasivas como atos civilizatórios. Mas no caso específico do *ponto cego* existente entre valores humanistas (igualdade e liberdade), por um lado, e sua negação por meio da dominação colonialista, por outro, existe uma história que pode ser mapeada a partir dos discursos dos exploradores, desde Marco Polo, até as novíssimas mediações simbólicas defendidas pelos estudos culturais, o multiculturalismo e o pensamento pós-colonial, que pretendem a expiação desse quadro de desigualdade e humilhação por meio da denúncia.

Numa lógica semelhante à dos naturalistas, arqueólogos e, mais tarde, antropólogos, empreenderam mapeamentos análogos: os primeiros, voltados para o estudo de comunidades extintas; e os últimos, atentos às culturas atuais à margem ou fora da expansão da modernidade que estes pesquisadores representavam.

Nestes casos, o material recolhido e classificado tinha por objetivo não mais o conhecimento e a exploração da riqueza planetária, mas a concentração panorâmica do patrimônio cultural humano nos museus das grandes capitais europeias e norte-americanas, que aspiravam à hegemonia mundial. A partir dessas capitais, o novo público-cidadão podia então visualizar o mundo, por meio da *visita* a um mostruário criteriosamente organizado, e assim integrar-se, ainda que simbolicamente, à expansão planetária da lógica burguesa.

Deliberadamente confundida com universalidade, essa lógica produziu outro *ponto cego*, já que tais coleções resultaram de saques culturais sistemáticos, que tinham

por objetivo a classificação de tais acervos para pesquisa e exposição: monumentos, e até construções, foram levados (ou desmontados) do lugar em que se encontravam, para ser doados, remontados e expostos no contexto *artístico* do museu – contexto estranho, portanto, àquele em que tais peças foram concebidas.³⁴

4.2 Revoluções

A novidade radical da revolução científica – anunciada pelo heliocentrismo e consumada pela física de Galileu – consistia nas inúmeras possibilidades de aplicação dos novos conhecimentos científicos ao domínio e à exploração dos recursos naturais (tanto agrícolas quanto minerais e energéticos), por meio da mecanização de tecnologias de extração e exploração, do transporte, beneficiamento e da distribuição de produtos e serviços. Observe-se que, sem a inédita articulação entre conhecimento científico e técnica (que deu origem à tecnologia), o salto do capitalismo comercial para o industrial não teria sido possível:

“As inovações tecnológicas do século XVIII, de tão abundantes, chegam a desafiar a tentativa de uma compilação. Mas podem ser resumidas em três principais: 1) o aparecimento de máquinas modernas – rápidas, regulares e precisas – que substituíram o trabalho do homem antes realizado a mão. Em outras palavras, um mecanismo que, acionado, passa a executar, com suas ferramentas e suas peças, as mesmas operações que antes eram executadas por ferramentas semelhantes movidas pela mão do homem; 2) a utilização

³⁴ Os primeiros museus de arte começaram a surgir no século XVII, a partir da doação de coleções privadas (como a de Grimani, formada em Veneza). A instituição Museu proliferou entre os séculos XVII e XIX e tem se adaptado às transformações funcionais da arte ocorridas desde então. O primeiro museu público do mundo (tal qual hoje se conhece esse tipo de instituição) foi o Ashmolean Museum, da Universidade de Oxford – criado a partir da doação da coleção de John Tradescant, feita por Elias Ashmole. O segundo museu público foi criado por obra do Parlamento inglês em 1759, com a aquisição da coleção de Hans Sloane (1660-1753), que deu origem ao Museu Britânico. Na França, o primeiro museu público só foi criado, no entanto, pelo Governo Revolucionário, em 1793: o Museu do Louvre, com coleções acessíveis a todos.

do vapor para acionar a máquina, isto é, como fonte de energia, que substituiu as demais até então conhecidas: energia muscular, eólica e hidráulica; 3) a melhoria marcante na obtenção e trabalho de novas matérias-primas, em particular os minerais, que deram impulso à metalurgia e à indústria química.

(...)

Um sistema de produção delineado dentro da conhecida definição de funções e responsabilidades dos diferentes participantes do processo produtivo: de um lado, o empresário, dono do aparelhamento, de todo material e do produto final do trabalho; de outro, o antigo artesão, desprovido dos meios de produção e, portanto, transformado de produtor em vendedor de sua única propriedade: sua força de trabalho. (...)

Estas transformações constituem a Revolução Industrial, termo estabelecido pela tradição para nomear os acontecimentos que, a partir do século XVIII, modificaram de forma brusca a vida das sociedades humanas, dando forma e vigor à sociedade industrial que conhecemos.” (CANÊDO, 1987, p. 5)

A síntese de Leticia Canêdo sobre o corte radical estabelecido pela Revolução Industrial na produção humana – até então dependente da habilidade manual de artífices dos mais diferentes ofícios (ou artes) – remete a outra consequência fundamental desta reconfiguração do universo técnico: a transformação do antigo artesão em proletário, correlata a outra mudança também ocorrida no século XVIII – a separação conceitual e prática entre artista e artesão (ou artífice), antes designados por um único conceito. Tal separação foi essencial para a *autonomia da arte* e para o novo estatuto do artista e do público, tendo consolidado, enfim, o moderno sistema de arte.

Mesmo que aqui não se tenha interesse em detalhadamente examinar a Revolução Industrial – em aspectos, tais como: locais específicos em que teve início; tipo de maquinário então acionado; transformação e incremento tecnológicos, e seu impacto na mão de obra; o pioneirismo britânico (primeiro capitalismo genuinamente industrial);³⁵

³⁵ Entre maio 1649 e 1658, logo após a decapitação de Carlos I, foi proclamada a República na Inglaterra. O teor ditatorial do governo (daí em diante vitalício e hereditário) do Lorde Protetor, Oliver Cromwell (1599-1658), puritano

a expansão urbana e dos transportes; a extração de matérias primas em todos os continentes e sua emergência em períodos e países –, esta revolução (a Industrial) foi tão ou mais importante que a revolução digital ora em curso.³⁶

Por essa razão, é impossível não evocar a Revolução Industrial ao se abordar questões e temas do Iluminismo, sobretudo no que diz respeito ao campo da arte, em que a fatura artesanal teve de se confrontar com as tecnologias da imagem – primeiramente a fotografia; logo depois o cinema; e, mais recentemente o vídeo, a web etc.

Walter Benjamin atribui ao impacto tecnológico causado pela reprodutibilidade técnica na produção visual um papel fundamental – o da liquidação da *aura*.

“O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura.” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 168)

e calvinista, não impediu a adoção de medidas modernizantes pioneiras – que alteraram velhos traços da estrutura fundiária feudal, a agricultura, a produção manufatureira e artesanal, e estimularam o comércio, a navegação etc. Tais medidas, incorporadas mais de um século antes da Revolução Francesa, tornaram a Grã Bretanha vanguarda econômica do capitalismo industrial. Após a morte de Cromwell, a Monarquia foi restaurada na Inglaterra. Carlos Guilherme Mota (2007, p. 3) menciona a esse respeito que, “em conjunto, a indústria francesa era atrasada, se comparada à da Inglaterra. Em 1789, na ilha funcionavam vinte mil lançadeiras volantes (*jennies*); na França, apenas sete mil”.

³⁶ A revolução tecnológico-industrial deslocou o comando do processo produtivo, da mão para a máquina, e de sua dinâmica inventiva, da técnica para a tecnologia, aqui assumida não como estudo das técnicas ou de sua história, mas como uma articulação entre ciência e técnica, em prol da transformação da natureza

Para Benjamin, o sentido *aurático* de um objeto passa, portanto, por sua *unicidade e autenticidade*, características que apontam para a feitura manual e não serial. Sabe-se que a origem da arte remonta aos rituais mágicos, para cuja realização certos artefatos (pequenos ídolos, talhados em pedra ou moldados em barro, por exemplo) eram indispensáveis. Atribuía-lhes poderes mágicos, que transcendiam sua materialidade estrita. Haviam sido “soprados” (como Deus soprou sobre o barro em que moldara Adão, inerte, para lhe dar a vida) pelas comunidades que os produziram, como objetos especiais, sagrados, possuidores de aura.

4.2.1 1789

“Do ponto de vista da economia, sabe-se que, visto em seu conjunto, o século XVIII foi marcado pela prosperidade. As pesquisas exaustivas de Ernest Labrousse sobre as flutuações econômicas, com ênfase nos preços de gêneros alimentícios e salários, demonstraram que o ‘esplendor do reinado de Luís XV’ corresponde ao apogeu econômico no fim dos anos de 1760 e no começo dos anos de 1770. O ‘declínio de Luís XVI’ ocorre depois de 1778 – período de contração e depois de regressão que desemboca em 1787 numa crise cíclica que produz miséria e levantes.

Essas pesquisas, de extrema precisão, indicam que o 14 de julho não foi apenas o dia da Queda da Bastilha, mas o dia em que os preços estiveram mais altos na França no século XVIII. E, note-se, tais altas de preços de gêneros alimentícios quase não penalizam os estratos abastados, mas a massa popular. Além disso, recorde-se que, no Antigo Regime, os salários flutuavam em sentido inverso ao dos preços.” (MOTA, 2007, p. 3)

Mesmo que determinada por circunstâncias conjunturais específicas – como a da informação trazida à baila por Carlos Guilherme Mota –, a Revolução Francesa é, para o mundo burguês, inflexão tão importante quanto a Revolução Industrial. A experiência francesa ultrapassou em muito o projeto político burguês delineado pelo Iluminismo, que buscava reforma e não revolução social.

“Em suas manifestações mais brandas, a Ilustração defendeu um reformismo esclarecido. Os ‘déspotas esclarecidos’ nem sempre visaram à derrocada do Antigo Regime, mas a uma ‘reforma sem revolução’. Reforma lenta e gradual, sem mudar o regime. A verdade torna-se obra humana, e não extra-humana. E mais: a legitimidade dos conhecimentos seria dada pela evidência, pela demonstração e não pela autoridade. Isso contrastava com os critérios de autoridade e legitimidade do Estado absolutista, de direito divino, realista e colonialista. À noção de ‘saber acabado’ contrapunha-se a de ‘problema’ – que pode ser racionalmente resolvido. À noção de ‘mistério’ – cultivada na Idade Média – contrapunha-se a de ‘luz’, de esclarecimento, de ilustração, abolindo-se a superstição e a ignorância.

Uma nova concepção de legitimidade e uma nova escala de valores emergem historicamente, plasmadas ao longo dos séculos XVII e XVIII. A sociedade se move, descobre que não é fixa, assim como descobrira que os astros não estão fixos no universo. Nos planos político e social surgem as ideias de liberdade (liberal, liberalismo, *laissez-faire*) e de igualdade (e de desigualdade, base para uma revolução mais profunda, tema preferido de Rousseau).” (MOTA, *op. cit.*, p. 25)

No período compreendido entre 1789 e 1799, a referida revolução tornou-se o maior laboratório político de que se tem notícia. As diversas facções que se opunham na disputa pela hegemonia da condução da experiência democrática e republicana produziram discursos seminais, que ainda hoje informam tanto ao centro quanto à esquerda. Além disso, tiveram a rara oportunidade de aplicar e testar suas ideias no cotidiano revolucionário.

De acordo com Carlos Guilherme Mota, duas principais vertentes detiveram o poder em momentos diferenciados da marcha dessa revolução. O primeiro deles, entre 1789 e 1793, derrubou o *Antigo Regime*, aboliu os vínculos remanescentes do feudalismo e iniciou a construção da cidadania.

O segundo momento, muito mais radical, foi marcado pela associação dos movimentos populares à burguesia jacobina (*Convenção Jacobina*), e, pelo *Terror*, decretado pelo Comitê de Salvação Pública, chefiado por Maximilien de Robespierre,

(1758- 1794). Em cerca de dois anos, aproximadamente quarenta mil pessoas – entre nobres, o rei Luiz XVI e a rainha Maria Antonieta, clérigos, revolucionários, cidadãos caídos em desgraça e, até mesmo, Antoine Lavoisier, fundador da química moderna – morreram na guilhotina.

Na tentativa de implantar a igualdade social (calcanhar de Aquiles de todo poder burguês), evocada pelo mote revolucionário – liberdade, igualdade e fraternidade – e opor resistência à contra-revolução dos camponeses da Vendéia e à coalização internacional antifrancesa, derrotada em 1794, a *Convenção Jacobina* lançou mão do *Terror*. Os objetivos igualitários desta breve fase revolucionária transparecem no projeto de nova *Declaração dos Direitos do Homem* – elaborado por Robespierre e lido no Clube dos Jacobinos –, que continha ideias avançadas demais para a época e previa: limitação de propriedade; extensão do direito à alimentação a todos os integrantes da sociedade; fraternidade entre todos os povos; e desmantelamento total da nobreza e de seus representantes. Tais tópicos traziam à luz novos *pontos cegos* do edifício político-discursivo Iluminista, efetivamente implantado.

Os Jacobinos terminaram derrotados dois anos após (1795) pela *Reação Termidoriana*, marco final do período revolucionário, em que a burguesia reassumiu definitivamente as rédeas do espólio da queda da Monarquia, até o golpe de 18 Brumário, quando nova comissão executiva provisória, formada pelos cônsules Napoleão Bonaparte (1769-1821), Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836) e Roger Ducos (1747-1816), assumiu o governo. Em 1803, Bonaparte tornou-se Imperador.

Robespierre sofrera influência do pensamento político do filósofo suíço, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), nome maior do pensamento iluminista francês. Em *Do contrato social*, escrito em 1757 e proibido cinco anos depois, o autor parece professar ideias, cuja radicalidade semelhava à do líder Jacobino – guilhotinado como suas milhares de vítimas (1794).

“O homem nasce livre, e por toda a parte encontra-se a ferros. O que se crê senhor dos demais, não deixa de ser mais escravo do que eles. Como adveio tal mudança? Ignoro-o. Que poderá legitimá-la? Creio poder resolver esta questão.

Se considerasse somente a força e o efeito que dela resulta, diria: ‘Quando um povo é obrigado a obedecer e o faz, age acertadamente; assim que pode sacudir esse jugo e o faz, age melhor ainda, porque, recuperando a liberdade pelo mesmo direito por que lha arrebataram, ou tem ele o direito de retomá-la ou não o tinham de subtraí-la. A ordem social, porém, é um direito sagrado que serve de base a todos os outros. Tal direito, no entanto, não se origina da natureza, funda-se, portanto, em convenções. Trata-se, pois, de saber que convenções são essas. Antes de alcançar esse ponto, preciso deixar estabelecido o que acabo de adiantar.’ (ROUSSEAU, 1983, p. 22)

4.3 Separações e autonomia da arte

“Resumo: a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins [sic] pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*. E nisso, justamente, consiste a não-verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia — contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como um que se tornou histórico.(...) Para evitar mal-entendidos, é preciso tornar a sublinhar com toda ênfase que ‘autonomia’, nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra. Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, quando a arte se transforma em conteúdo de si mesma.” (BÜRGER, 2008, p. 100-101 e 105)

Inversamente à ética e à política – que há mais de 2.000 anos se haviam tornado objeto de disciplinas definidas pelo discurso filosófico –, só no século XVIII a arte passou a ser objeto relevante da reflexão intelectual e a constituir campos específicos do conhecimento: os da *estética* – desde então área específica da investigação filosófica –, da *história da arte* e da *crítica de arte*, por exemplo.

Tanto a Renascença quanto o *Século das Luzes* foram períodos decisivos para a arte: se o primeiro possibilitou a fecundação de sua nova função expositiva – em detrimento da ritual-religiosa anterior –, o segundo assistiu à consolidação do projeto de sua própria *autonomia* em relação a quaisquer outras funções. Tal *autonomia*, que exigia a diferenciação radical entre práticas, tais como arte e artesanato (ambas denominadas *techné* ou *ars*, pelos antigos), de origem e desenvolvimento (no Ocidente) qualitativamente indistintos até o século XV, mas cuja definitiva diferenciação tornou-se teoricamente imperiosa no século XVIII.

A defesa desse divórcio histórico foi tarefa inaugural das teorias da arte, tanto estéticas quanto históricas. Tais teorias tinham por motivação a construção de princípios que justificassem filosoficamente a *autonomia da arte*, que ensaiara os primeiros passos séculos antes, no campo da Pintura. Forçoso era refletir sobre os elementos distintivos da arte (livre) e do artesanato, cuja produção, neste caso, de autoria coletiva e quase sempre anônima, tinha por objetivo a feitura de objetos utilitários. Sem essa reflexão, teria sido impossível afirmar a finalidade estética das *belas artes* como algo único. Há quem diga, porém, que o processo que deflagrou a autonomia da arte de modo algum teve início na Renascença, mas só no Iluminismo.

Paul Oskar Kristeller e Larry Shiner³⁷ afirmam que a invenção da arte (ou da categoria, *belas artes*) só ocorreu a partir do século XVIII, quando se tornaram objeto das

³⁷ Conforme o próprio Larry Shiner (*La invención del arte, una historia cultural*), sua hipótese sobre a invenção da arte no século XVIII se baseia nas investigações de Oskar Kristeller (*Renaissance Thought and the Arts* (1950), Princeton,

primeiras teorizações. *Invenção*, aqui, não significa ato arbitrário, repentino, resultante de decisão autoral – individual ou coletiva –, mas um processo de avanços e retrocessos, que determinou a ruptura entre o sistema pré-moderno de arte e o moderno sistema das belas artes.

Traços do antigo sistema permaneceram nas belas artes, notadamente a persistente fatura artesanal. Por outro lado, nelas se observam aspectos de ideais modernos (dispersos pela arte antiga) e renascentistas. Shiner afirma, entretanto, que manifestações pontuais de alguns desses traços em contextos passados não evidenciam que a arte contemplativa (belas artes) efetivamente tenha existido antes do século XVIII.

“À exceção do teatro e da ópera quase todas nossas modernas instituições de belas artes se estabeleceram no século XVIII. Naturalmente se nos propomos rastrear a ‘origem’ de tais instituições, podemos encontrar numerosos precedentes, mas o certo é que somente no século XVIII o museu de arte, a sala de concertos e a crítica literária adotam os significados e as funções modernas e se estendem por toda a Europa. Estas instituições encarnavam a nova oposição estabelecida entre arte e artesanato ao proporcionar espaços em que tanto a poesia, a pintura como a música experimental poderiam ser objeto de experiência e análise independentemente de suas funções sociais tradicionais. Esta separação institucional determinou a criação de uma categoria característica como a de belas artes, tanto talvez como os ensaios e os tratados escritos pelos intelectuais.”³⁸ (SHINER, *op. cit.*, p. 134)

N.J., Princeton University Press, 1990). Outros autores, como Anne Becq (*Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à la imagination créatrice*, Paris, Alban michel, 1994), Martha Woodmansee (*The Author, Art, and the Market. Rereading the history of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994), e Prebend Mortensen (*Art in the Social Order. The Making of Modern Conception of Art*, Albany, State University of New York Press, 1997), que desenvolveram suas pesquisas em função das ideias de Kristeller, por exemplo.

³⁸ “Con excepción del teatro y de la ópera casi todas nuestras modernas instituciones de las bellas artes se establecieron en el siglo XVIII. Naturalmente, si nos proponemos rastrear el «origen» de tales instituciones, se pueden encontrar numerosos precedentes, pero lo cierto es que solo en el siglo XVIII el museo de arte, la sala de conciertos y la crítica literaria adoptan los significados y las funciones modernas y se extienden por toda Europa. Estas instituciones encarnaban la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales. Esta separación institucional determinó la creación de una categoría característica como es la de las bellas artes, tanto quizás como los ensayos y los tratados escritos por los intelectuales.”

Daí, conforme Larry Shiner, se o sistema da *techné/ars* congregava quase todos os antigos ofícios e saberes (mecânicos e liberais), inclusive aqueles que viriam a integrar o novo sistema de belas artes, era necessário distinguir e separar estes últimos do “conjunto universo”, a que até então haviam pertencido. A separação entre arte e artesanato, consumada na esfera da produção e no âmbito institucional, tornou-se tarefa primordial das nascentes teorias da arte bela, fator final para a consolidação do moderno sistema de arte.

Diferentemente das belas artes,³⁹ o artesanato (ofício) nunca possuiu consciência autoral fundada na invenção e na criação individuais. Tecelagem, cerâmica, imagens religiosas e objetos rituais reproduziam esquemas formais e repertórios comunitários. Tal caráter comunitário se impunha na esfera autoral, mas não na produção propriamente dita, em que o fazer artesanal quase nunca implicava processos de produção baseados na divisão do trabalho, mas na habilidade de cada trabalhador.

Os processos artesanais eram qualificados pelo adestramento manual (técnica) – e não pela elaboração de estilos individuais reconhecíveis –, pela manifestação do gênio nas obras etc (tal como passou a ocorrer na Renascença) ou pela invenção formal (característica da arte moderna). Se no artesanato, por um lado, a invenção era circunscrita a princípios comunitários, por outro, a produção de cada objeto era quase sempre responsabilidade de um único artesão, que controlava todas as etapas do processo produtivo.

A autoria individual, como visto, corresponde à invenção do indivíduo como unidade mínima e fundamental – ao menos ideologicamente, já que dele emana a liberdade.

³⁹As belas artes valorizam a autoria individual – o gênio, que segundo Kant, “é o talento (dom natural), que dá regra à arte” –, produtora de obras para a contemplação.

4.3.1 O que não teria divisão

Assim como é possível falar do nascimento ou da invenção da arte, também se pode falar da invenção do indivíduo, cujos primeiros passos foram dados ainda na Renascença. Afirmar que o indivíduo é uma invenção histórica pode parecer estranho para a maioria: costuma-se pensá-lo como idêntico à própria condição humana.

Todas as sociedades são integradas por pessoas com características diversas, mas quando se fala sobre o surgimento do indivíduo, não se trata de tais diferenças, mas, sobretudo, de um momento histórico, em que se passou a considerar a existência dessas diferenças, que adquiriram trânsito político, ético, existencial e estético.

Durante a Idade Média, por exemplo, a noção de pessoa passava ao largo das vontades e aspirações particulares de cada um, pois era regulada por uma hierarquia social rígida, encimada por Deus. A aceitação de um destino pré-determinado por essa hierarquia pressupunha, para a maioria absoluta da população europeia, a inexistência de qualquer expectativa de escolha tanto do trabalho que lhe asseguraria a sobrevivência, quanto de seus governantes e, até mesmo, de seus cônjuges.

No mundo do trabalho (excluídos os senhores, o alto clero e os cavaleiros), a estratificação prevalecia. Consequentemente, não tinham trânsito argumentos, como a existência ou inexistência de vocação para o aprendizado e para o exercício de um tipo específico de atividade laboral. A tendência, então, era quase “hereditária” – filhos de servos seriam servos, bem como seus netos, bisnetos etc. Os ofícios repetiam a mesma tendência, mas com um agravante: a exigência de mão de obra altamente qualificada artesanalmente fazia com que filhos de homens de ofício fossem formados desde a infância no cotidiano daquela arte (*techné*), para futuramente assumirem a oficina (que também absorvia descendentes de servos e de outras camadas sociais).

Na esfera política, o poder hereditário impedia a participação dos integrantes da sociedade na escolha de seus governantes. A observação dos deveres, a obediência

às interdições religiosas e ao patriarca, chefe da família, constituíam limites éticos que vontades dissidentes evitavam enfrentar. A autoria individual, tal como atualmente entendida, nada significava. Não havia, portanto, indivíduos nem nada que se assemelhasse a direitos humanos: apenas pessoas enquadradas num mundo sócio-religioso, em que as vontades de cada um pouco ou nada contavam.

Evidentemente, a Renascença não presenciou a mudança radical deste estado de coisas. No entanto, a revalorização do homem, observada naquele momento histórico; a ênfase no livre arbítrio e na consciência individual, defendidas pela Reforma protestante (1517); o surgimento da ideia de artista com estilo próprio, ligado às artes liberais – enquanto o artífice, seu “par histórico”, permanecia na esfera mecânica e num patamar coletivo da autoria –, prenunciavam os primeiros passos em direção ao indivíduo e à separação de arte e artesanato.

O apogeu do indivíduo só ocorreu no século XX quando as mulheres, depois de muito trabalho e luta, conseguiram assegurar direitos próximos aos dos homens (como o direito ao voto). É inegável, no entanto, que a partir do *Século das Luzes*, com o triunfo, da Revolução Francesa (1789), a defesa do “par”, cidadão-indivíduo, ganhou destaque nunca antes observado.

O conceito de indivíduo literalmente supõe a indivisibilidade. Aos *direitos* de pensar e exprimir opiniões livremente, de escolher profissão e cônjuges ou de eleger representantes no Parlamento e no Executivo corresponderia uma série de *deveres*, dentre os quais a observância das leis e a separação da ação social em duas instâncias correlatas, mas diversas: a pública (cidadão) e a privada (indivíduo). Exatamente por ser livre, pois, o indivíduo nunca teve o direito de fazer o que quisesse. Sua liberdade jamais pôde comprometer a ordem pública, nem tampouco os direitos alheios.

4.3.2 A fundação das primeiras teorias da arte

“O *Salão de 1765* como um sanduíche entre a *Histoire de l’art chez les Anciens* de Winckelmann (1764) e o *Laokoon* de Lessing (1766), participa de uma trilogia fundadora sob todos os aspectos, filha, ela mesma de suas próprias obras ou — como diríamos de um escritor —, *autodidata*. Uma trilogia em que a história o disputava com a crítica, a crítica com a teoria, e a teoria com a história, numa cumplicidade inconfessada, um acordo feliz, uma inteligência inaugural cujo segredo parece perdido, como teria passado o tempo dos autodidatas. Autodidata, Diderot de fato era, em matéria de arte, tal como Winckelmann e Lessing, pela força das coisas, ou — como se querera dizer — da história, uma vez que a história, a crítica e a teoria da arte estavam com eles em seus inícios, ao menos sob a forma em que hoje as conhecemos: sem outra educação senão aquela que alcançou por si próprio, e sem reconhecer outros mestres senão as obras, tal como elas se ofereciam pela primeira vez ao olhar do público, e os próprios artistas, os quais muitas vezes falavam uma linguagem inteiramente diversa daquela da tradição e da Academia. De sorte que a história, a crítica, a teoria da arte teriam nascido, e nascido simultaneamente, desse momento, condensado em três anos, e por princípio ‘autodidata’...” (DAMISCH, Hubert. O autodidata in FERREIRA; COTRIM, *op. cit.*, p. 253)

As primeiras teorias permanentes da arte surgiram, conforme observa acima Hubert Damisch, num período “condensado em três anos e por princípio autodidata”. Toda fundação supõe a invenção de um campo com poucos precedentes teóricos, técnicos, cognitivos – geralmente tomados por empréstimo de outras disciplinas –, e quase completa ausência de experiências sistematizadas pelo novo saber. Daí o autodidatismo inseparável desses momentos inaugurais, em que os protagonistas contam apenas com suas especulações. No entanto, estes são momentos inventivos e por isso impulsionam o intelecto em direção a questões cujo frescor é vital – traço raramente encontrado em disciplinas teoricamente consolidadas.

De qualquer modo, fica evidente que o berço mais fecundo das teorias iniciais da arte foi sem dúvida alguma a Alemanha. Lá, o filósofo Alexander Baumgarten (1714-

1762) introduziu o termo *estética* (ao lançar, em 1750, os dois volumes de sua *Aesthetica*), e Gotthold Lessing (1729-1781) floresceu como dramaturgo, filósofo e crítico literário, fundador das teorias da arte.

Resta apenas mencionar o nascimento da crítica de arte, iniciada com o francês, Denis Diderot, editor da primeira Enciclopédia. Diderot apresentara suas ideias acerca da arte em artigos escritos para esta vasta obra, e nos livros *Cartas sobre os surdos e mudos* (1751) e *Ensaio sobre a pintura* (1766). Mas foi como colaborador do jornal *Correspondance Littéraire, philosophique et critique*, que Diderot publicou suas críticas sobre os *Salons* de Paris, eventos oficiais da arte francesa, entre 1759 e 1781. Opostos ao intelectualismo característico dos textos iluministas neoclássicos, seus comentários eram tecidos em linguagem de compreensão fácil e por isso acessível a um público maior. Diderot foi efetivamente um mediador das questões da arte para seus espectadores, e o primeiro a exercer a crítica de arte.

Coube, entretanto, a Immanuel Kant e outros pensadores, como Friederich Schelling (1775-1854), a separação filosófica (e fundadora da Estética moderna) entre arte e ofício (artesanato). Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant propõe a seguinte diferenciação:

“A arte distingue-se também do ofício <Handwerke>; a primeira chama-se *arte livre*, a outra também pode chamar-se *arte remunerada*. Observa-se a primeira como se ela pudesse ter êxito (ser bem sucedida) conforme a um fim somente enquanto jogo, isto é, ocupação que é agradável por si própria; observa-se a segunda enquanto trabalho, isto é, ocupação que por si própria é desagradável (penosa) e é atraente somente por seu efeito (por exemplo, pela remuneração), que, por conseguinte, pode ser imposta coercitivamente” (KANT, *op. cit.*, p. 150)

Desse ponto de vista, o juízo estético seria livre de quaisquer determinações, posto que movido apenas pelo prazer desinteressado e autônomo em relação a todo fim (uma finalidade sem fim). Do ponto de vista kantiano, a autonomia da arte designaria essa liberdade radical do sujeito ao emitir um juízo de gosto.

Entretanto, não se pode compreender plenamente a noção *de autonomia da arte* quando se está preso à sua formulação filosófica. Mesmo reconhecendo o papel deste tipo de juízo para o embasamento da arte estético-contemplativa, numa realidade pensada a partir do *sujeito* (cidadão, indivíduo), seria ingênuo supor que a modernidade, movida pela aplicação prática de suas ideias e conhecimentos nas mais diversas áreas e disciplinas, pudesse confinar a *autonomia da arte* no campo interiorizado da reflexão estética.

Anoção de *autonomia* atravessou todos os níveis do moderno sistema de arte, e nessa expansão assumiu matizes variados, expressos tanto nas atividades de artistas, galeristas, críticos, teóricos, historiadores, estetas, filósofos, público etc. – que desempenhavam, em sua maioria, funções inteiramente novas, autodidatas –, quanto nas novas instituições surgidas com recém-criado sistema de arte.

Numa acepção estritamente conceitual (e comprometida com a lógica taxionômica característica do pensamento iluminista), o sistema de arte não poderia abranger práticas tão divergentes em seus objetivos, tais como a contemplação estética e o uso cotidiano de objetos utilitários (produtos).

Pensadas a partir da diferenciação radical de suas finalidades, arte e artesanato deveriam ser separadas. Consequentemente, ao afastar-se dos ofícios – que produziam utensílios, dispositivos e mecanismos diversos indispensáveis ao nosso dia a dia –, a arte igualmente conquistou *autonomia*: isto é, distanciou-se da vida e de suas demandas concretas.

No que diz respeito aos artistas, por exemplo, a *autonomia* surgiu associada ao declínio paulatino do vínculo da encomenda – em que o cliente definia tema da obra, materiais que podia pagar e, às vezes, até mesmo os croquis em que os artistas deveriam se basear – e sua substituição pelo mercado. Livres da encomenda, os artistas ocidentais dos séculos XIX e XX passaram a gozar de liberdade criadora e inventiva jamais experimentada anteriormente.

Seus sucedâneos modernistas, sobretudo aqueles que floresceram a partir do Impressionismo (1873), assumiram o controle, a responsabilidade e o risco de seus processos poético-criativos. A autonomia processual dos modernos, no entanto, precisou conceder, em graus variados, alguns favores à lógica do mercado (ao colecionismo e à aprovação do marchand e da crítica, filtros parciais de seu sucesso ou fracasso).

Ao lado da multiplicação de agentes com funções diferenciadas, o que contribuiu para a criação do novo sistema de arte na era iluminista, foram criadas as primeiras academias de arte, salões, museus, galerias particulares – visitadas pelo público e por colecionadores (em lugar das oficinas dos pintores, para a encomenda de trabalhos), além de ateliês, escolas de arte, publicações especializadas etc.

Todas estas instituições – especificamente voltadas para a formação do artista e a exposição de seus trabalhos; para o debate estético e artístico e a consagração de obras pelo público – manifestavam outro afloramento da *autonomia*. Se antes a convergência das artes na arquitetura de palácios e templos subordinava-as ao ritual religioso, em que eram apenas elementos de uma finalidade maior – a contemplação da glória de Deus –, agora cada arte possuía templos e palácios destinados à sua contemplação autônoma em relação a qualquer outra arte e ao contexto cotidiano.

Mas nenhuma destas transformações ocorreu de forma linear e progressiva. A formação de público se impôs como necessidade fundamental após a construção desses novos templos da arte. O desconhecimento da nova realidade fazia com que parte do público se comportasse de maneira totalmente inadequada às expectativas do poder civil. A situação não se restringia às belas artes: a música de concerto e a ópera passavam por dificuldades semelhantes:

“A situação nos teatros de ópera não era melhor que nos salões: os aristocratas que se sentavam no palco e a companhia mista, localizada no fosso, conversavam, assoviavam, jogavam maçãs ou discutiam entre si. Na Ópera de Paris as desordens eram tais que foi necessário destinar uma

guarnição composta por quarenta soldados armados com mosquetes, para patrulhar as salas. Os maestros tentam se sobrepor ao barulho batendo com um bastão de madeira contra o pódio, os cenários eram trocados à vista de todos e a sala era iluminada por milhares de velas, de tal modo que cada espectador pudesse ver os demais com clareza, ainda que a fumaça dificultasse a visibilidade na sala.”⁴⁰ (SHINER, *op. cit.*, p. 187)

Como vemos, o *juízo estético* chegou a se tornar caso de polícia. Isso demonstra que a mudança de um sistema de arte para outro aniquila quase todas as formas e mediações que uma comunidade aprendera no contexto do sistema anterior – e a recepção pública é um bom indicador dessas inflexões.

A separação entre arte e artesanato, entretanto, não poderia se dar apenas no nível de uma diferenciação de motivações (prazer ou desprazer). Era necessário que fosse estabelecido também um *telos*, isto é, uma finalidade para a produção artística, de modo que esta separação fosse validada como necessária.

Kant distinguiu as artes mecânicas das artes estéticas, e, dentre as estéticas, diferenciou as artes agradáveis das belas artes.

“Se a arte, conformemente ao conhecimento de um objeto possível, simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo, ela é arte mecânica; se, porém, ela tem por intenção imediata o sentimento de prazer, ela chama-se arte estética. Esta é ou arte agradável ou arte bela, ela é agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples *sensações*; ela é bela se seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto *modos de conhecimento*.”

Artes agradáveis são aquelas que têm em vista simplesmente o gozo; são de tal espécie todos os atrativos que podem deleitar a sociedade em uma mesa:

⁴⁰ “La situación en los teatros de ópera no era mejor que en los salones: los aristocratas que se sentaban en el escenario y la compañía mixta, ubicada en el pozo, conversaban, silbaban, arrojaban manzanas o renían entre si. En la Ópera de Paris los desordenes eran tales que fue necesario asignar una guarnición compuesta por cuarenta soldados armados con mosquetes, para patrullar por las salas. Los directores de orquesta intentaban sobreponerse ai ruido golpeando con un bastón de madera contra el pódio, los câmbios de escenario se realizaban a la vista de todos y la sala era iluminada por miles de velas, de tal modo que cada espectador pudiese ver a los demás con claridad, aunque a veces el humo dificultaba la visibilidad en la sala.”

narrar entretendo, conduzir os comensais a uma conversação franca e viva, dispô-la pelo chiste e o riso a um certo tom de jovialidade, no qual, como se diz, pode-se tagarelar a torto e a direito e ninguém quer ser responsável pelo que fala, porque ele está disposto somente para o entretenimento momentâneo e não para uma matéria sobre a qual deva demorar-se para refletir ou repetir. (...)

Arte bela, ao contrário, é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade.

A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir de simples sensação, mas um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial.” (KANT, *op. cit.*, p. 150)

Embora livre e prazerosa, a arte começou a despertar interesse e a ter penetração na vida social – fato que não se justificaria apenas por seu caráter agradável. Para Kant, a finalidade e necessidade da arte transbordavam a esfera individual, posto que promoviam “a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade”.

Dez anos mais tarde (em 1800), Schelling – considerado o mais importante pensador do romantismo alemão – lançou *O sistema do Idealismo Transcendental*, que tem por base o pensamento kantiano. Para Schelling, não há dificuldade em perceber

“...que o produto estético se distingue do artesanato comum, é fácil julgar porque toda criação estética é, no seu princípio, absolutamente livre, enquanto o artista pode ser impelido para ela só por uma contradição que se ache na parte mais alta de sua natureza, enquanto qualquer outra criação é ocasionada por uma contradição exterior a quem cria e tem, por isso, seu objetivo fora de si.”⁴¹

Assim como as questões teóricas referentes aos fundamentos e à finalidade das

⁴¹ Disponível em <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=932>. Acesso em 25 fev. 2012.

belas artes haviam sido encaminhadas pelo pensamento estético, a interpretação das obras reais e sua dinâmica concreta suscitaram, à mesma época e também na Alemanha, o surgimento da História da Arte. Seu fundador, Joachim Winckelmann (1717-1766), em 1764, usou pela primeira vez a denominação da nova disciplina (*história da arte*) no título de uma obra, *História da Arte Antiga*.

Mesmo que não possuísse a mesma densidade filosófica dos fundadores da estética nem a acuidade histórica de Winckelmann, as ideias de Lessing sobre a arte, publicadas em 1766 no *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (livro que, conforme o próprio subtítulo revela, procura distinguir as características da pintura e da poesia) que marcaram, decisivamente o pensamento de seus contemporâneos.

O século XVIII sepultou os restos do mundo teológico construído na Idade Média – que a Renascença ainda não eliminara –, para lançar os fundamentos do mundo burguês. Curiosamente, esse sepultamento do passado medieval cristão passava, ao menos no campo ideológico-cultural, pela exumação literal da Antiguidade grecorromana. As escavações arqueológicas em Pompeia e Herculano, iniciadas em 1748, despertaram interesse generalizado – não só curioso, mas sobretudo intelectual – pela época clássica.

O impacto das escavações de Pompeia, entretanto, não se restringiu às expectativas iluministas nem às novas teorias da arte: fez-se igualmente sentir no campo da produção artística, pois influenciou o Neoclassicismo, que marcou – assim como o Romantismo – toda a arte europeia da última metade do século XVIII.

Privados, pela história, do mítico e glorioso passado clássico, tipicamente grecolatino, os alemães podiam, então, ao menos cultivá-lo intelectualmente – ou reproduzi-lo em falsas ruínas nos jardins de seus palácios e parques públicos. No entanto, a decisão mais acertada, pelo menos para os amantes e teóricos da arte, seria a de conhecer tais ruínas *in loco*, nas primeiras viagens propriamente turísticas de que se tem notícia (mais uma novidade do século XVIII), principalmente com destino ao sul da Itália.

Imbuído desses ideais clássicos, Winckelmann, ele próprio arqueólogo, tornou-se um dos partidários mais representativos do Neoclacissismo. Reconheceu – em sua *História da Arte Antiga* (1764) – o papel fundamental da cultura e arte gregas, interpretando-as a partir de princípios e métodos claramente modernos (análise histórica associada à leitura de obras específicas, tidas como sinais e sintomas do espírito da época).

Aberto o caminho teórico para uma arte *livre*, o século XIX e, posteriormente, o século XX testemunharam a proliferação e sucessão de movimentos artísticos, jamais vistas em qualquer outro período da história. Ainda no período iluminista, o Neoclassicismo e o Romantismo surgiram como tendências quase complementares desta nova era da arte.

Irradiado de Roma, o Neoclassicismo – designação só incorporada quase um século mais tarde, na segunda metade do século XIX, quando o movimento já estava superado – teve como propulsores iniciais, no entanto, dois alemães: o pintor, Anton Raffael Mengs (1728-1779), que se transferiu para Roma em 1752, e Winckelmann, que ali fixou residência a partir de 1755. Estimulado por Winckelmann, Mengs superou a dramaticidade ilusionista da arte barroca, retomou diversos elementos da pintura renascentista (como a importância do desenho para a pintura) e tornou-se um dos iniciadores do novo movimento.

Por outro lado, é importante considerar o projeto romântico, que partilhou com o neoclássico as preferências de artistas e público à época do surgimento das teorias da arte. Embora difundidas por toda a Europa e pelas Américas, pode-se verificar que, se o primeiro teve significativa penetração na Alemanha, o segundo conquistou preferência na França, durante o período da revolução, irradiou-se também em outros países da Europa, como Inglaterra e Rússia, e até no Brasil.⁴²

⁴² O movimento neoclássico chegou ao Brasil com a Missão Artística Francesa, de 1816. Trazida ao país por D. João VI para atualizar a arte brasileira, então fortemente marcada pelo rococó, a Missão foi responsável pela concepção institucional e curricular e, posteriormente, pela implantação da Academia Imperial de Belas Artes, criada no Rio de Janeiro. O Neoclassicismo tornou-se, então, estilo oficial do Império, tanto nas artes como na arquitetura.

Inversamente à arte neoclássica, que floresceu com força maior na pintura, a arte romântica – que teve expressão mais significativa na literatura – caracterizava-se pela afirmação e pela defesa (contra tudo e todos) da experiência individual. Opunha-se, conseqüentemente, aos ideais racionalistas de uma ordem pública comum, preconizados pelo Iluminismo e buscados pelo Neoclassicismo – ambos arautos do projeto de uma sociedade estável, formada por cidadãos com direitos e deveres pré-determinados. O Romantismo, por outro lado, supunha a insatisfação solitária do indivíduo frente à perspectiva de enquadramento na vida social sedentária urbana. Seu escape era o mundo, seus amores, e os enigmas e mistérios da aventura e da natureza.

4.4 A nova produção artística

A arte moderna em seu conjunto e, particularmente, a arte abstrata, geométrico-construtiva e informal, foram clímax do projeto de arte autônoma em relação a quaisquer funções utilitárias – ou seja, uma arte senão separada, pelo menos muito distante das atribuições da vida cotidiana, cuja única função seria se exibir para contemplação em espaços institucionais igualmente destinados a ela e à fruição de suas próprias qualidades estéticas.

Tal *autonomia*, lentamente conquistada pela produção artística europeia dos últimos 500 anos, só se realizou de modo pleno quando obras, cuja configuração formal e espacial podia ser vista, apreciada e sentida unicamente a partir de qualidades próprias, se tornaram a tônica da criação moderna. Os desdobramentos futuros dos Abstracionismos, tanto geométrico-construtivos, quanto informais, realizaram e concluíram este projeto histórico, atingiram seu *Telos*.

Surgida em 1910 quando o pintor russo, Wassily Kandinsky, produziu pequena aquarela com manchas de cor e grafismos negros, a Arte Abstrata, ao suprimir a representação, criava a possibilidade de uma arte desvinculada das formas e do espaço naturais (*mimesis*).

4.5 Construtivismos & Concretismos – Abstrações

4.5.1 Sobre o *saber da arte*

No começo da segunda década do século XX, o Construtivismo russo sintetizou os saberes acumulados pela experiência dos artistas da primeira fase do modernismo europeu – marcada pelo Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, Futurismo e Cubismo –, cujo florescimento remontava aos 30 últimos anos do século anterior.

Tal síntese dos saberes da Arte Moderna produziu vasto repertório de questões – processuais, plástico-formais e teóricas –, que configuram uma das mais importantes constelações produzidas pelo *saber da arte*.⁴³

Esse tipo de saber não se resume à estrita proficiência numa *Techné*: decorre da sistematização, individual e coletiva, de informações, técnicas, saberes e conhecimentos pontuais entrecruzados no processo criativo. Os manifestos e escritos de artistas tornaram-se, desde então, não só importantes subsídios para o *juízo artístico* (FIEDLER, *op. cit.*), mas também referências essenciais para os *saberes sobre a arte* (filosóficos, históricos, antropológicos, semióticos, críticos etc.). Os demais *ismos* modernistas, por razões semelhantes, também introduziram ideias e questões, que consolidaram o papel do artista como produtor de informações fundamentais para o conhecimento da arte.⁴⁴

Os diferentes matizes assumidos pelo Construtivismo decorreram de sua internacionalização. Em cerca de 30 anos, o movimento irradiou-se pela Europa e, a partir

⁴³ Como vimos na introdução desta tese, o *saber da arte* refere-se ao conjunto de saberes formulados por artistas, a partir de seu engajamento prático e reflexivo na experiência criativa.

⁴⁴ *Ismos* designa os movimentos artísticos que se sucederam desde o final do século XVIII e cuja sequência se intensificou no período das vanguardas históricas do final do século XIX e do começo do século XX: Neoclassicismo, Romantismo, Realismo, Impressionismo, Neoimpressionismo, Pontilhismo, Expressionismo, Fauvismo, Abstracionismo, Suprematismo, Neoplasticismo, Construtivismo, Concretismo etc.

da Segunda Grande Guerra, para a América do Sul.⁴⁵ Na passagem dos anos 1940 para os 1950, chegou ao Brasil, onde floresceu e se desdobrou nas vertentes do Concretismo paulistano e do Neoconcretismo carioca – simultaneamente ao Abstracionismo Informal.

Suas divergências, explicitadas em artigos e manifestos publicados nos mais importantes jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo da época, fizeram circular, pela primeira vez no país, *um saber da arte* sistemático, exclusivamente referido ao universo poético da forma pura, comprometido, portanto, do ponto de vista brasileiro, com as questões do Construtivismo e seus correlatos ocidentais – o Neoplasticismo, de Piet Mondrian (1872-1994), e o Concretismo, de Theo Van Doesburg (1883-1931) e Max Bill (1908-1994). Os conhecimentos produzidos por esses movimentos brasileiros passaram a integrar a constelação dos saberes do Construtivismo e do Concretismo internacionais, e sua importância para a consolidação da experiência moderna brasileira parece por ora estabelecida.

4.5.2 Abstrações

A arte abstrata foi inicialmente um fenômeno russo que coincidiu com a Revolução de Outubro e a ela se incorporou. Suas características formais e composicionais livres autorizam a situá-la na base do Abstracionismo Informal, cuja hegemonia internacional só ocorreu no pós-guerra europeu e norte-americano na década de 1940. Entretanto, Kandinsky não foi o único pioneiro russo das tendências *não objetivas, não figurativas* ou abstracionistas que se desenvolveram na terra dos czares. Kazimir Malevich (1878-1935), Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander

⁴⁵ A Argentina foi pioneira do Construtivismo no continente. Em 1945, Tomas Maldonado fundou em Buenos Aires a associação Arte-Concreto-Invenición. No ano seguinte, Gyula Kosice (1924) e Arden Quin (1913-2010) lançaram o manifesto e inauguram, em Buenos Aires, a primeira exposição de arte Madi.

Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958), El Lissitzky (1890-1941), dentre outros, trilharam os caminhos da abstração geométrico –construtiva.

O Informalismo pretendia se comunicar com o espectador por meio da inter-subjetividade – de um lado, a obra, resultado da criação artística individual; e de outro, sua fruição solitária pelo *observador*. Essa atitude de implicações não só estéticas, mas também ético-políticas, configurava, no Brasil da década de 1950, silenciosa alternativa à impessoal objetividade do mundo da indústria, no qual o país recém-ingressara, e seu correspondente no campo da arte, o Concretismo, que preconizava a inter-objetividade, ou seja, a comunicação racionalmente definida entre sujeitos e uma racionalidade distinta daquela proposta pela arte da Renascença.

Em comparação com os concretistas, amalgamados em torno de princípios, e, secundariamente, com os neoconcretos – grupo formado em função das afinidades poético-experimentais de seus integrantes –, os abstracionistas informais brasileiros, europeus e americanos nunca abriram mão da “bússola interior” que orientava sua invenção formal. Eram, por isso, quase sempre avessos às noções de disciplina ditadas de fora de suas experiências pessoais.

Seu ponto programático comum era tênue – a defesa da liberdade total de invenção e ação numa abstração, cuja ordem subjetiva era gerada no próprio processo produtivo. Ainda que informais, como a brasileira Fayga Ostrower (1920-2001), tivessem preocupações intelectuais, estas decorriam em primeiro lugar de questões colocadas por seu trabalho e não de exigências teóricas coletivas.

O que estava em questão, porém, eram duas noções de ordem radicalmente diversas: aquela (evidente) baseada em um projeto espacial fundado na geometria – caso do Concretismo e, de modo particularíssimo, do Neoconcretismo, avesso à exacerbação racionalista do primeiro; e a do Informalismo, emanada do universo interior do artista e, por isso mesmo, de significativo interesse para os estudos sobre a criatividade e

a criação artística. Saberes gerados livremente pela Abstração Informal no Brasil não podem ser confrontados com aqueles, sistemáticos, produzidos pela constelação geométrico-construtiva: seja porque a lógica dos informalistas buscasse a permanente conexão da subjetividade individual do artista com a subjetividade do *outro*, ou porque, inversamente, a lógica construtivista produziu, em escala internacional, poderosa constelação de saberes.

4.5.3 Vanguardas russas

Em 1920, os irmãos, Naum Gabo (1890-1977) e Anton Pevsner (1886-1962), lançaram, em Moscou, o *Manifesto Realista*, tido como o primeiro manifesto *construtivista*. Sua publicação evidenciou a existência de duas tendências divergentes – gestadas pelas primeiras vanguardas russas desde o período pré-revolucionário: uma – estética –, cuja origem mais remota é o *Suprematismo* (1913), de Kasimir Malevich (1878-1935); outra – ideológico-utilitarista –, que pode ser genealógicamente remetida às *Construções em Relevo* e aos *Contrarrelevos* (1913-1917), de Vladimir Tatlin (1885-1953) – ainda que o termo *Construtivismo* só tenha sido consagrado, em 1921, a partir do debate gerado pelo referido manifesto de Gabo e Pevsner.

Em sintonia com a ideia de arte pura, similar àquela buscada pelas vanguardas históricas do Ocidente, Gabo e Pevsner propunham um *Construtivismo* predominantemente estético, baseado na liberdade de criação e na invenção formal. Aproximavam-se, nesse aspecto, de Malevich, pioneiro da pintura geométrica, que defendia a diferenciação entre *arte pura* e *arte aplicada*, questionada pelos construtivistas ideológico-utilitaristas a partir do triunfo da Revolução de Outubro.

Para os irmãos Pevsner (*Gabo* era pseudônimo), a construção opunha-se à escultura convencional, produzida a partir de blocos talhados ou moldados. As técnicas industriais

de produção indicavam novos caminhos para os artistas, que podiam então levantar a obra no próprio espaço, qual engenheiro constrói uma ponte.

Por outro lado, em franca discordância com as propostas estritamente artísticas do *Manifesto Realista* – considerado mais uma especulação estético-artística –, Alexander Rodchenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941), Mikhail Larionov (1881-1964), Natalia Gontcharova (1881-1962), Varvara Stepanova (1894-1958) e Vladimir Tatlin, dentre outros, propunham o transbordamento da ação do artista para a vida cotidiana. Sentiam-se comprometidos com a possibilidade histórica de construir nova cultura e, com ela, contribuir para a formação do novo homem anunciado pela Revolução de Outubro, de 1917.

Esse grupo de artistas rejeitava não só a velha ideia do artista atrelado à natureza ou à representação explícita de temas sociais, como também a proposta de *arte pela arte*. Rodchenko e Stepanova, que não deixam dúvidas a esse respeito, afirmam no programa do *Grupo Produtivista*, lançado em 1921:

“O grupo Construtivista tem por objetivo a expressão comunista de uma obra materialista construtiva. Investiga a solução desse problema sobre a base de hipóteses científicas. Acentua a necessidade de sintetizar os componentes ideológico e formal, a fim de orientar o trabalho de investigação em direção a uma atividade prática.” (RODCHENKO, Alexander; STEPANOVA, Varvara. *Produtivismo*. In: AMARAL, *op. cit.*, p.38)

Diferentemente de outras propostas de arte política, a vertente ideológico-utilitarista do *Construtivismo* preconizava a socialização da arte. Recusava a ilustração de temas sociais em nome da “*necessidade de sintetizar os componentes ideológico e formal*”. A questão central não era simplesmente substituir uma arte figurativa por outra, abstrato-geométrica, mas justificar “ideológica, técnica e experimentalmente a transformação dos elementos materiais da cultura industrial em volumes, planos, cores espaços e luz”. (AMARAL, *op. cit.*, p.38)

Se é possível, no entanto, aproximar morfologicamente os trabalhos desses artistas àqueles do *Construtivismo* estético, não se pode fazer o mesmo quanto às intenções que os moviam. O vocabulário abstrato-geométrico dos *construtivistas* ideológicos não era uma via para alcançar a arte pura, mas um veículo para construir transformações cotidianas muito além de seu âmbito convencional. As pesquisas e experiências nas artes gráficas, na fotografia, no desenho de produto, na engenharia, na arquitetura e no urbanismo, por eles empreendidas, procuravam responder às demandas cotidianas de uma sociedade comunista pioneira, que enfrentava o desafio de inventar uma cultura totalmente nova.

Nesse contexto, *construção* designava não só novo método de produção baseado na potência dos materiais e em sua estruturação formal (semelhante ao de outras áreas da produção industrial, como *linha de montagem* e *engenharia de ferro*), como também sublinhava, agora em sentido político-ideológico, nova e fundamental atribuição do artista: contribuir para a construção do socialismo.

4.5.4 Intercâmbios

O *Construtivismo* chegou ao ocidente europeu por intermédio de Gabo, Pevsner e El Lissitzky. Entre 1922 e 1923, os dois primeiros saem da União Soviética e passam a viver, num exílio voluntário, em Berlim e Paris, respectivamente. Sua mudança foi motivada pela pressão oficial crescente sobre o *Construtivismo* estético do qual eram expoentes.

Inversamente, os contatos de Lissitzky com as vanguardas europeias eram aprovados pelo governo soviético, que então flertava com a tendência ideológico-utilitarista defendida pelo artista. Embora acreditasse que o *Construtivismo* deveria cumprir papel ativo na revolução social, isto não o impediu de assumir a influência do

Suprematismo, de Malevich, defensor da “supremacia da pura sensibilidade na arte”, com quem Lissitzky trabalhou, em 1919, na escola de Arte de Vitebsk. Suas pinturas abstrato-geométricas, denominadas *Proun*, palavra formada pelas iniciais em russo de *Projeto Para a Afirmação do Novo*, eram por ele vistas qual uma “*estação de intercâmbio entre a pintura e a arquitetura*”.

O intercâmbio proposto, aliás, parece não se ter restringido às referidas artes: também ocorreu quando El Lissitzky assimilou, via Malevich, os princípios estéticos da arte pura do *Suprematismo*, e os aplicou a outras formas de *construção*, como a arquitetura (por ambos considerada mediadora desses princípios para o cotidiano) e o urbanismo, o *design* gráfico e a tipografia, a fotografia e a fotomontagem. A versatilidade de Lissitzky qualificou-o não apenas como interlocutor informal da vertente ideológico-utilitarista com suas oponentes, mas também como elo duradouro entre o *Construtivismo* russo, o *Neoplasticismo* holandês e a Bauhaus.

Em 1921, Lissitzky participou da organização da primeira exposição panorâmica do Modernismo soviético no Ocidente. Realizada na Galeria Van Diemen, em Berlim, ela foi marco fundamental do diálogo entre as vanguardas russas e europeias. Em 1922, juntamente com Ilya Ehrenburg (1891-1967), ele lançou a revista *Vecht-Gegenstand-Objekt*, com artigos em alemão, francês e russo, o que intensificou o diálogo iniciado um ano antes. Há que se observar igualmente o intercâmbio entre as escolas de arte aplicada soviéticas (como Vkhutemas (1920), Inkhuk (1920)) e a equivalente alemã, Bauhaus (1919). Só que as experiências nessa esfera institucional apontavam primeiramente para o *Design*, tanto gráfico quanto de produto, ainda que muitos de seus professores fossem artistas: El Lissitzky, Rodchenko (Vkhutemas), Malevich e Tatlin (Inkhuk) e Kandinsky (primeiramente no Inkhuk e depois na Bauhaus), por exemplo.

A tensão entre as propostas de *arte-pura* e *arte-produção* (que implicava na relação entre arte e vida), florescidas no bojo do *Construtivismo* soviético, desaguou numa

separação, grosso modo, geopolítica. Enquanto a *arte pura* pode florescer no Ocidente capitalista⁴⁶ e daí se espalhar como *ismo* por diversos países, inclusive o Brasil.

A vanguarda russa seria, portanto – por respeito à história e à clareza conceitual –, a única vanguarda merecedora da designação, *construtivista*, visto que de fato introduziu o novo (valor comum, embora matizado, tanto para o Capitalismo, quanto para o Socialismo da época) em relação às práticas correntes no mundo ocidental, e, ao fazê-lo, tornou-se depositária do sentido mais radical dos conceitos construtivistas (*arte pura* e *arte-produção*) antes em disputa.

Assim é que só é possível aplicar a noção de *Construtivismo* às vanguardas ocidentais (*Neoplasticismo* e *Concretismo*, por exemplo) por meio da elisão de seu sentido revolucionário original.

Esse deslocamento de propósitos, promovido pela ênfase em processos plástico-formais típicos das vanguardas históricas europeias, substituiu o compromisso do *Construtivismo* com a revolução social pelo compromisso com a revolução da arte. Não há aqui, nessa diferenciação, qualquer propósito valorativo. Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1931) ou Max Bill (1908-1994) não são artistas de menor importância que Lissitzky, Tatlin ou Rodchenko, ainda que estes partilhassem princípios ideológicos muito mais radicais.

4.5.5 Modernidade e *pureza*

A noção de *pureza* engendrou maravilhas modernas como os trabalhos de Theo van Doesburg ou de Mondrian; as arquiteturas de Frank Lloyd Wright (1890-1978), Le Corbusier (1887-1965) e Walter Gropius (1883-1969), fundador da Bauhaus (1919-1933),

⁴⁶ A busca de uma *arte pura*, isto é, focada na invenção formal a partir do exame de seus próprios fundamentos, caracterizou a produção das vanguardas históricas do Ocidente ao longo da primeira metade do século passado. Os *Construtivistas* estéticos, da vanguarda russa, também produziram nessa direção.

fechada pelo governo nazista. No entanto, é preciso primeiramente considerar que a *pureza* ou sua busca resultam do cruzamento da demanda por especialização, suscitada pela sociedade burguesa, e da produção de soluções concretas para atendê-las, como as rotineiramente produzidas pelas artes e pela tecnologia.

Como princípio moderno, a valorização da *pureza* deixou rastros evidentes em constelações discursivas de diversas ordens e áreas, que, mapeadas e postas em rede, adquirem sentido lógico e revelam *pontos cegos* que exemplificam esse princípio essencial ao modernismo. Clement Greenberg, crítico norte-americano moderno mais conhecido internacionalmente, defendeu convictamente o valor formativo da *pureza*.

“Norteando-se, quer consciente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarcia. A pureza na arte consiste na aceitação —a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que seu conceito de pureza é mais do que uma tendência do gosto, os pintores apontam a arte oriental, a arte primitiva e a das crianças como exemplos da universalidade, naturalidade e objetividade de seu ideal de pureza. Compositores e poetas, embora em grau muito menor, podem justificar seus esforços para atingir a pureza referindo-se aos mesmos precedentes. A dissonância está presente na música primitiva e não na ocidental, a ‘ininteligibilidade’ na poesia popular. A questão, evidentemente, ganha maior nitidez nas artes plásticas, pois, em sua função não decorativa, foram as que estiveram mais estreitamente associadas à imitação, e onde o ideal do puro e do abstrato encontrou maior resistência.

As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma.” (GREENBERG, C. Rumo a um novo Laocoonte. in FERREIRA, COTRIM, *op. cit.*, p.53)

Para Greenberg, a *pureza* parece ser a única condição de possibilidade da “delimitação radical [dos] campos da atividade [artística]”. Graças à pureza, as artes “encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras”; “portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas”.

Evidentemente, o autor está de acordo com a crescente exigência de especialização por parte do capitalismo, expressa na divisão do trabalho (em todas as áreas) de todas as atividades modernas. No entanto a noção de *pureza* parece operar em círculos – pois oculta a arbitrariedade de seus fundamentos, que se tornam resultantes daquilo que propunham fundamentar. O reconhecimento da *pureza* objetiva – sensível e identificável em produtos, atitudes e projetos – fundamenta o próprio conceito de *pureza* que os designa, embora ela não disponha de meios próprios para comprovar sua necessidade ou para se justificar axiologicamente.

A solução de Greenberg foi naturalizá-la como comportamento característico da produção artística, “para provar que seu conceito de *pureza* é mais do que uma tendência do gosto”. Tal atitude, porém, não possui consistência teórica. Em contrapartida, a estrutura excludente e normatizada do discurso greenbergiano revela conexões consistentes com a lógica disciplinar que amalgama todo o edifício do poder burguês.

Ao admitir tais conexões, não se pretende negar a brilhante interpretação do modernismo, elaborada pelo grande crítico norte-americano, nem negar o teor formativo da auto-disciplina (ou de sua transgressão) na produção artística moderna. O que está em questão, no caso de Clement Greenberg, por conseguinte, não é a qualidade de sua obra nem a da obra dos expressionistas abstratos que defendia, mas as implicações autoritárias subjacentes ao seu e aos demais discursos comprometidos com a preservação da *pureza*, nas quatro primeiras décadas do século XX.

Para Greenberg, a *pureza* do campo pictórico moderno residia na tomada de

consciência, por parte dos artistas, da natureza planar dos suportes dessa arte (parede, quadro etc.). Assumi-la significava “a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica”. Portanto, *pureza e limite* – noções que, segundo o crítico, fundavam a autonomia da produção artística em relação às demais atividades – serviam também como critérios de exclusão da *impureza*, para além dos limites de seu campo imunizado.

“Greenberg fez o possível para suprimir, ou recorrendo à linguagem psicanalítica dos críticos de Greenberg, Rosalind Krauss e Hal Foster, para ‘reprimir’ – não há espaço para o surrealismo na grande narrativa do modernismo que o varreu ao ultrapassá-lo, no que veio a ser conhecido como ‘expressionismo abstrato’ (...) O surrealismo, como a pintura acadêmica, encontra-se, de acordo com Greenberg, ‘além do limite da história’, para usar uma expressão que encontrei em Hegel. Ele aconteceu, mas não foi parte significativa do progresso. (...) Hal Foster escreve: ‘Abriu-se um espaço para o surrealismo: um *impensé* dentro da antiga narrativa, ele tornou-se um ponto privilegiado para a crítica contemporânea dessa narrativa’. Parte do que significa o ‘fim da arte’ é a libertação do que se encontrava para além do limite, em que a própria ideia de um limite — uma barreira — é excludente, como era a Grande Muralha da China, construída para manter as hordas mongóis do lado de fora, ou como o Muro de Berlim foi erigido, a fim de manter a inocente população socialista protegida das toxinas do capitalismo. (...) Na narrativa modernista, a arte para além do limite ou não faz parte da varredura da história ou é uma reversão a alguma forma antiga de arte.” (DANTO, *op. cit.*, p. 11)

Em 1930, por iniciativa de Theo Van Doesburg, ex-parceiro de Mondrian no *Neoplasticismo* holandês, foi lançado em Paris o primeiro número da revista *Art Concret*. O *Concretismo* pretendia se distinguir, conceitual e praticamente, do *Abstracionismo*, tido como etapa intermediária entre o *Naturalismo* e sua nova proposta. O conceito de abstração pictórica supunha, ainda que de maneira oblíqua, um ponto de partida natural, do qual eram abstraídas características singulares até um resultado final de difícil identificação morfológica.

“*Pintura concreta e não abstrata*, porque já superamos o período das pesquisas e das experiências especulativas.

Na busca da *pureza*, os artistas foram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos, a destruir as *formas-natureza* e substituí-las pelas *formas-arte*. (...) Nós inauguramos o período de pintura pura, construindo a *forma-espírito*.

É a concretização do espírito criador.

Pintura concreta e não-abstrata pois que nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície.

Numa tela, uma mulher, uma árvore, ou uma vaca são elementos concretos? Não.

Uma mulher, uma árvore, uma vaca, são concretos no estado natural, mas no estado de pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos, ao passo que um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos. (VAN DOESBURG, Theo. *Art Concret*. In AMARAL, *op. cit.*, p. 42)

Existe afinidade evidente entre a autorreferência dos elementos formais mencionados por Van Doesburg e o consagrado fragmento do poema, *Sacred Emily* (1913), de Gertrude Stein: “Rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa” (“Rose is a rose is a rose is a rose.”), em que a primeira ocorrência parece ser um nome de pessoa, fragmento retomado, posteriormente, com pequena variação (uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa – “a rose is a rose is a rose is a rose”). Tanto Stein quanto Van Doesburg (“um plano é um plano, uma linha é uma linha, nem mais, nem menos”) manifestavam a pulsão essencialista que plasmou as vanguardas históricas da primeira metade do século XX, em que não havia lugar para simbolismos.

Mondrian também proclamou sua adesão ao rigor autorreferente e puro que deveria regular a prática do “artista verdadeiramente moderno”.

“Esta nova ideia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cor naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração de forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida.

Estes meios de expressão universal foram descobertos na pintura moderna por um processo lógico e gradual em direção a uma cor e forma mais abstratas. (...)

A nova ideia plástica, assim, representa corretamente verdadeiras relações estéticas. (...) O quadro pode ser um puro reflexo de vida em sua essência mais profunda. Todavia, o neoplasticismo é pura pintura: os meios de expressão ainda são forma e cor, embora estes sejam completamente interiorizados; a linha reta e a cor chapada permanecem como meios de expressão puramente picturais.” (MONDRIAN, Piet. Realidade Natural e realidade abstrata. De Stijl, n. 1, Amsterdam, 1919. In AMARAL, *op. cit.*, p. 40)

A experiência de Mondrian, bem como a de outros artistas também voltados para a experimentação radical das fronteiras extremas da invenção formal, certamente nasceu de limites claramente estabelecidos tanto conceitual quanto perceptualmente. Todos eles deixaram um legado cultural e artístico que – distanciado pela história dos contextos discursivos excludentes e normativos em que suas ideias floresceram – formam parte do melhor que a arte e a cultura de suas épocas produziu.

Finalmente, é importante frisar uma vez mais o teor discriminatório subjacente à diferenciação pela *pureza*, que perpassou as ideias fundadoras tanto das grandes maravilhas do mundo moderno, quanto da barbárie que varreu a Europa a partir da ascensão dos fascismos na década de 1930.

“Povos que se descuidam da conservação da pureza de sua raça, abrem mão também da unidade de sua alma, em todas as suas manifestações. O enfraquecimento de seu ser é a consequência lógica do ‘enfraquecimento’ do seu sangue e a modificação de sua força criadora e espiritual é o efeito da transformação de suas bases raciais.” (HITLER, 2005, p. 204)

Talvez seja oportuno aqui lembrar a trajetória poética de Hélio Oiticica (1937-1980), iniciada sob o rigor do Concretismo e do Neoconcretismo, e reorientada a partir dos *Bólides* e *Parangolés*, do começo da década de 1960. Após ter conhecido o morro

da Mangueira, no Rio de Janeiro, ele substituiu os métodos de construção regulados pela assepsia formal do Construtivismo europeu, por aqueles extraídos da inventividade popular brasileira.

Tal inflexão, que marca a passagem do artista moderno que fora, para o *propositor* contemporâneo que se tornou, está sintetizada em seu *PN2*, que integra a *Tropicália* (1967). No topo de uma das paredes internas do *Penetrável*, precariamente construído e pintado a partir do cromatismo primário proposto por Mondrian, pode-se ler “A pureza é um mito”, ideia cuja oposição ao mote essencialista da pureza moderna, anuncia a contemporaneidade no país.

4.6 1939-1945: Luzes se apagam

A ascensão do nazifascismo, na Europa dos anos 1920 e 1930, representou uma alternativa para a crise do capitalismo liberal e da democracia representativa, deflagrada entre os derrotados da Primeira Grande Guerra (1918). O *liberalismo econômico* e a *democracia*, ambos oriundos do pensamento político iluminista, ancoravam-se na ideia de liberdade, cuja crise foi tomada por muitos, à época, como evidência do fracasso das doutrinas liberais tanto econômicas quanto políticas. O avanço da crise na Alemanha da primeira década depois da guerra, ensejou notável crescimento do movimento comunista e demais movimentos de esquerda.

Contra o liberalismo burguês, estes movimentos acenavam com o que o capitalismo jamais poderia oferecer: a igualdade social, frontalmente contrária aos interesses do grande capital. Nesse quadro grave de crise foi criado, em 1920, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães. Seu líder, Adolf Hitler (1889-1945), e seus partidários, igualmente se opunham ao liberalismo político-econômico.

Ideológica e politicamente impossibilitados de promover a igualdade social

prometida pelas esquerdas, os nazistas acenavam com outra forma de igualdade – a igualdade racial –, de grande apelo popular desde o século XIX. A redução da unidade nacional à pureza da raça ariana, no Nazismo, preservava intacta a desigualdade entre as diversas classes sociais alemãs, ainda que propusessem medidas sócio paliativas, como: educação universal – comprometida com a preservação do regime – de crianças e jovens; produção de um carro popular (*Volkswagen*) etc. Por conseguinte, não ameaçava os interesses do capital, sobretudo preocupado com sua auto-preservação, então ameaçada pelos comunistas. O Nazismo possuía, no entanto, raízes ideológicas bem mais antigas.

“A ideologia germânica nascida no início do século XIX era, antes de mais, a expressão de um profundo desejo de reencontrar as suas raízes e a sua identidade. Era uma espécie de fundamentalismo que se opunha às ideias e às formas de vida vindas do exterior. Na sua essência, esse movimento constituía uma verdadeira ‘revolução cultural’ contra o mundo ocidental, de obediência judaico-cristã, que havia engendrado o Iluminismo, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Daí a exaltação do mundo agrário, mas também a rejeição [ao] judeu, que encarnava, ao mesmo tempo, o poder voraz do capitalismo financeiro e a incapacidade de cultivar a própria terra. Desde os seus primórdios, o nacionalismo alemão alimentou uma fobia contra os judeus, considerados protegidos dos franceses. Eles foram periodicamente perseguidos: na primavera de 1848, durante a crise de 1873... Pudemos constatar, igualmente, uma certa relação entre as crises econômicas e as investidas antisemitas. Isso também é verdade no que diz respeito à França, pelo menos até ao caso Dreyfus, mas nesse país os liberais foram os advogados e, porventura, até os autores da emancipação dos judeus, o que acontecia cada vez menos na Alemanha, onde, depois da crise econômica de 1879, até mesmo o liberalismo de esquerda se aproximava do nacionalismo e da direita.” (STEINERT, 2011. p. 77)

Fundados na racialização do nacionalismo, tais discursos certamente guardavam relação com a tardia unificação nacional da Alemanha.⁴⁷ O que aqui parece digno de

⁴⁷ Este também era o caso da Itália, cujo triunfo, com a ascensão do fascismo ao poder (1922), sob a liderança de Benito Mussolini (1883-1945), precedeu o Nazismo (1933).

nota, porém, é justamente a incompatibilidade do nacionalismo com os princípios laico-seculares universalistas propostos pelo Iluminismo, pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial.

Evidentemente, não se trata apenas de uma revelação inesperada, doutrinariamente previsível, aliás. Ela é um dos principais motivos da crise dos princípios iluministas, baseados na valorização da subjetividade em todas as suas manifestações, notadamente a liberdade (de opinião, religiosa, política etc.).

Entretanto, o obscurantismo nazista jamais abriu mão de sua legitimação por meio das prodigiosas conquistas científicas alemãs, tanto no âmbito das tecnologias mais diversas – invenção da televisão, construção das primeiras auto-estradas e dos primeiros mísseis –, quanto no desenvolvimento da medicina, da química, da metalurgia etc. Todas as práticas mais hediondas do regime hitlerista eram “cientificamente” respaldadas. De acordo com John Cornwell (2003, p. 21):

“Quando Hitler chegou ao poder em 1933, a ciência, a medicina e a tecnologia foram pressionadas para passar a servir ao novo regime. [...] A educação, a imprensa, a psicologia e as comunicações foram adaptadas para servir à ideologia nazista, a fim de canalizar e moldar a opinião pública na “revolução” nacional-socialista. Os cientistas, com admiravelmente poucas exceções, apressaram-se a aquiescer sob tais pressões. [...] Contudo, alguns grupos — notadamente os médicos e os antropólogos — não apenas aquiesceram, como tomaram a dianteira na promoção de políticas racistas, e, em alguns casos, um segmento da comunidade científica oprimiu e coagiu outro: a física experimental, na opinião de alguns influentes cientistas nazistas, era mais autêntica que a física teórica, considerada ‘judia’.”

Por conseguinte, a barbárie nazista só se consumou com a legitimação “racional” de sua falsa antropologia (que fundamentava políticas raciais e de extermínio), de sua medicina (que progrediu à custa de experimentos com cobaias humanas) etc. Ao fundamentar suas práticas e ações por meio de princípios “científicos”, o Nazismo ironicamente tornou-se simulacro da razão iluminista.

Na obra, *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*, Hannah Arendt (1906-1975) registra uma passagem desconcertante do julgamento de Eichmann (um dos maiores executores do Holocausto), realizado em Israel (1961):

“A primeira indicação de que Eichmann tinha uma vaga noção de que havia mais coisas envolvidas nessa história toda do que a questão do soldado que cumpre ordens claramente criminosas em natureza e intenção apareceu no interrogatório da polícia, quando ele declarou, de repente, com grande ênfase, que tinha vivido toda a sua vida de acordo com os princípios morais de Kant, e particularmente segundo a definição kantiana do dever. Isso era aparentemente ultrajante, e também incompreensível, uma vez que a filosofia moral de Kant está intimamente ligada à faculdade de juízo do homem, o que elimina a obediência cega. [...] E para surpresa de todos, Eichmann deu uma definição quase correta do imperativo categórico: ‘O que eu quis dizer com minha menção a Kant foi que o princípio de minha vontade deve ser sempre tal que possa se transformar no princípio de leis gerais’ [...] E explicou que, a partir do momento em que fora encarregado de efetivar a Solução Final, deixara de viver segundo os princípios kantianos, que sabia disso e que se consolava com a ideia de que não era mais ‘senhor de seus próprios atos’, de que era incapaz de ‘mudar qualquer coisa’. [...] Ele distorcera seu teor para: aja como se o princípio de suas ações fosse o mesmo do legislador ou da legislação local — ou, na formulação de Hans Frank, para o ‘imperativo categórico do Terceiro Reich’, que Eichmann deve ter conhecido: ‘Aja de tal modo que o Führer, se souber de sua atitude, a aprove’.” (ARENDR, 1999, p. 15)

Cometida com o auxílio da alta tecnologia, a violência viu-se libertada de sua *caixa de Pandora* ao longo da Segunda Guerra. As atrocidades cometidas pelo eixo Roma-Berlim-Tóquio foram provavelmente imbatíveis, se considerada a violência inerente aos métodos fascistas. Mas o bombardeio de Dresden (com bombas de fósforo) pelos britânicos, em fevereiro de 1945 – quando a guerra estava praticamente decidida –, e as bombas atômicas norte-americanas, lançadas sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, em agosto do mesmo ano, demonstram a potência destrutiva liberada pela Guerra e suas consequências nos universos ético, político, existencial artístico e comportamental.

“No desenvolvimento da cultura grega, seus povos viriam a acreditar cada vez mais que Pandora representava um elemento de *sua própria* natureza; a cultura baseada em coisas produzidas pelo homem expõe constantemente ao risco de infligir danos a si mesmo.

Alguma coisa que quase chega a ser inocente nos seres humanos é que gera esse risco: os homens e as mulheres deixam-se seduzir pela admiração, a emoção, a curiosidade, e com isto criam a ficção de que abrir a caixa constitui um ato neutro. A respeito da primeira arma de destruição em massa, Arendt poderia ter citado uma anotação do diário de Robert Oppenheimer, diretor do projeto Los Alamos. Ele se tranquilizava afirmando: ‘Quando vemos alguma coisa tecnicamente agradável, vamos em frente e fazemos, e só pensamos no que fazer com ela depois de ter sucesso do ponto de vista técnico. Assim foi com a bomba atômica’.” (SENNET, 2009, p. 12)

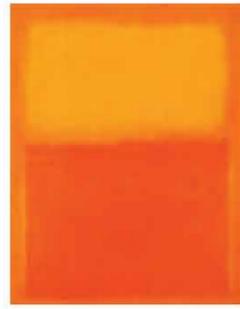
O fim do conflito que matou (entre 1939 e 1945) cerca de 50 milhões de pessoas deixou sequelas graves em todo o arcabouço do edifício iluminista, cuja ruína marcou a transição da modernidade para a contemporaneidade.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



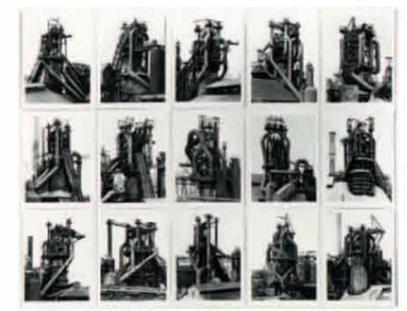
17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



28.



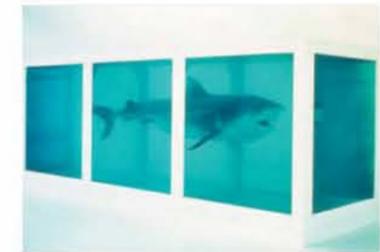
29.



30.



31.



32.



33.



34.



35.



36.



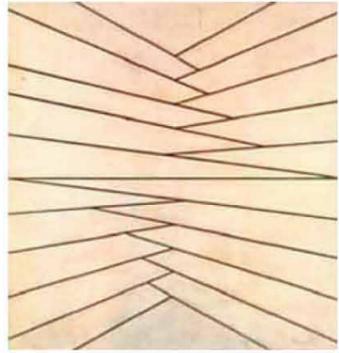
37.



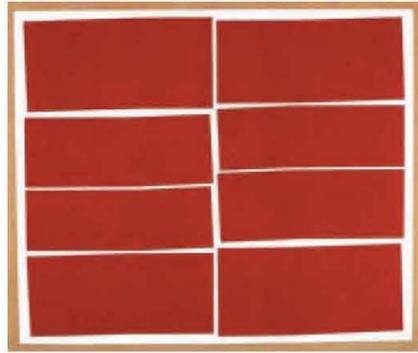
38.



39.



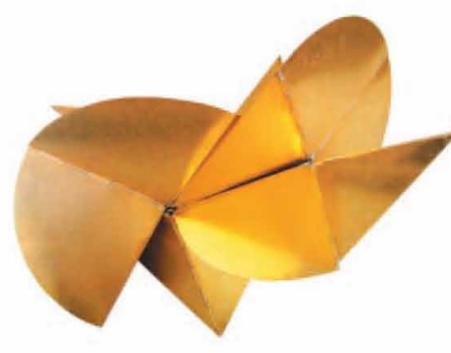
33.



34.



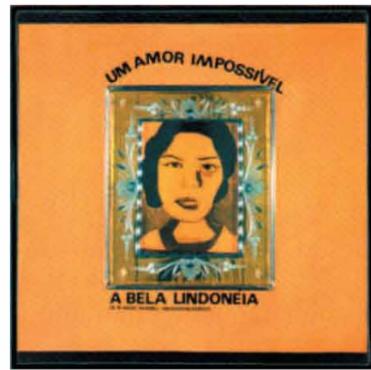
35.



36.



37.



38.



39.



40.



41.



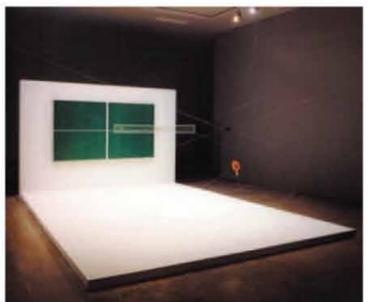
42.



43.



44.



45.



46.



47.



48.

LÂMINA VI

ARTE EM TRÂNSITO

Lista de reproduções:

1. Max Bill. Unidade tripartida, 1948-9. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
2. Jackson Pollock. Número 1 (*Lavender Mist*), 1950. Óleo, esmalte e alumínio sobre tela, 221 x 300 cm. National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund
3. Mark Rothko. Laranja e amarelo, 1956. Óleo sobre tela, 231 x 180 cm. Albright-Knox Gallery, Buffalo, NY.
4. Robert Rauschenberg. Cama, 1955. *Combine painting*, 191 x 80 x 20 cm. Museum of Modern Art, Nova York.
5. Jaspers Johns. Três bandeiras, 1958. Encáustica sobre tela, 78 x 116 x 13 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York.
6. Roy Lichtenstein. Blam, 1962. Óleo sobre tela, 173 x 203 cm. Yale University Art Gallery New Haven, Connecticut.
7. Andy Warhol. Mao Tse-Tung, 1972. Serigrafia, 91 x 91 cm. The Andy Warhol Foundation, Pittsburgh.
8. Atsuko Tanaka. Vestido elétrico, 1954. Performance, grupo Gutai.
9. César Baldaccini. Compressão, 1970.
10. George Segal. O artista em seu loft, 1969. Gesso e madeira pintada, 228 x 175 x 152 cm. Museum of Fine Arts, Boston.
11. Duane Hanson. Mulher no supermercado, 1970. Escultura, 166 x 130 x 65 cm. Ludwig Museum, Aachen.
12. Tom Wesselmann. Grande nú americano nº 91, 1967. Acrílica sobre tela, 151 x 262 cm.
13. Gerhard Richter. Ema – nú descendo a escada, 1966. Óleo sobre tela, 200 x 130 cm. Ludwig Museum, Colônia.
14. Anselm Kiefer. Parsifal III, 1973. Óleo e sangue sobre papel entelado, 300 x 434 cm. Tate Gallery, Londres.
15. Yves Klein. Antropometrias da fase azul, 1960. Performance realizada em 9 de março na Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.
16. Joseph Beuys. I Like America and America Likes Me. 1974. Performance realizada na René Block Gallery, Nova York.
17. Vito Acconci. Registro de ação, c. 1970. Montagem de 4 fotos sobre papel.
18. Joseph Kosuth. Um e três bancos, 1965. Banco, fotografia e texto.
19. Gilbert & George. Singing Sculpture, 1970. Performance apresentada na Nigel Greenwood Gallery, Londres.
20. Bernd & Hilla Becher. Incineradores, 1979-83. 15 fotografias, 40 x 30 cm.

LÂMINA VII

ARTE EM TRÂNSITO

Lista de reproduções:

21. Piero Manzoni. Merda d'artista, 1961. Tate Gallery, Londres.
22. Robert Filliou. Sete usos infantis de material de guerra, 1970. Grupo Fluxus. Instalação, 182 x 400 x 90 cm. Centre Pompidou, Paris.
23. Gilberto Zorio. Estrela (Para purificar palavras), 1980. Terracota e metal, Ø 495 cm. Guggenheim Museum, Nova York.
24. Michelangelo Pistoletto. Vênus dos trapos, 1967-74. Mármore e roupas, 212 x 340 x 110 cm. Tate Gallery, Londres.
25. Group Material. Democracia: Aids e Democracia: um estudo de caso, 1988. Instalação. Dia Art Foundation, Nova York.
26. Cindy Sherman. Sem título nº 70, 1980. Impressão cromogênica, 40 x 61 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.
28. Dan Flavin. Verdes cruzando verdes, 1966. Instalação com lâmpadas fluorescentes. Guggenheim Museum, Nova York.
29. Bruce Nauman. O verdadeiro artista ajuda o mundo ao revelar verdades místicas, 1967. Néon, 140 x 150 x 5 cm. Philadelphia Art Museum.
30. Robert Smithson. Spiral jetty, 1970. Great Salt Lake, Utah.
31. Christo e Jeanne-Claude. Reichstag embrulhado, 1971-95. Berlim.
32. Damien Hirst. Impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo, 1991. Tubarão e vitrine com formaldeído. Steven Cohen Collection, Nova York.
33. Flávio de Carvalho. Experiência nº 3 – New Look, 1956.
34. Waldemar Cordeiro. Autorretrato probabilístico, 1967. Montagem fotográfica e acrílico, 34 x 29 x 31 cm. Coleção particular.
35. Hélio Oiticica. Tropicália – Penetráveis PN2 e PN3, 1967.
36. Lygia Clark. Nostalgia do Corpo – Objetos relacionais, 1965-88.
37. Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos – Projeto cédula, 1970-76. Carimbos de borracha sobre cédulas, 6,5 x 15 cm.
38. Antonio Manuel. Corpobra, 1970. Ação realizada no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
39. Nelson Leirner. Matéria e Forma – O porco, 1966. Porco empalhado em engradado de madeira, 83 x 159 x 62 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

LÂMINA VIII

ARTE EM TRÂNSITO

Lista de reproduções:

33. Waldemar Cordeiro. Ideia visível, 1956. Têmpera sobre madeira, 100 x 100 cm. Museum of Fine Arts, Houston.
34. Hélio Oiticica, Metaesquema, 1958. Guache sobre cartão, Coleção particular.
35. Franz Weissmann – Ponte 1958
36. Lygia Clark. Bicho (Máquina), 1962. Alumínio anodizado. Museum of Fine Arts, Houston.
37. Amilcar de Castro. Sem título, 1964. Escultura em chapa de ferro, 33 x 45 cm. Coleção particular.
38. Rubens Gerchman. Lindoneia – A Gioconda do subúrbio, 1966. Serigrafia c/ colagem, vidro e metal s/ madeira pintada, 60 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ.
39. Carlos Vergara. Sem título, 1967. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ.
40. Antonio Dias. Um pouco de prata para você, 1965. Técnica mista, 122 x 122 x 15 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ.
41. Ivens Machado. Cerimônia em três tempos, 1973. Instalação. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ.
42. Antonio Manuel. Fantasma, 1994. Instalação. Carvão e fotografia. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
43. Leticia Parente. Marca registrada, 1975. Vídeo.
44. Tunga. True Rouge, 1997. Instalação. Inhotim, MG
45. Waltércio Caldas. Ping-ping – O abismo no piscar dos cegos, 1980. Instalação. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
46. Anna Bella Geiger. Circa, 2006. Vídeo-instalação.
47. Sonia Andrade. Sem título, 2001. Vídeo-instalação. Pontas de cristal de rocha e projeção.
48. Lygia Pape. Teteia, 2002. Instalação. Fio dourado em formas quadradas.

5. ARTE EM TRÂNSITO

A produção contemporânea marcou a mudança funcional mais recente da arte europeia, hoje globalizada pelo sistema internacional de arte. A proliferação de feiras e bienais de arte por todos os continentes e a criação de novos museus e centros de arte propiciaram a articulação de redes ou constelações, *desenhadas* e redeseñadas por artistas ou pelos poderes curatorial, institucional mercadológico.

O mundo contemporâneo nasceu não só da crise da instituição cidadão-indivíduo, como também da crise do *sujeito* cognitivo e do artista. Por isso não tem mais na pureza (inclusive a estilística), obsessivamente buscada pelos artistas modernos, um valor produtivo. Ao contrário, encontra-o na contaminação, na hibridização e no ecletismo. A impureza se tornou, portanto valor atual, principalmente se cotejada com a destruição promovida em nome da própria *pureza* na primeira metade do século XX. Impuro é, portanto, aquele que convive de modo igualitário com a diversidade étnica, política, sexual etc.

A produção contemporânea não pode mais ser pensada a partir da adesão de artistas a princípios plástico-formais (definidores dos *ismos*, ponto de interseção entre artista e história). Ao transbordar para a vida, a arte afastou-se do campo plástico-formal que a especializava em tendências visualmente diferenciadas. Tal mudança de função da arte ocupou o vácuo político e ideológico provocado pela crise do legado moderno.

5.1 Guerra contínua...

A barbárie despertada pela Segunda Grande Guerra gravemente abalou os valores universais da subjetividade burguesa, tais como formulados e defendidos desde o Iluminismo. Por idênticas razões, entraram em crise o sentido e os objetivos éticos do

conhecimento científico, pesquisados e, sobretudo, testados e aplicados arbitrariamente e sem o menor pudor durante todo o período da conflagração mundial. Com eles, concepções políticas, éticas, comportamentais e artísticas, fundadas em princípios únicos e estáveis do passado, também perderam rigor normativo.

O pós-guerra não foi um período de paz. Imediatamente à derrota do eixo nazifascista, os aliados – Estados Unidos, Grã Bretanha, França etc., por um lado, e União Soviética, por outro – entraram em disputa pela hegemonia planetária. A novidade geopolítica internacional do pós-guerra era a expansão do bloco socialista, formado a partir da libertação dos países da Europa oriental do jugo nazista, mediante o avanço militar soviético em direção à Alemanha.

Em poucos meses e apoiados pelos russos, os comunistas da Alemanha, Bulgária, Hungria, Polônia, Romênia e Tchecoslováquia tomaram o poder e, sob a hegemonia de Moscou, formaram o chamado bloco soviético ou comunista. Países de outros continentes igualmente aderiram ao bloco posteriormente – a exemplo da República Democrática Popular da Coreia (criada em 1948), da República Democrática do Vietnã (proclamada em 1950) e da nova República de Cuba (fundada em 1959, sob o comando de Fidel Castro -1926), sem falar da pioneira República Popular da Mongólia, aliada dos soviéticos desde sua consolidação, em 1924.

A expansão do socialismo no pós-guerra, entretanto, não se restringiu à formação do bloco soviético. Processos revolucionários deflagrados a partir de situações internas específicas a alguns países redundaram no surgimento de socialismos à margem da liderança soviética. O caso mais notório foi o da fundação da República Popular da China (1949), após o triunfo da revolução levada a cabo pelo Partido Comunista Chinês, liderado por Mao Tsé-Tung (1893-1976). Ao grande país oriental, somou-se a Iugoslávia, onde o líder da Frente de Libertação Nacional, Josip Broz Tito (1892-1980), implantou, ainda em 1945, um socialismo não alinhado com as ideias de Moscou. Cabe mencionar também a

República da Albânia, retomada dos nazistas pela Frente Libertação Nacional, em 1944, sob influência iugoslava. Nos anos 1960, a Albânia alinhou-se com Pequim.

Praticamente restrito à União Soviética, antes da conflagração mundial, o Socialismo (estrategicamente chamado de Comunismo pelo Ocidente) tornou-se desde então a mais significativa ameaça ao capitalismo mundial (estrategicamente autodenominado “mundo livre” ou “democrático”). Nesse contexto, novamente se manifestava a contradição Iluminista entre a luta pela igualdade social (defendida a qualquer preço pelos comunistas) e a defesa das liberdades individuais (única bandeira política que interessava à burguesia).

A guerra não acabara. Os novos contendores, ex-aliados até 1945, começaram a lutar em outro *front*: o da propaganda político-ideológica, que contrapunha a defesa do *mundo livre*, alardeada pelo Ocidente, e a denúncia, por parte do bloco socialista, da *exploração capitalista* e da *opressão colonial-imperialista*. Nada disso seria realmente relevante se à contenda ideológica não se tivesse agregado a competição tecnológica em duas frentes correlatas: a corrida armamentista, com a conseqüente (e assustadora) expansão dos artefatos nucleares, e a corrida espacial, cuja largada foi altamente favorável aos soviéticos. Segundo Edgard Luiz de Barros, o anúncio da *Guerra Fria* foi feito dez meses após a rendição da Alemanha:

“Percorrendo junto com Truman um circuito político pelos Estados Unidos, Winston Churchill arrogantemente daria o ‘pontapé’ inicial para o começo — público — da Guerra Fria. No dia 5 de março de 1946, ao discursar em Fulton, no Missouri, o ex-chanceler britânico declarou: ‘*Uma sombra desceu sobre o cenário até há pouco iluminado pelas vitórias aliadas. Ninguém sabe o que a Rússia Soviética e sua organização internacional comunista pretende fazer no futuro imediato, ou quais são os limites, se é que os há, para as suas tendências expansionistas e proselitistas. (...) De Stettin, no Báltico, a Trieste, no Adriático, uma cortina de ferro desceu sobre o continente. Atrás daquela linha, todas*

as capitais de antigos Estados do Centro e do Leste europeu, Varsóvia, Berlim, Praga, Viena, Budapeste, Belgrado, Bucareste e Sofia, todas elas famosas cidades, e suas populações vivem no que se poderia chamar de esfera soviética e todas estão sujeitas, de uma forma ou de outra, não apenas à influência soviética, mas em crescente medida ao controle de Moscou. (...)’ A expressão ‘cortina de ferro’, empregada pela primeira vez por Joseph Goebbels em 1944, imediatamente se consagrou e nunca mais saiu do vocabulário corrente ocidental.” (BARROS, 1986, p. 19-20)

A *Guerra Fria* às vezes esquentava em confrontos militares pontuais, que os interesses geopolíticos dos dois blocos e suas respectivas mídias tornavam tema de interesse mundial.⁴⁸ Ao lado das imagens destes confrontos militares (regularmente mostradas em jornais, revistas e cinemas), outras, assombrosas, exibiam testes nucleares, lançamentos de mísseis e satélites. Tais registros mostravam destrutivos cogumelos de energia, liberados por explosões nucleares em paisagens ermas (Deserto de Nevada) ou ilhas paradisíacas (Atol de Bikini), evidentemente desabitadas. Sua novidade era a elisão, na imagem, do quadro de morte e destruição (graças a medidas de segurança máxima, adotadas em testes deste tipo), o que não fora possível fazer em relação a Hiroshima, em que homem e obras foram calcinados em fogueira jamais concebida pela Inquisição. A destruição *limpa* mostrada pelas imagens de tais testes evocava um terror *sublime* (Kant) e, graças a isso, por extensão, o temor de um fim apocalíptico, esperado pelo senso comum (sobretudo europeu e norte-americano) daquele período. Mesmo assim, tais imagens eram consumidas como espetáculo.

⁴⁸ Dentre as dezenas de conflitos militares ocorridos no período da Guerra Fria, destacam-se as guerras da Coreia, travadas entre 1950 e 1953; o levante popular húngaro contra o governo socialista e a influência soviética, em 1956; a Guerra do Suez, que levou ao poder Gamal Nasser Abdel Nasser (1918-1970) e propôs o Pan-Arabismo; a gravíssima crise dos mísseis, que quase provocou a deflagração da guerra nuclear quando, em 1962, o governo soviético instalou ogivas nucleares em Cuba; a Guerra do Vietnã (1964-1975) e a invasão da Tchecoslováquia pelo Pacto de Varsóvia, em 1968. Cabe finalmente ressaltar a situação específica do Oriente Médio, foco de tensões permanentes entre países árabes e Israel, que, à época, não polarizavam diretamente a questão central da Guerra Fria – ou seja, a oposição entre capitalismo e socialismo, não havendo risco, portanto, de guerra nuclear.

5.2 A invenção do *jovem*

As décadas posteriores ao pós-guerra viram surgir noções de identidade, alternativas àquela preconizada pelas ideologias da normalidade, tão caras aos padrões da disciplinada classe média. Em lugar de uma maneira única de vestir-se; do comportamento sócio-comunitário mediado por formas de tratamento convencionais (os bons costumes); das relações afetivo-sexuais reguladas pela autoridade familiar, religiosa e médica etc., identidades *tribais* floresceram, sobretudo entre *jovens*.

Pela primeira vez na história, experiências comunitárias pontuais e dissidentes fundamentavam argumentos contra princípios, poderes e valores estabelecidos. Essa luta só foi possível pelo surgimento de um ator social que veio para ficar: o *jovem*, genuína invenção da segunda metade do século passado.

“As gerações do pós-guerra – entre 1945 e 1955, aproximadamente – foram denominadas ‘silenciosas’ nos Estados Unidos e ‘céticas’ na Europa. Estas juventudes, que com tanto ânimo e com tanta criatividade haviam imposto o seu otimismo antes da guerra, sentiram-se então cansadas e frustradas por terem participado como combatentes na terrível Segunda Guerra Mundial. Basta comparar a literatura escrita acerca da juventude nos anos 50 com a dos decênios anteriores e posteriores para avaliar o dramatismo da situação. Apresenta uma juventude desanimada, descontente, pouco ativa, ocupada com seus próprios problemas existenciais, habitante de catacumbas, descrente. Falou-se, com razão, da letargia destas gerações, embora isto não implique inatividade absoluta: por debaixo da aparência de sossego e tranquilidade, estavam a incubar-se novas concepções que em breve se traduziriam em atitudes iradas, em primeiro lugar limitadas a grupos reduzidos mas, nos anos 60, explodindo em protesto generalizado.” (CARANDELL, 1979, p. 31)

Principal vítima da guerra e, portanto, opositor natural do belicismo, o *jovem* passou a ser visto como membro de uma comunidade com interesses próprios, tendente à rebeldia, como se tivesse uma natureza específica, ainda que por breve período.

Embora tendo sempre existido do ponto de vista etário, o *jovem* não possuía, previamente à Segunda Grande Guerra, estatuto próprio, posto que a juventude seria a passagem entre dois momentos plenos da vida humana: a infância e a fase adulta. Seu destino antes do conflito ainda não se tornara o de polemizar contra o *establishment*, tal como aconteceria mais tarde, mas o de repetir os valores sóciopaternos, perpetuando-os. Por isso jamais fora até então possível, antes da década de 1950, aferir a contribuição específica do *jovem* nas mudanças histórico-sociais. Para a editora e crítica francesa, Cathérine Millet:

“Mesmo antes do fim dos anos 50, um novo estado de espírito aparece desviando-se do passado. Ao mesmo tempo, o adolescente que ouve Elvis Presley com o ouvido colado no alto-falante de sua vitrola, e os artistas constataam que os costumes, o ambiente estão em transformação. Nos Estados Unidos, o processo é diferente. Não há emancipação de um passado, que é muito recente, mas sim de uma dívida com a Europa.”⁴⁹
(MILLET, *op. cit.*, p. 32)

O surgimento desse ator social foi também favorecido pelo apreço ao *novo*, que secundava todos os valores nascidos, desde o final do século XIX, com a modernidade. Ancorada na necessidade de superação da obsolescência pela renovação periódica dos bens de consumo, a valorização pura e simples de tudo o que era novo foi assimilada por todas as faixas etárias e diversas classes sociais.

A noção de *jovem* nunca abrangeu o conjunto de práticas e comportamentos de todos aqueles que ela compreendia do ponto de vista etário-biológico. Tampouco ela exclui os que, embora com idade mais avançada para serem considerados jovens, assim ainda se comportam, ao ponto de *jovem* significar, atualmente, aquele que quer e consegue

⁴⁹ “Avant même la fin des années 50, un nouvel état d’esprit apparaît qui se détourne du passé. Conjointement, l’adolescent qui écoute Elvis Presley, l’oreille collée sur le haut-parleur de son pick-up, et les artistes se rendent compte que le mode de vie, l’environnement sont en train de changer. Aux États-Unis, le processus est différent. On ne s’émancipe pas d’un passé, trop peu ancien, mais de la dette envers l’Europe.”

prolongar tal estado – seja na aparência, nas atitudes, ou em ambas – por décadas além do que a biologia poderia autorizar.

Seguramente, a maior parte dos jovens não desempenhou ativamente seu novo papel. Entretanto, quando se fala da *invenção* do *jovem* trata-se primeiramente da referência à invenção de uma identidade ideológica, construída no pós-guerra por setores mais informados da juventude e por seus ideólogos – Herbert Marcuse (1898-1979), Wilhelm Reich (1896-1957), Timothy Leary (1920-1996), Abbie Hoffman (1936-1989), Allen Ginsberg (1926-1997), da *Beat Generation*, dentre outros incluídos nas referências do que passou a ser chamado, em 1969, de contracultura – neologismo atribuído a Theodore Roszak (1933-2011), autor da obra, *The making of a counter culture*, que passou a designar todos os movimentos de contestação à sociedade industrial, mesmo aqueles da década anterior.

A autonomia do sujeito transformara-se em pulsão coletiva por autoconhecimento, e isto passava por experiências ritualísticas do uso de diversos tipos de drogas – como os experimentos do *Harvard Psilocybin Project*, de Timothy Leary e Richard Alpert (1931), com alunos da Universidade de Harvard, entre 1960 a 1962. Ao lado disso, o teor libertário, buscado pelas experiências comunitárias dos *hippies*, começava pelo exercício livre da sexualidade, isto é do livre curso do desejo entre as pessoas, que abria caminho para o sexo grupal e entre pessoas do mesmo sexo. Sobre a *política do gozo* daí emergida, Slavoj Žižek comenta:

“Duas pessoas não olham uma para a outra, concordando em tudo, mas olham ambas para a causa comum, e é assim que se pode ser feliz na relação interpessoal.

Esse foi o grande erro do movimento *hippie* da década de 1960 e da política de gozo que emergiu dele. Opondo-se à chamada repressão burguesa, eles almejavam diretamente o prazer sexual como categoria política. O que pretendiam dizer com isso era que, em oposição à renúncia patriarcal, era preciso aprender a viver, a desfrutar espontaneamente a sexualidade, a vida

ou o que fosse, e isso nos tornaria menos agressivos, menos autoritários etc. Na verdade, o tiro saiu pela culatra. Fica muito claro – e digo isto como esquerdista e pela perspectiva de alguém que tem vários amigos que viveram numa dessas comunas antiautoritárias – que essa aparente abolição da autoridade gerou uma autoridade ainda mais sufocante: uma espécie de comunidade falsamente igualitária, na qual as proibições eram ainda mais radicais e intrusivas.” (ŽIŽEK; DALY, 2006, p. 143-144)

5.2.1 Contestação e mercado

O capitalismo, no entanto, logo compreendeu que o incômodo causado pelo questionamento do *status quo*, promovido pela emergência social do *jovem*, poderia ser largamente compensado pelo lucro. Evidentemente, o *sistema* não poderia atrair os setores rebeldes, críticos ao consumismo, mas em contrapartida poderia assimilar os setores majoritários da juventude, que, à margem da militância *jovem*, só podiam realizar seus sonhos romântico-libertários por meio do consumo. A moda e a música, mas também circuitos de bares, clubes, publicações de todo tipo, filmes, esportes, cosméticos e um sem número de atividades passaram a gerar bilhões, graças à *invenção* do *jovem*. Consequentemente, uma gama expressiva de novos comportamentos e atitudes propostos pelos jovens contou com aval do sistema, desde que respeitados, é claro, os limites do próprios do sistema.

Logo esta nova categoria também foi delineada, do ponto vista sócio-econômico. Ela se tornou visível, por um lado, a partir dos movimentos políticos, ideológicos e artísticos, cujos objetivos, motor, matéria e origem foram e são formulados pelos jovens; e, por outro, em função do mercado formado para atender o consumo anteriormente mencionado. Passadas algumas décadas, o termo *jovem* passou a denominar muito mais certo *estado de espírito* do que uma fase genética do desenvolvimento humano.

De qualquer modo, assim como a Segunda Grande Guerra foi o anticlímax dos

princípios iluministas, dela também surgiu – no lugar do proletário, sujeito do futuro socialista – o novo *sujeito* das transformações comportamentais, observáveis a partir da vitória de 1945: o *jovem* – agente principal da transformação da experiência cidadã em extensão do prazer individual. Tal transformação contribuiu para a neutralização da diferença entre as esferas pública e privada, essencial ao primeiro século e meio de hegemonia burguesa.

Das sucessivas e polêmicas atitudes das vanguardas históricas modernistas às propostas transgressoras dos jovens do pós-guerra, havia um passe-livre ideológico comum, ainda que muitas vezes indigesto: aquilo que chocava e agredia muitos simultaneamente correspondia, pela novidade, às expectativas mais essenciais da modernidade – contradição esta que seguiu impulsionando transformações significativas em nosso cotidiano.

Toda sorte de dissidências – dos movimentos estudantis de esquerda ao existencialismo; dos *beatniks*, roqueiros, *hippies* e *punks*, por exemplo, experimentaram e levaram a cabo transformações comportamentais e culturais que, somadas, não têm precedentes. O questionamento de valores fixos e normativos do passado abriu caminho para a emergência de diferenças interpessoais e culturais bem como para os diversos comportamentos delas decorrentes.

O *jovem* também contribuiu decisivamente para o surgimento das identidades migrantes do *Estar* contemporâneo e para sua relativa tolerância. A revolução tecnológica e as conquistas dos *jovens* contribuíram decisivamente para as transformações política, ideológica e artística ocorridas nas últimas cinco décadas.

5.3 Primeiras manifestações da arte contemporânea.

Os primeiros sinais da crise da arte estético-contemplativa no pós-guerra (isto é: as primeiras manifestações da produção contemporânea) podiam ser observados, ainda

nos anos 1950, no Japão, nos Estados Unidos, na Grã Bretanha, na França; logo em seguida, na Alemanha; e, no começo da década seguinte, no Brasil etc.

Em 1954, Jiro Yoshihara (1905-1972) criou, no Japão, o grupo Gutai, que inicialmente produziu trabalhos explorativos da relação entre tempo e matéria. Os materiais industrializados utilizados por seus integrantes, assim como suas “performances” até hoje possuem surpreendente atualidade. No entanto, a influência do espanhol, Antonio Tápies (1923-2012), sobre Jiro, na segunda metade da década de 1950, levou-o a se dedicar à abstração informal e a abandonar a radicalidade que o orientava.

O *Expressionismo Abstrato* marcou a arte norte-americana do pós-guerra e pode ser considerado o primeiro *ismo* americano, embora tendo ocorrido no apagar das luzes da modernidade. O ponto comum entre seus artistas não passava pela afirmação de um estilo (traço raro na produção modernista), mas pela defesa da expressão subjetiva. Por conseguinte, não pode ser tomado como manifestação contemporânea, mas moderna.

Mais ou menos à mesma época do Gutai, o pintor americano, Robert Rauschenberg (1925-2008), fez suas *combine paintings*, que consistiam, conforme tal denominação indica, na combinação de pintura e elementos extraídos da realidade (atitude semelhante à que determinou o uso da colagem, tanto pelos cubistas, quanto pelos dadaístas nas duas primeiras décadas do século XX). Rauschenberg era parceiro de Jasper Johns (1930), e suas investigações podem ser remetidas à renovação icônica deflagrada alguns anos mais tarde pela *Pop Art*.

Pode-se, entretanto, perceber afinidade crucial entre as experiências do Gutai e de Rauschenberg – radicalmente distintas das (experiências) que moviam o *Expressionismo Abstrato* americano e seus congêneres, então hegemônicos no mundo –: a reaproximação entre arte e vida, separadas desde o século XVIII (quando arte e artesanato se desmembraram), mediante a apropriação de materiais do circuito de bens utilitários.

5.3.1 Reaproximação entre arte e vida

Tal proposta não era, propriamente, inédita. Fora apresentada, por exemplo, pelo Construtivismo utilitarista soviético, que pretendia a aplicação de seus preceitos formais à produção industrial e à construção civil. No caso da produção contemporânea, esta reaproximação trilhava, no entanto, caminhos menos pragmáticos, posto que agora se voltava para a investigação da potência poética do cotidiano, da vida de que a arte havia sido separada há dois séculos. Por conseguinte, a alteridade entre sujeito e mundo (objeto), que avalizava a autoria individual, também perdeu importância.

“A uma estética muito individualizada se sucedeu uma estética impessoal, de certa forma coletiva. Warhol realiza obras originais com a ajuda de uma técnica mecânica até então reservada à reprodução, a serigrafia. Ele pretende ‘ser uma máquina’. Lichtenstein insiste sobre esta diferença entre a sua geração e aquela dos expressionistas abstratos: ‘A geração precedente procurava atingir seu subconsciente enquanto os artistas *pop* procuram se distanciar de suas obras. Eu quero que minha obra pareça programada e impessoal’ ...”⁵⁰ (MILLET, *op. cit.*, p. 56)

Millet mostra outro diferencial entre a produção moderna e a contemporânea: o arrefecimento da ideia de um autor-sujeito – cujo papel na criação fora anteriormente vital, seja mediante a expressão direta de seu universo interno (expressionistas abstratos e abstracionistas), seja pela realização de projetos por ele concebidos (construtivistas e concretistas).

Baseadas na expressão do eu individual ou do sujeito que projeta e constrói, ambas as vertentes poéticas, em que se dividiu a arte não figurativa, manifestavam, do ponto de

⁵⁰ “À une esthétique très individualisée succède une esthétique impersonnelle, en quelque sorte collective. Warhol réalise des œuvres originales à l’aide d’une technique mécanique jusqu’alors réservée à la reproduction, la sérigraphie. Il prétend vouloir «être une machine». Lichtenstein insiste sur cette différence entre sa génération et celle des expressionnistes abstraits: «La génération précédente cherchait à atteindre son subconscient alors que les artistes *pop* cherchent à se distancier de leurs œuvres. Je veux que mon oeuvre ait l’air programmé et impersonnelle...”

vista da criação, um dos dilemas do artista moderno: optar, entre expressão individual/fazer manual, de um lado, e a reflexão poética filtrada pelo sujeito, por meio do projeto, de outro. Em carta escrita a André Dezarrois, em 1937, Kandinsky tecia comentários sobre este dilema modernista:

”Os construtivistas vêm geralmente sua origem no cubismo que empurraram até a exclusão do sentimento ou da intuição e que tentam chegar à arte exclusivamente pelo caminho da razão, do cálculo (matemático... exemplo do ponto de vista: Malevitch tinha como ideal a possibilidade de ditar sua nona pintura por telefone ao pintor de paredes – medidas exatas, cores numeradas).” (Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944) p. 36

Não se trata de defender que a delegação do fazer a terceiros, pelo artista, seja a única possibilidade de produzir arte contemporânea (ainda que atualmente seja prática consagrada e muito difundida). Ambas são possibilidades legítimas e plausíveis. No fazer manual, há uma contiguidade física entre o artista (que faz) e sua obra, que não pode ser substituída por nenhuma outra modalidade produtiva.

Objetivo comum a quase todas as poéticas contemporâneas há mais de 50 anos, a reaproximação entre arte e vida não se concretizou apenas por meio da apropriação e combinação de objetos cotidianos. A volta à figuração, no final dos anos 1950, representou outra forma de reaproximação da arte com a vida, agora na esfera icônico-temática. Surgidos à época, movimentos, como a *Pop Art* inglesa e americana, o *Nouveau Réalisme* francês, a *Otra Figuración* argentina e a *Nova Figuração* brasileira, por exemplo, podem ser agrupados desse ponto de vista.

A *Pop Art* surgiu com a colagem, de Richard Hamilton (1922-2011) – intitulada, *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes* –, que, embora realizada na Inglaterra, em 1956, floresceu como tendência inaugural da arte contemporânea norte-americana.

Desinteressados pelo campo da forma pura ou autônoma da *Arte Abstrata*, os jovens artistas da época passaram a buscar alternativas não mais na natureza, como fizeram os artistas pré-modernos, mas nos campos icônicos da publicidade, das revistas em quadrinhos, da fotografia – todos eles de forte presença cotidiana –, assim como nas novas tecnologias da imagem.

Logicamente, o projeto de reaproximação entre arte e vida atingia a autonomia da arte em seu fundamento primeiro (separação entre arte e ofício ou artesanato). Tal reaproximação não teria sido tão duradoura se restrita à esfera icônico-temática da volta à figuração, à escultura e à criação de objetos artísticos (conforme a expectativa convencional da arte estético-contemplativa).

Em clara oposição a esta expectativa, o grupo Fluxus propunha – em lugar da representação icônica de produtos cotidianos – ações efetivas de reaproximação da arte com a vida. Sua valorização da atitude artística, em lugar da produção de objetos (obras de arte), foi decisiva para a guinada efetivada pela produção contemporânea em relação a seus antecedentes históricos e, sobretudo, em relação à expansão dos meios e suportes utilizados pelo artista.

Criado na Alemanha, em 1962, por George Maciunas (1931-1978), o grupo Fluxus possuía caráter internacional, e dele fizeram parte John Cage (1912-1992) e Nam June Paik (1932-2006). Segundo Berta Sichel:

“Repletos de ironia, humor e um pensamento conceitual que abrangia a primazia do corpo e preconizava a interdisciplinaridade combinando a performance, a música e outros meios centrados no tempo como são o cinema e o vídeo – precisamente os meios fundamentais da arte de hoje –, os artistas do Fluxus foram além disso os primeiros a confrontar-se criticamente com a televisão, numa tentativa de evitar o abismo que constatavam entre a arte e a vida.” (SICHEL, 2002. p.13)

Conforme um de seus mais destacados membros, o poeta e teórico, Dick Higgins, o “Fluxus não [foi] um momento na história, ou um movimento artístico. Fluxus [era] uma forma de fazer as coisas, uma tradição, uma forma de viver e de morrer” (idem). Genealogicamente vinculado ao *Futurismo*, ao *Surrealismo* e ao movimento *Dadá*, o Fluxus, conforme diagrama pertencente ao arquivo de Maciunas, teve dentre outros antecessores, Buster Keaton, Erik Satie, Jackson Pollock, John Cage, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Wolf Vostel e Yves Klein. Igualmente integraram o Fluxus artistas como Ben Patterson, Ben Vautier, Charlotte Moorman, Jean Dupuy, Joseph Beuys, Ken Friedman, Larry Miller, Nam June Paik (pioneiro mundial da videoarte), Philip Corner, Robert Filliou, Shigeo Kubota e Yoko Ono, viúva de John Lennon.

No Brasil, artistas oriundos do movimento neoconcreto, como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004) chegaram (a partir de experiências construtivistas pessoais), à mesma conclusão: compreenderam, tal como ocorria na arte internacional, que chegara o momento de restabelecer as relações entre arte e vida.

Entretanto, a reorientação poética dos três artistas acima deitava raízes numa das características mais originais do *Neoconcretismo*: a integração entre espaço da obra e espaço real – produzida pela abolição da base (da escultura) e pela eliminação da moldura (do quadro) – levou as obras neoconcretas à comunicação direta com o mundo, sem mediações (molduras e pedestais, por exemplo).

No caso de Clark, Oiticica e Pape, a integração entre os espaços da obra e real transmutou-se, a partir de suas próprias experiências sensoriais, em nova questão: aproximar arte e vida, foco de suas incursões experimentais desde o começo da década de 1960.

5.4 Hélio Oiticica e o saber da arte

Desde muito jovem, Hélio Oiticica integrou a primeira safra de artistas brasileiros abstrato-concretos que rejeitou o modernismo temático nacionalista, hegemônico na arte do país desde a década de 1930. No acanhado ambiente cultural da época, esta geração difundiu a ideia de que “o conteúdo de uma forma não se encontra na sua associação com formas da natureza, ele se encontra no caráter próprio da forma”.⁵¹ Este grupo de artistas tornou-se, pois, porta-voz da afirmação de uma arte sintonizada com o debate plástico-formal, característico das vanguardas modernistas europeias.

Poucos artistas refletiram sobre seu próprio trabalho com a clareza e acuidade de Hélio Oiticica. As questões surgidas ao longo de seu processo experimental – iniciado em 1958, no limiar da dissolução do Grupo Frente (núcleo do concretismo carioca) – estão registradas em depoimentos, entrevistas, anotações, textos e cartas. Sua obra e suas ideias estão a tal ponto entrelaçadas, que é impossível separá-las sem a ambas prejudicar. São partes de um mesmo e único processo, sem dúvida fundamental para qualificá-lo como artista seminal da vanguarda brasileira dos anos 1950 a 1970.

Oiticica de fato integra o rol de artistas que mais contribuíram para a expansão do *saber da arte* no século XX. Guy Brett, primeiro crítico europeu a se debruçar – sem os habituais pontos cegos –, sobre a produção contemporânea brasileira do período, comenta a este respeito:

‘Foi esse espírito rebelde da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 que a possibilitou penetrar a fundo as ideias de abstração europeia sem qualquer cerimônia exageradamente respeitosa ou sentimento de inferioridade. Era possível, portanto, para estes artistas visar o universal, até o cósmico, estando

⁵¹MAVIGNIER, Almir. Depoimento em correspondência enviada de Hamburgo para Aracy Amaral em 14 de setembro de 1976. In: AMARAL, *op. cit.*, p. 177.

ao mesmo tempo imersos no local e no particular. Eles conseguiram escapar da sorte típica dos artistas do ‘terceiro mundo: a de fornecer à metrópole imagens de escape exótico. Em vez disso, eles valiam-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos. Ademais, uma certa argúcia era necessária para que o estético fosse dissociado da produção de tipos particulares de objeto, e reconfigurado como ‘comportamento-vida’, ‘atos da vida’ (Oiticica). Não se pode encaixar o trabalho desses artistas no esquema da arte do pós-guerra como se ele fosse uma variação local de movimentos centrados na Europa ou na América do Norte. A fusão particular que eles realizaram, à medida que se tornar mais conhecida, deve mudar os princípios básicos de interpretação daquela história. No processo, o elo entre os artistas brasileiros e certos artistas do ocidente – especialmente em torno das inovações da ‘participação do espectador’ – também se tornará claro.⁵²

Os contatos iniciais de Guy Brett com a produção contemporânea brasileira datam da década de 1960, quando percebeu que alguns artistas da vanguarda nacional – Hélio Oiticica, inclusive – então formulavam, explícita e ineditamente, a superação de certos impasses culturais do Ocidente: o dualismo entre corpo/mente e entre sensorial/intelectual.

A chegada de Hélio ‘à imagem brasileira’, na *Tropicália*, foi precedida, portanto, por uma aguda reflexão a respeito do significado do quadro para a tradição pictórica ocidental e por um coerente processo experimental para superá-lo.⁵³

⁵² BRETT, G. A lógica da teia. In: PAPE, 2000, p. 304-306.

⁵³ A invenção do quadro e da perspectiva na Renascença coloca pela primeira vez a paisagem em destaque. A cena renascentista, a invenção de um ambiente produzido entre a base inferior do quadro, a *linha de terra* (primeiro plano) e a *linha do horizonte*, para onde todas as paralelas convergem em direção a um ou mais *pontos de fuga*, é ao mesmo tempo resultante e responsável pelo sucesso da perspectiva. A importância atribuída à cena pictórica no Renascimento terminou por situar a própria cena qual um gênero autônomo (Flandres, século XVI), dando origem à *arte da paisagem*, de longa carreira na arte ocidental desde o século XVI. A partir de então a *paisagem* torna-se não somente tema de si mesma, como também, de modo análogo ao das *naturezas-mortas*, um campo de investigação fundamental para a autonomia da esfera plástico-formal em relação ao tema, conquistada pela arte moderna (Paul Cézanne, 1839-1906). No caso do modernismo brasileiro da primeira metade do século XX, a paisagem também cumpriu seu papel favorável ao exercício plástico. Entretanto, a busca de um compromisso temático com a realidade brasileira ou regional confinou-a à representação da ruralidade, aos seus contrapontos urbanos (o Brasil era então predominantemente rural) e à tropicalidade de nosso litoral (marinhas).

A busca de uma “imagem brasileira” não era, porém, historicamente nova. Escritores e pintores românticos do século XIX – como José de Alencar (1829-1877), Rodolfo Amoedo (1857-1931) e Victor Meirelles (1832-1903) – tematizaram idealisticamente o indígena e a exuberância tropical brasileira, utilizando-se da palheta e de esquemas formais da academia europeia. Décadas mais tarde, o Modernismo paulistano dos anos 1920 retomou tal busca (não mais de maneira ilustrativa e romantizada), à semelhança do que ocorria na antropofagia de Oswald de Andrade (1890-1954), mas reiterando a “redução imediata de todas as influências internas a modelos nacionais”.⁵⁴

O “estado brasileiro” proposto por Oiticica ultrapassou essas formulações prévias. Não se tratava mais de criar novas formas de representação de paisagens ou de permanente deglutição de elementos culturais exógenos, mas de construir ambientes que acolhessem os *penetráveis* – caracterizados tanto por elementos emblemáticos da natureza tropical brasileira (plantas diversas, araras, areia, brita, água), por materiais populares em uso no país e até mesmo por produtos culturais (como samba, carnaval etc.), quanto por trabalhos de outros criadores.

Entretanto, a presença de traços naturais e culturais da tropicalidade não é – no processo de Oiticica – paródia dos chavões com que frequentemente se distingue o povo brasileiro, nem tampouco é elogio ufanista, mas “estado típico da arte brasileira [de então.]” e tomada de posição no “plano internacional, o que a diferenciou [...] da *Pop*, da *OP* e de correntes artísticas afins: *Nouveau Réalisme* e *Primary Studies (Hard Edge)*”.⁵⁵ Ao eliminar o quadro, Oiticica simultaneamente apontava para a supressão de todos os gêneros da pintura – retrato, natureza-morta, paisagem – e, conseqüentemente, para sua possível reinvenção.

Há na trajetória do referido artista um foco poético recorrente, que se desdobrou

⁵⁴ OITICICA, Hélio. *Esquema da Nova Objetividade*. Rio de Janeiro: MAM, 1976. Item I: Vontade construtiva geral.

⁵⁵ Idem, página introdutória.

em função da transição do moderno para o contemporâneo, experienciada em seu próprio trabalho: a progressiva substituição crítica do binômio espaço (obra)/contemplanção estética pela participação ambiental do espectador – ou seja, a destruição do espaço clássico da paisagem abriu caminho para o ambiente penetrável.

Esta substituição foi pela primeira vez anunciada no *Projeto Cães de Caça* (1961), mas só se tornaria explícita a partir dos *Parangolés* (1964) e da *Tropicália* (1966).

“A conceituação da Tropicália [...] veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.”⁵⁶

Tal questão, no entanto, vinha sendo gestada desde 1958: período inicial da produção de Oiticica, marcado pela experiência expressivo-formal *neoconcreta*. A busca de novo espaço para a pintura (alternativo ao quadro), prenunciada por seus últimos *Metaesquemas*, desdobrou-se nos *Monocromáticos* (1959) e consumou-se com a saída para o *espaço real*, a partir dos *Bilaterais* (1959), *Relevos Espaciais* (1960), *Núcleos* (1960) e *Penetráveis* (1961).

5.4.1 Tropicália

A tropicália resultou, portanto, de processo iniciado no *quadro* convencional da pintura ocidental, progressivamente superado pela desconstrução e eliminação do quadro

⁵⁶ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*, 4 de março de 1968, p. 106.

como espaço de representação pictórica, assim preparando caminho para uma pintura “depois do quadro”.⁵⁷

As experiências formais iniciadas por Hélio Oiticica, a partir da ruptura *neoconcreta* (1959), chegaram transformadas aos *Parangolés* (1964) e à *Tropicália* (1966-1967). Essa aproximação – pela via universalista da invenção formal *concreta* e *neoconcreta* – com a visualidade brasileira consumou-se em 1964, quando o escultor paraibano, Jackson Ribeiro, o levou ao morro da Mangueira.

Tudo começou com a formulação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente as construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc. Parangolé foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de ideias Universalista (volta ao mito, incorporação sensorial etc.), da conceituação da Nova Objetividade e da Tropicália...⁵⁸

Daí em diante, a trajetória de Hélio passou a se caracterizar pelo entrelaçamento de pensamento, sensorialidade e atitude, que possibilitou e demandou a participação do público (reconceituado por Oiticica como *participador*).

A origem e as transformações da obra de Oiticica não podem, no entanto, ser compreendidas apenas a partir de conquistas individuais. Sua obra inscreve-se também em contextos históricos mais amplos, marcados tanto pelo surgimento da arte abstrato-concreta no pós-guerra brasileiro, quanto pela ditadura militar, iniciada em 1964. Esse

⁵⁷ Citação contida em anotação feita por Oiticica em 16 de abril de 1962: “A minha vontade de libertar a pintura de seus antigos liames, quais sejam, os elementos que se constituem compondo o ‘quadro’, para poder expressá-la pura (isto é cor e estrutura) e desenvolvê-la nesse sentido, parece ter sido até agora muito mal compreendida. [...] Creio que muito custará impor tais ideias. Já estou planejando um trabalho que até agora penso irá chamar-se *A pintura depois do quadro*, no qual procurarei expor e desenvolver toda a teoria e a prática, começadas por mim em fins de 1959”. In: FIGUEIREDO, L. *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

⁵⁸ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*, 4 de março de 1968, p. 106-107.

pano de fundo ajuda a esclarecer a concomitante emergência de poéticas similares – como as de Lygia Clark e Lygia Pape, dentre outros artistas –, que constituíam o ambiente cultural imediato em que a obra de Oiticica floresceu.

Ao final da década de 1940, constituíram-se os grupos pioneiros de artistas abstrato-concretos do país: o Grupo Ruptura, em São Paulo (1952), e o Grupo Frente, no Rio de Janeiro (1953).⁵⁹

Diferentemente do Grupo Ruptura, o Grupo Frente e seu sucedâneo, o Neoconcretismo, jamais preteriram o experimental em detrimento de princípios plástico-formais. Observe-se que, embora autorreflexivos no que tange às próprias experiências (atitude de que Hélio Oiticica foi expoente máximo na vanguarda brasileira), nenhum dos artistas do *Neoconcretismo* chegou a se tornar porta-voz exclusivo de seu movimento, como Cordeiro o fora do *Concretismo* paulista. O *Concretismo* carioca, ao contrário, tinha em Ferreira Gullar seu porta-voz privilegiado na poesia como nas artes visuais.

Ao avaliar a trajetória do grupo do Rio de Janeiro – em seu texto, *Da Arte Concreta à Arte Neoconcreta* (publicado no *Jornal do Brasil* em 18 de julho de 1959) –, Gullar resumiu uma das diferenças essenciais do *Neoconcretismo* em relação ao *Concretismo*:

“Assim, a principal característica da arte neoconcreta é a de tornar expressivo o vocabulário geométrico da arte concreta. Na verdade, trata-se de um novo vocabulário, uma vez que até aqui – feitas algumas exceções como Mondrian, Pevsner e Malevich – a arte concreta tendeu a manter sua linguagem dentro de um objetivismo racionalista perigoso.”⁶⁰

⁵⁹ Entre os mais destacados integrantes do Grupo Ruptura estavam Geraldo de Barros (1923-1998), Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), Judith Lauand (1922-), Kazmer Fejer (1923-1989), Lothar Charoux (1912-1987), Luiz Sacilotto (1924-2003), Maurício Nogueira Lima (1930-1999) e Waldemar Cordeiro (1925-1973), teórico do movimento. No grupo do Rio de Janeiro, destacaram-se Aluísio Carvão (1920-2001), Amílcar de Castro (1920-2002), Décio Vieira (1922-1988), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica e Ivan Serpa (1923-1973) que, embora tenha sido o articulador do Grupo Frente, não integrou a dissidência neoconcreta, formalizada em manifesto publicado por esses artistas em 1959.

⁶⁰ GULLAR, Ferreira. *Manifesto neoconcreto*. In: COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 234.

Dos integrantes da vanguarda internacional acima, o *neoconcretismo* assimilou, não as ideias, mas as experiências bem sucedidas para criação de *novo espaço*. Segundo Gullar, tais artistas teriam não apenas posto em cheque o quadro (Malevitch e Mondrian), mas também destruído as muralhas simbólicas entre obra e espaço real (contrarrelevos de Tatlin, móveis de Calder, esculturas de Moholy-Nagy, Rodchenko e Vantongerloo, arquiteturas suprematistas de Malevitch e construções de Pevsner).

No texto, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, constante do catálogo da mostra, *Nova Objetividade Brasileira*, inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, Hélio Oiticica apontou o que

“[...] seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje [...]; 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.”⁶¹

Logo adiante Oiticica esclarece:

“A Nova Objetividade sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como, p. ex., o foi o Cubismo, e também outros ismos constituídos como uma ‘unidade de pensamento’), mas uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante...”⁶²

Reconhecia também na antropofagia (1928) um dos passos decisivos em direção à *Nova Objetividade*. Traçava, então, uma genealogia preocupada, antes de tudo, com a caracterização de uma *atitude brasileira de vanguarda* e não com o estabelecimento de

⁶¹ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto* – Esquema Geral da Nova Objetividade, 1967, p. 84.

⁶² Idem, p. 84.

características formais ou temáticas da arte brasileira.

Na verdade, o interesse despertado pelo modelo antropófago na cultura nacional ressurgiu com Hélio Oiticica e os poetas concretos paulistanos, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. Difundiu-se entre os tropicalistas nos anos 1960 e consolidou-se nos inúmeros estudos realizados em universidades a partir do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972.

Afinidades entre a lógica antropofágica e o experimentalismo de origem *neoconcreta* legitimavam a aproximação proposta por Oiticica: ambos atribuíam aos processos e métodos (e não, aos temas) papel fundamental para a subversão e elaboração de limites na invenção de alternativas tanto individuais, como coletivas.

5.4.2 Pintura depois do quadro

“Sinto que o quadro não satisfaz de forma alguma as formas de expressão de nosso tempo. A eliminação do quadro é a continuação de certo modo, da eliminação da figura.

Isto porque o quadro é um espaço a priori – um retângulo, um suporte para a contemplação. [...] No quadro, o sentido de espaço (e em arte, espaço e tempo são sempre metafóricos) está limitado ao retângulo. [...] O espaço, pois, era um espaço de ficção. Durante séculos, a pintura não influenciou na forma do quadro. Entenda-se, pois, que não tomo pintura por sinônimo de quadro.”⁶³

O dismantelamento do quadro teve início na fase final dos *Metaesquemas*, em 1958. Neles o plano pictórico persistia, embora fraturado. Geralmente pintados de uma única cor, os trabalhos sugeriam o esfacelamento iminente de sua superfície.

Dos *Metaesquemas* o artista partiu para os *Monocromáticos* (1959), constituídos

⁶³ MARTINS, Vera. *A transformação dialética da pintura*. Entrevista publicada originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 21 de maio de 1961. In: OITICICA; COHN; VIEIRA, *op. cit.*, p. 21.

basicamente de pequenos quadrados, que, montados na parede, a assimilavam como um fundo, sobre o qual poderiam ser vistos como uma composição fora do quadro. Tais trabalhos, no entanto, ainda preservavam o plano pictórico, e a eles se seguiram os *Bilaterais* (1959), *Relevos Espaciais* (1960) e *Núcleos* (1960), que, suspensos no espaço, marcaram definitivamente a saída do quadro proposta por Oiticica

Aqui o espectador não mais frontalmente se situava ante um campo (destinado à contemplação estética) separado do espaço real pela moldura. Liberta do quadro, a pintura dos *Bilaterais*, dos *Relevos Espaciais* e dos *Núcleos* suscitou também nova atitude do público, que podia circular entre as pinturas, de modo semelhante ao que costumava fazer em relação às esculturas, numa experiência protoambiental que prenunciava os *Penetráveis*. Passados alguns anos e já em 1966, após a *descoberta do Brasil*, dos morros e favelas, Hélio afirmava que

“a participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de ‘proposições para a criação’, que culmina com o que chamei de antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial, dar ao homem ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’, de descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado.

Não se trata mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é pop, aquilo outro é realista – tudo isso é espúrio! O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível. O que interessa é jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de ‘experimentar’, de deixar de ser espectador para ser participante.”⁶⁴

Entre a entrevista, *A Exposição Neoconcreta* (de 1961) – em que Hélio afirmava

⁶⁴ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto* – Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66), nov. de 1966, p. 111.

ser objetivo do *Projeto Cães de Caça* “procurar elevar o espectador a uma participação estética integral” – e o texto acima (intitulado, *Situação da Vanguarda no Brasil* e redigido em novembro de 1966) ocorreu radical inflexão: o espectador transformou-se em participante e a *paisagem*, no *lócus* de uma participação ambiental, entendida como a “derrubada do conceito tradicional de pintura – quadro e escultura, que já [pertencia] ao passado, para a criação de ambientes”,⁶⁵ que configura o que Oiticica denominava antiarte, ou seja, a fusão criador/participador.

... “o achar na paisagem do mundo urbano, rural, etc. elementos ‘Parangolé’ [...] na arquitetura da ‘favela’, p. ex., está implícito no caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em tabiques de obras em construção, p. ex., se dá o mesmo em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também nas feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval, etc.”⁶⁶

5.4.3 Ruas – o mundo espacial ambiental brasileiro

O “mundo espacial ambiental” brasileiro pode ser remetido aqui às paisagens urbano-rural-populares. Elas não são, entretanto, referências para a representação, mas experiências construtivo-apropriativas comunitárias, plenas de invenção, criatividade e improviso. Essa “organicidade estrutural entre os elementos que a constituem e a circulação interna” sinaliza para métodos de produção e construção comprometidos com a realidade profunda dos lugares, da vida e do olhar brasileiros, assumidos e experienciados por

⁶⁵ LIMA, Marisa Alvarez de. Entrevista publicada em *A Cigarra*, 20 de julho de 1966. In: OITICICA; COHN; VIEIRA, 2009, p. 42.

⁶⁶ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto* – Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”, nov. de 1964, p. 68.

Oiticica. Seu caminho poético o deslocou, portanto, da fatura impecável (influenciada pelo *Construtivismo* internacional) de seus trabalhos iniciais, para um construtivismo *favelar*. A nova *paisagem* proposta pelo artista era, sobretudo, campo de imersão experimental a ser vivido por ambos, artista e participante, a partir da *suprassensação*:

“Cheguei então ao conceito que formulei como *supra-sensorial* [...] É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. Isto implica uma série de argumentos impossíveis de serem aqui discutidos: de ordem social, ética, política etc.”⁶⁷

Tanto o *condicionamento cotidiano* (responsável pela *sensibilidade adormecida*), quanto a *suprassensação* (dilatadora de capacidades habituais para a descoberta de um *centro criativo interior*), têm por ambiente a contaminação recíproca entre arte e vida, isto é, os lugares de experiências cotidianas, as “paisagens” concretas familiares.

Para Oiticica, essas *paisagens* concentravam, principalmente, a experiência urbana do Rio de Janeiro:

“O negócio assim de andar nas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade a minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro místico com as ruas do Rio, um encontro místico já desmitificado. [...] Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um *Penetrável* com areia e pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta de rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar.”⁶⁸

⁶⁷ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto* – Aparecimento do Supra-sensorial na arte brasileira, dez. de 1967, p. 103-104.

⁶⁸ CARDOSO, Ivan. Depoimento especial para o filme HO, realizado em janeiro de 1979. In: OITICICA; COHN; VIEIRA, *op. cit.*, p. 230-231.

Concomitantemente à proposição de experiências espalhadas pelo espaço urbano carioca e de outras cidades, o artista projetou os *Magic Squares* (1977): grandes penetráveis cromático-luminosos – construídos em alvenaria, ao ar livre e de forma permanente –, que retomavam a experiência da pintura *depois do quadro* em moldes semelhantes aos desenvolvidos nos primeiros penetráveis.

5.4.4 Política

Há um teor político imanente à produção de Oiticica que desaguou, pouco antes de sua morte prematura, em 1980, na apropriação da paisagem e do espaço urbanos como campo *suprassensorial do delírio ambulatório*. A vivência imersiva de Oiticica no cotidiano comunitário dos morros cariocas não guardava semelhança com eventuais contatos de setores da intelectualidade, interessados em conscientizar tais comunidades.

Em entrevista com o artista sobre patrulhas ideológicas (1980), Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira perguntaram:

“Então nesse sentido, qual crítica que você tem, por exemplo, à atuação da esquerda no Brasil, quando ela fala de cultura e de criação artística?”

A maior parte das vezes é ruim, tem algumas coisas boas, como Mário Pedrosa, que é bom sempre. Mas a maior parte das coisas faladas são repetições dos mesmos chavões, parece uma coisa que nunca muda, a dialética é pobre, o espírito de análise também. Esse negócio de mensagem, de ‘obra/mensagem’, tudo isso eu acho que já era.

Estou cansado de teóricos universitários, realmente... essa tendência a teorizar, isso é uma dialética não marxista... Aliás, depois de Nietzsche a dialética já foi também desintegrada, não adianta querer usar um tipo de dialética hegeliana porque não funciona mais. Na realidade são bem cristãos... a meu ver, a maior parte dessas pessoas tem formação jesuítica e se não têm, parece que têm...²⁸

²⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Sobre as patrulhas ideológicas*. Publicado originalmente no livro *Patrulhas Ideológicas*, em 1980. In: OITICICA; COHN; VIEIRA, *op. cit.*, p. 256.

Entre a instrumentalização ideológica da cultura, que setores consideráveis da esquerda organizada do Brasil viam como instrumento de conscientização das massas, e o teor experiencial das propostas e proposições de Oiticica existem diferenças evidentes no âmbito político-ideológico como no de produtos culturais específicos delas resultantes. A estratégia de oposição de Hélio Oiticica à arte e à sociedade burguesas não se inscreve, portanto, na tradição libertário-messiânica de teor marxista, de grande penetração na América Latina do período, mas na oposição anarcorromântica e na tradição libertina, voltadas para a revolução comportamental individual. Talvez por causa disso Oiticica tenha preservado sua obra da ilustração temático-social em que naufragaram muitos artistas de esquerda.

5.4.5 Autonomia e soberania

Quase todas as tendências que floresceram na arte das últimas quatro décadas parecem resistir à classificação pelo discurso, resistência esta que se manifesta, sobretudo, na atual impossibilidade da existência de *ismos*. Na contramão da autonomia estritamente formal que a arte moderna conquistara, a produção artística de nossos dias evidencia particular preocupação do artista com questões éticas e políticas, isto é, com temas situados fora do campo artístico *strictu sensu*, em que se movera no passado recente.

Desinteressados da pesquisa plástico-formal e da busca de um estilo puro, os artistas contemporâneos tendem a pensar sua produção subjetivamente. Tanto é que nunca se agrupam motivados por interesses formais comuns, e sim, por afinidades ideológicas, ético-políticas e até afetivas.

Nos dias de hoje e em qualquer área do conhecimento, seria improvável o surgimento de novo projeto teórico de abrangência universal (baseado na fixação de características permanentes das coisas), calcado em definições ou conceitos igualmente universais.

As teorias da arte, por conseguinte, não poderiam permanecer imunes à tendência de atravessamento das fronteiras que antes separavam as atividades humanas em campos específicos), que caracteriza a contemporaneidade. Tais teorias, no passado subdivididas por áreas de competência (estética, história da arte e crítica de arte), tiveram de atravessar seus territórios em busca de outros conhecimentos que emprestassem sentido aos atravessamentos igualmente realizados pelos artistas, ao hibridizarem meios e métodos de produção de seus trabalhos.

Conforme comentário de Danto a respeito da *grande narrativa* modernista proposta por Clement Greenberg, já não é possível a ela recorrer para emprestar sentido histórico comum à diversidade da atual produção cultural. A proposta de reaproximação entre arte e vida suscitou questões não apenas para as teorias da arte, mas, particularmente, para a História da Arte. Segundo Hans Belting,

“O artista hoje também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar ‘a arte’, tal como uma imagem, da moldura que a isolava do seu ambiente. Se antigamente os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras-primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas. Os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte. A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica. Esse desenvolvimento oferece oportunidades, mas também problemas para o futuro de uma disciplina que justificou a si mesma pela delimitação do seu objeto (a arte) perante outros domínios do saber e da interpretação.” (BELTING, *op. cit.*, p.173)

Desse ponto de vista, a crise da autonomia da arte não ameaçou a *autonomia* do artista, ou seja, sua *soberania* perante o sistema de arte e seus agentes: arquitetos e designers, teóricos, críticos e curadores; instituições público-privadas e mercado.

O fim progressivo da separação entre arte e artesanato, que fundara a autonomia da arte, inibiu suas manifestações, dando lugar a soluções híbridas: no espaço expositivo (a demanda pela neutralidade do cubo branco deu lugar à aceitação da interferência da arquitetura na obra); na programação de e mostras e eventos (agora concebidos e montados a partir de outra forma de *soberania* – a do curador, virtualmente conflitante com a do artista); na difusão da obra (por meio da multiplicação de espaços alternativos aos do circuito institucional, promovida por coletivos); no público-observador (que agregou à contemplação a participação); e no mercado (a partir da consolidação de circuitos alternativos de compra e venda de trabalhos).

É preciso, no entanto, distinguir entre *autonomia* e *soberania*. A autonomia do artista decorria de princípios que norteavam a produção moderna em seu conjunto, mas isto não mais se aplica ao artista contemporâneo. Agente fundamental, para Belting, do processo de “desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar a arte”, este artista compensou sua perda de autonomia, assumindo uma atitude *soberana* – isto é, uma atitude de resistência pessoal – em permanente disputa com outros agentes do sistema, que também agem de maneira *soberana*: curadores, setores de marketing corporativo etc.

Desse ponto de vista, pode-se concluir que a nova situação do artista no mundo contemporâneo não mais se fundamenta na noção de autonomia da arte, até recentemente aceita como princípio geral da criação artística e do juízo estético. O artista se tornou *soberano* de seu próprio trabalho, agente de sua difusão, mas perdeu autonomia, posto que circunscrito apenas a regras pessoais por ele arbitradas em seu processo criativo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS (?) SOBRE MONTAGENS, EDIÇÕES, DESEJO E UNIDADE...

É possível afirmar, retrospectivamente, que a literatura de terror do século XIX pôde antever o futuro. À época em que foram lançados *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), de Mary Shelley; *Drácula* (1897), de Bram Stoker; e *O Médico e o Monstro/ Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson provocaram inquietação e temor na burguesia, ao colocar em cheque valores essenciais vigentes e tratar de situações ético-existenciais de difícil aceitação para os parâmetros burgueses da época: a intervenção (da ciência) na vida e na morte (antes pertencentes à esfera Divina); a destruição do ego pelo desejo e a fragmentação do indivíduo. Curioso é que esses pesadelos literários hoje referenciam (de modo espelhado) alguns dos mais acalentados desejos do homem contemporâneo.

A interpretação antropológica corrente das pinturas rupestres supunha que os homens pré-históricos acreditavam no *poder mágico da imagem* – e por isso relacionavam, magicamente, sua capacidade de criar imagens de animais ao poder efetivo de caçá-los. Inicialmente, a imagem estava ligada a rituais religiosos (em cujo interior fora gestada a arte), que foram posteriormente desdobrados em duas vertentes opostas: a que usava esse *poder* e a que (pelas mesmas razões) o interditava.

Em certos ritos africanos, por exemplo, alguém que sentisse raiva e quisesse atingir quem a provocara, poderia fazer um vodu, utilizando-se de uma imagem/ representação concreta da pessoa em questão, para que, intervindo na imagem, pudesse atingir a responsável pela raiva e causar-lhe todo tipo de mal. Na contramão destes ritos, as religiões do Deus único – Judaísmo, Cristianismo e Islamismo – proibiam a “produção” de imagens, por considerá-las imperdoável ultraje a Deus, que teria criado o homem à sua imagem e semelhança. Por conseguinte, a relação conflituosa entre o homem e sua capacidade de inventar e produzir imagens sempre existiu.

O romance de Shelley (*Frankenstein*), no entanto, ultrapassou, como jamais imaginado, os limites impostos pelas religiões monoteístas à criação de imagens. Frankenstein foi o primeiro homem construído pelo próprio homem. Diferentemente do mito, foi concebido ficcionalmente por outro personagem, o cientista louco – homem da razão (do *penso*, cartesiano), que até então estivera no píncaro do pensamento humano, mas daí em diante passara a ocupar a extremidade oposta: a da insanidade mental.

Homem montado a partir de pedaços de outros homens, Frankenstein era a encarnação de nova heresia, jamais perpetrada anteriormente: a “produção” da vida – uma afronta ao Criador. Cerca de 80 anos antes da implantação da *linha de montagem fordista*, a ficção literária antevira métodos de produção que o futuro tornaria dominantes. Seu criador, Dr. Victor Frankenstein, tal como Oppenheimer (inventor da bomba atômica), agia cada vez mais a partir de demandas do *sujeito cognitivo*, atitude que o diminuía como pessoa. O personagem, Médico, preocupava-se com essa obsessão incontrolável e os conflitos éticos que acarretava.

“E não podia considerar a magnitude e a complexidade de meu plano como um argumento de sua impraticabilidade. Foi com esses sentimentos que comecei a criar um ser humano. Como a pequenez das diversas partes do corpo constituía um grande empecilho a minha agilidade, resolvi, contrariando minhas primeiras intenções, criar um ser de estatura gigantesca – isto é, com cerca de quase dois metros e meio de altura, e proporcionalmente grande. Depois de ter tomado essa resolução e de ter passado alguns meses reunindo e organizando com sucesso meus materiais, comecei. (...) Um quarto recolhido, ou, melhor dizendo, uma cela no último andar da casa, separada de todos os outros apartamentos através de um corredor e uma escadaria, era a oficina onde eu trabalhava em minha criação imunda; meus olhos saltavam das órbitas enquanto eu cuidava dos detalhes desse projeto. A sala de dissecação e o matadouro forneciam-me os materiais necessários; com frequência, aquela ocupação me repugnava, enquanto, ainda movido por uma ansiedade que aumentava cada vez mais, eu a conduzia à iminência da conclusão”. (KING, 2001, p. 66-67)

O mundo contemporâneo não é (ainda) um mundo de homens editados, embora próteses, transplantes, clonagens tornem tal perspectiva mais real a cada dia. Por outro lado, a ideia de que se é dotado de unidade psíquica, individual, esfacela-se nos inúmeros papéis (afetivos, familiares, profissionais, sexuais, políticos, éticos e estéticos etc.) em que cada um pode provisoriamente se encaixar.

Frankenstein não simboliza o fim da atribuição da unidade/totalidade (pessoal ou de qualquer outro bem produzido pelo homem), mas a emergência de mais uma das noções dessa totalidade, que não é mais imanente, posto que decorre de montagem, colagem ou edição de partes e fragmentos (de corpos, vídeos ou textos), a ela (unidade) exteriores, mas análoga aos produtos da indústria, do cinema (Eisenstein e Griffith) ou da engenharia do ferro (Eiffel).

Lançado em 1886, *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, trata da dualidade, da cisão do indivíduo – algo inaceitável para o mundo moderno da época, posto que restrita ao âmbito patológico (ideia oposta àquela que informa a linha de montagem industrial). Aqui, como em Frankenstein, entretanto, a divisão do indivíduo (grata invenção forjada entre a Renascença e o Iluminismo) teve desfecho trágico: conforme a lógica vigente, um dos lados deveria prevalecer (o lado são) e o outro (aquele do sintoma patológico), teria que ser destruído em favor da restauração da unidade perdida (*Kill the Hide*).

Ao ingerir poção por ele mesmo inventada, Dr Jekyll (o médico) transformava-se em Mr. Hyde (o monstro) – criatura má, desprezível, que contradizia a personalidade daquele que a criara por amor ao conhecimento da psique. Como no caso de Frankenstein, a insanidade de Jekyll evidenciava que o mergulho exclusivo do *sujeito* no universo cognitivo poderia ser tão patológico quanto sua imersão nos fantasmas do mais profundo interior humano.

“A cada dia, e a partir de ambos os lados de minha inteligência, o moral e o intelectual, eu chegava mais perto dessa verdade, cuja principal descoberta me condenara à ruína: a verdade de que o homem não é verdadeiramente um só, mas dois. Digo dois porque meu conhecimento, no estágio em que se encontra, não vai além desse ponto. Outros hão de se seguir, outros irão me superar neste mesmo objeto de pesquisa; arrisco o palpite que o homem acabará por ser conhecido como uma mera sociedade organizada de habitantes independentes, variados e incongruentes.” (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, 2001, p. 682)

Dentre as narrativas acima, a mais difundida é, provavelmente, *Drácula*, de Bram Stoker, lançada em 1897, em plena Era Vitoriana. *Drácula*, o morto vivo chegado a Londres da Transilvânia (assim como o vírus da peste negra chegara da Ásia à Europa) estava contaminado pelo vampirismo. Como ocorre nas epidemias, o vampirismo, rizomático, se propaga em rede – e contamina muitos mais, se não extirpado. O personagem, Arthur, noivo de Lucy – mulher seduzida e vampirizada por *Drácula* –, manifesta seu horror diante do estado em que encontrara sua amada:

“O ser deitado no caixão parecia um pesadelo de Lucy. Os dentes pontiagudos, a boca voluptuosa e manchada de sangue cuja visão nos fazia estremecer, a aparência geral lasciva e sensual que era como uma zombaria da adorável pureza de Lucy”... “Antes que façamos qualquer coisa, deixem que eu lhes diga o seguinte: tudo isto da sabedoria e da experiência dos antigos e daqueles que estudaram os poderes dos Não-mortos. Quando se tornam seres dessa natureza, a mudança traz consigo a maldição da imortalidade. Não podem morrer e têm de seguir era após era fazendo novas vítimas e multiplicando os males do mundo, pois todos os que morrem após serem sugados pelos Não-mortos se tornam eles próprios Não-mortos e se alimentam de seus semelhantes. Assim o círculo se amplia cada vez mais, como as ondas produzidas por uma pedra que é lançada n’água. Amigo Arthur, se tivesse dado aquele beijo na pobre Lucy antes que ela morresse, ou ontem à noite, quando abriu seus braços para ela, após sua morte iria se tornar também um nosferatu, como chamam esses seres na Europa oriental, e por sua vez criaria mais Não-mortos que tanto nos aterrorizam.” (SHELLEY; STOKER; STEVENSON, *op. cit.*, p. 452)

Fica evidente na fala de Arthur que o vampirismo “é o motor ofegante dos últimos dias da sexualidade vitoriana, uma sexualidade que foi apenas sublimada pela violência” (KING, *op. cit.*, p. 15). Drácula, o sedutor, é metáfora do desejo em rede. Ele “fica” com todas as mulheres que consegue seduzir. Contaminadas pelo desejo despertado pela sangrenta mordida, mulheres vitorianas puras se tornam lascivas e sensuais.

6.1 Epílogo

Inúmeras transformações ocorreram tanto no capitalismo quanto no comportamento social e na arte desde o século XIX. Frankenstein, Drácula e Jekyll/Hyde, emblemas do terror moderno, podem ser tomados como indício de mutações essenciais para o surgimento do mundo e da produção artística atual. O mal que representavam, hoje informa parte do mundo de imagens que medeiam o espetacular cotidiano contemporâneo em curso, pois que

“4. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1997, p. 14)

* * *

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada por Alfredo Bosi. 2ª ed. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- _____, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- _____, Giulio Carlo. *El arte moderno. 1770-1970*. Valencia: Fernando Torre Editor, 1984. Vols. I e II.
- _____, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- ARISTÓTELES. *Metafísica – Livro I e II; Ética a Nicômaco; Poética*. Vol. 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)
- BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit ccientifique: contribution a une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris: Librairie Philosophique, 1969.
- BARROS, Edgard Luiz de. *A Guerra Fria*. Campinas: Editora da UNICAMP, Atual Editora, 1986.
- BAUMAN, Zigmund. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
- BAZIN, Germain. *Baroque and Rococo*. London: Thames and Hudson, 1964.
- _____, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- _____, Hans. *L'Histoire de L'Art est-elle Finie?*. Nimes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

- _____, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica: arte política/ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. vol. I.
- _____, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. vol. II.
- _____, Walter (et al.). *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____, Pierre; WACQUANT, L. *Sobre las Astúcias de la razón Imperialista*. In: BOURDIEU, P., *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETT, Guy. *A lógica da teia*. In: PAPE, Lygia. *Gávea de tocaia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BRION, Marcel. *Art of the Romantic Era*. London: Thames and Hudson, 1966.
- BRUNO, Giordano (et al.). *Sobre o infinito, o universo e os mundos* 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- CANÊDO, Leticia Bicalho. *A Revolução Industrial*. Campinas: Editora da Unicamp/Atual editora, 1987.
- CANEVACI, Massimo. *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- CARANDELL, José Maria. *O protesto juvenil*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. (Coleção Grandes Temas)
- CARDOSO, Ivan. Depoimento especial para o filme HO, realizado em janeiro de 1979. In: Oiticica FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. (Coleção Encontros)
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede – A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Vol. 1. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- _____, Manuel. *O poder da identidade – A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Vol. 2. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____, Anne. *Petit Traité d'Art Contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- _____, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Lectures D'Art*. Paris: Sté Nlle des Éditions du Chêne, 1991.
- COCCHIARALE, Fernando. *Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e tendências construtivas* in: *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, Cosac e Naify, 1999.
- _____, Fernando. *Forma e imagem técnicas na arte do Rio de Janeiro* (catálogo). São Paulo: Paço das Artes/Secretaria de Estado da Cultura, 2002.
- _____, Fernando. *Hélio Oiticica: museu é o mundo* (catálogo). São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- _____, Fernando. *Por uma genealogia do construtivismo brasileiro*. In PETROVA, Yevgenia (et al.). *Virada Russa: a Vanguarda na coleção do Museu Russo de São Petersburgo* (catálogo). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, 2009.
- _____, Fernando. *Quem tem medo da Arte Contemporânea?* Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana: Recife, 2006.
- _____, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Orgs.). *Abstracionismo Geométrico e Informal – A Vanguarda Brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CORNWELL, John. *Os Cientistas de Hitler – Ciência, Guerra e Pacto com o Demônio*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na Arte – Da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.
- CRANE, Diana. *The Transformation of the Avant-Garde – The New York art world, 1940-1985*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- DAMISCH, Hubert. *Oito teses a favor (ou contra) uma semiologia da pintura*. Gávea 1, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-RJ. Rio de Janeiro, 1984.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Edusp/Odysseus Editora, 2006.

- _____, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____, Arthur C. *L'Assujettissement Philosophique de l'Art*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- _____, Arthur C. *La Madonna del Futuro – Ensayos en un mundo del arte plural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- DARWIN, Charles. *O Beagle na América do Sul*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de La Pintura*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 4ª edição, 2007.
- _____, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo. Edições do Graal. 1988.
- _____, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora e Livraria Brasiliense, 1988.
- _____, Gilles. *Logica del Sentido*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- _____, Gilles; GUATTARI, Felix. *El Antiedipo – Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral Editores. 1973.
- _____, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995/96.
- _____, Gilles, GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
(Os Pensadores)
- DOSSE, François. *História do Estruturalismo. O Campo do Signo, 1945/1966*. Vol. I. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1993.
- FAURE, Èlie. *A Arte Renascentista*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofia*. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 1971.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1996.
- FIEDLER, Konrad. *Aforismi sull'arte*. Milano: Alessandro Minuzano Editore, 1945.
- _____, Konrad. *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1991.
- FIGUEIRÊDO, Luciano (Org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- FONTANIER, Jean-Michel. *Vocabulário Latino da Filosofia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos)
- _____, Michel. *As Palavras e as Coisas*. 10ª edição. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.
- _____, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.
- _____, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos)
- _____, Michel. *História da Sexualidade 1. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1979.
- _____, Michel. *História da Sexualidade 2. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1984.
- _____, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.
- _____, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- _____, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 15ª edição, 2000.
- _____, Michel. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1999. Coleção Ditos e Escritos.
- _____, Michel. *Vigiar e Punir – História da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- FRANCASTEL, Pierre. *Art et Technique – La genèse des forms modernes*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média, renascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método, I*. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- GALILEI, Galileu. *O Ensaíador*. In: Bruno, Galileu, Campanella. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)
- GIROUX, Henry. A. *Atos Impuros. A prática política dos estudos culturais*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art – From Futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 2001.

- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- _____, E. H. *Meditações sobre um cavalinho de pau*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____, Clement. *Rumo a um novo Laocoonte*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- GUASH, Anna Maria (ed.). *La Crítica Dialogada*. Murcia: Cendeac, 2007. (Col. Ad Hoc.)
- _____, Anna Maria. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madri: Ediciones Akal, 2000.
- HALL, Stuart. SOVIC, Liv (Org.). *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARRISON, Charles. WOOD, Paul (Orgs.). *Art em theorie 1900-1990*. Paris: Éditions Hazan, 1997.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1998.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- HAUSER, Arnold. *Teorias del Arte – Tendencias y metodos de la critica moderna*. Barcelona: Editorial Labor, 1982.
- HITLER, Adolf. *A minha luta – Mein Kampf*. São Paulo: Editora Centauro, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Orgs.). *Artelatina*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Sobre as patrulhas ideológicas*. Publicado originalmente no livro *Patrulhas Ideológicas*, em 1980. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. (Coleção Encontros)
- HOPKINS, David. *After Modern Art 1945-2000*. New York: Oxford University Press, 2000.
- HUISMAN, Denis. *Dicionário dos Filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____, Frederic. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1995.

- JAMESON, Frederic; ŽIŽEK, Slavoj. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1998.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- KANDINSKY. *Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 1985.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KING, Stephen. *Introdução*. In: SHELLEY, Mary; STOKER, Bram; STEVENSON, Robert Louis. *Frankenstein, Drácula, O Médico e o Monstro*. Tradução Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (Orgs.). *Theory in contemporary Art since 1985*. London: Blackwell Publishing, 2005.
- KOSELLECK, Richard. *Crítica e Crise – Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ: Contraponto, 1999.
- KUMAR, Krishan. *Da sociedade industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos Modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LIMA, Marisa Alvarez de. Entrevista publicada em *A Cigarra*, 20 de julho de 1966. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. (Coleção Encontros)
- LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien. *Los tiempos Hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*. London: Thames and Hudson, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.
- MARTINS, Vera. *A transformação dialética da pintura*. Entrevista publicada originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 21 de maio de 1961. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. (Coleção Encontros)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- _____, Maurice. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores).
- MILLET, Catherine. *L'Art contemporain – Histoire et Géographie*. Paris: Flammarion, 2006.
- MOTA, Carlos Guilherme. *1789-1799: a Revolução Francesa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. (Coleção Encontros)
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____, Hélio. *Esquema da Nova Objetividade*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1976.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. (Coleção Debates)
- PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia: Lygia Pape*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem Máquina – A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, Núcleo de Tecnologia da Imagem/ECO-UFRJ, 1999.
- _____, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Arte e Renascimento – Humanismo e Pintura. Doze questões sobre cultura e Arte Seminários*. MEC/Secretaria da Cultura, Funarte: Rio de Janeiro. 1984.
- PICÓ, Josep (Org.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madri: Alianza Editorial, 1988.
- POLO, Marco. *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- QUEIROZ, André. *Foucault, O paradoxo das passagens*. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.
- READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção a)
- RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- RODCHENKO, Alexander; STEPANOVA, Varvara. *Produtivismo*. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo na Arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)
- RUSH, Michael. *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames and Hudson, 2001.

- SAID, Edward W. *Orientalismo, O Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____, Edward W. *O Orientalismo Revisto*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- SENNET, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. Campinas: Ed. Unicamp, Atual Editora, 1987.
- SHELLEY, Mary; STOKER, Bram; STEVENSON, Robert Louis. *Frankenstein, Drácula, O Médico e o Monstro*. Tradução Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- SHINER, Larry. *La invención del arte, una historia cultural*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004,
- SICHEL, Berta. *Fluxus y fluxfilms 1962-2002* (catálogo). Madri, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002.
- SLOAN, Kim; BURNETT, Andrew. *Enlightenment – Discovering the world in the eighteenth century*. London: The British Museum Press, 2003.
- SMITH, Alan G. R. *A revolução científica nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- SOUSTELLE, Jacques. *A vida quotidiana dos Aztecas nas vésperas da conquista espanhola*. Lisboa: Edição de livros do Brasil, s. d.
- SPIVAK, Gayatri. *Can the subaltern speak?* In: NELSON, Cary. GROSSBERG, Lawrence (Orgs.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988.
- STEINERT, Marlis. *Hitler*. São Paulo: Babel, 2011.
- TAYLOR, Brandon. *The Art of Today*. London: Calmann and King Ltd, 1995.
- TURNER, Richard. *Renaissance Florence – The Invention of a New Art*. London: Pearson – Prentice Hall. 1997
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores)
- WOOD, Paul [et alii]. *Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- ŽIŽEK, Slavoj; DALY, Glyn. *Arriscar o impossível – Conversas com Žižek*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Sites consultados:

- BOCCACCIO, Giovanni. El decamerón. Disponível em <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ita/bocca/deca01.htm>. Acesso em: 12 de jan. 2012.
- Bula Convocatória do Concílio de Trento no Pontificado de Paulo III. Disponível em: <http://teresadeavila.webnode.com.br/concilios/concilio-de-trento/>. Acesso em 12 fev. 2012.
- DANTO, Arthur C. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. ARS (São Paulo) [online]. Dez. 2008, vol.6, nº.12. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a02.pdf>. Acesso em 12 jan. 2012.
- Declaração Universal dos Direitos Humanos. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Declara%C3%A7%C3%A3o_Universal_dos_Direitos_Humanos> Acesso em: 8 fev 2012.
- MATTOS, Claudia Valladão de. Estética e as Artes Plásticas. Revista Cult nº. 120, São Paulo, 14 mar. 2010. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/estetica-e-as-artes-plasticas/>. Acesso em 12 jan. 2012.
- SCHELLING, Friedrich W. J. von. O Sistema do Idealismo Transcendental. Disponível em www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/lexico/entry.php?entryID=932. Acesso em 25 fev. 2012.