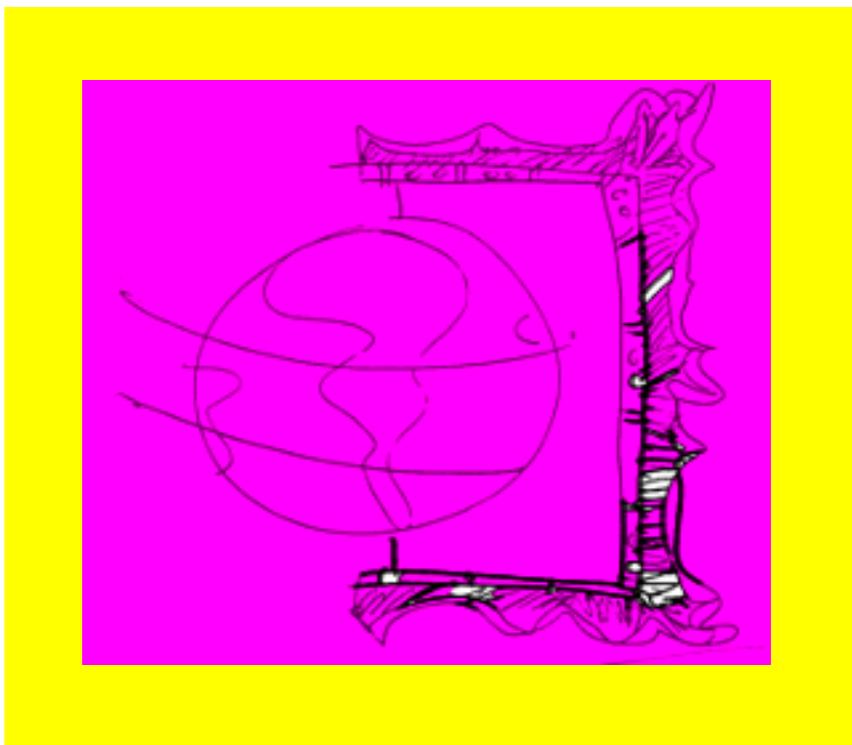


A INTERPRETAÇÃO DA IMAGEM

subsídios para o ensino de arte



Terezinha Losada



Terezinha Losada

(Londrina PR - 1959) é artista plástica, foi professora do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal do Piauí (CCE/UFPI), do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB), aposentando-se pela Escola de Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (EA/UNIRIO). Mestre em Educação e Linguagens pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Roehampton University de Londres. Publicou o livro *Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista das vanguardas EDUFPI – 1996*, foi coautora do capítulo *Conhecimentos de Arte das Orientações Curriculares para o Ensino Médio MEC - 2006*, entre outras publicações.

Copyright by Terezinha Losada, 2011

1ª Edição - 2011

(esgotada)

MAUAD Editora Ltda - Rio de Janeiro

em coedição com

FAPERJ – Função Carlos Chagas Filho de
Amaparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

*

Edição Especial - 2012

Edital: Leituras na Escola

SEESP - Secretaria de Estado de Educação de São Paulo e
FDE – Fundação para o Desenvolvimento da Educação

*

e-book - 2021

Ilustrações
Terezinha Losada

SUMÁRIO

05	PREFÁCIO
07	INTRODUÇÃO
08	PARTE I: A interpretação
09	1 - Teorias estéticas: o paradoxo entre razão e sensibilidade
35	2 - Teorias da linguagem: o conhecimento como interpretação
78	PARTE II: Olhar Sincrônico
80	Oficina 1 - Jakobson: os tipos de mensagem
117	Oficina 2 - Peirce: os tipos de signos
146	PARTE III: Olhar Diacrônico
149	Oficina 3 - A história da história da arte
182	Oficina 4 - Gombrich: Antigo Egito e Grécia
190	Oficina 5 - Wölfflin: o Renascimento e o Barroco
207	Oficina 6 - Hauser: a arte e seu contexto
219	Oficina 7 - Fayga Ostrower: correntes estilísticas básicas
235	Oficina 8 - Hannah Arendt: o criativo, o heróico e o hedonista.
258	CONCLUSÃO
263	NOTAS
271	BIBLIOGRAFIA
278	CADERNO DE IMAGENS

PREFÁCIO

Querida Terezinha

Agradeço muitíssimo o convite para prefaciар seu segundo livro. Desejo para este mais sucesso ainda que o primeiro que foi publicado num momento em que os arte/educadores resistiam à teoria e eram os adoradores da prática. Lembra-se do frenesi por oficinas nos Congressos de Arte Educação? Cheguei a lamentar amargamente termos iniciado os Arte/Educadores na prática das oficinas no Festival de Inverno de Campos do Jordão de 1983. No começo resistiram à nomenclatura, pois perguntavam como até o Secretário de Cultura de São Paulo, Jorge da Cunha Lima, perguntou também: Este negócio de oficina é para carros, que tem a ver com Arte? Não foi difícil convencer que queríamos combater a sentimentalização da Arte e mostrar que Arte é trabalho e trabalho árduo para o qual concorrem o corpo, a mente, a criatividade e a inteligibilidade.

Os tempos mudaram, o pós-modernismo representado de início pela Abordagem Triangular, que você tão bem estuda neste livro, trouxe à tona a leitura da obra, ou do campo de sentido da Arte, como fator importante da aprendizagem da Arte que até então se restringia ao fazer. Fazer, ler e contextualizar passaram a atuar de mãos dadas e a necessidade de ferramentas teóricas para a leitura da obra de Arte e da imagem em geral se mostrou necessária.

Sempre condenei e combati a prepotência do professor universitário em determinar um único caminho ou sistema de leitura da obra de arte para seus alunos seguirem, ou imporem este ou aquele sistema a professores secundários através de cartilhas que acompanham pacotes de reproduções de obras de Arte para serem usadas na escola fundamental e média.

Eu lançava mão da Estética Empírica para trabalhar com meus alunos por ser um sistema aberto a personalidade e a subjetividade, mas apontava outros métodos e meios como a Semiótica, a Gestalt, assim como autores que poderiam oferecer diferentes caminhos. Sentia falta, entretanto, de um livro que mostrasse um leque de tendências decifradoras da Arte, da Cultura Material ou da Imagem em geral. Seu livro é exatamente o que precisávamos para garantir a pluralidade de abordagens de leitura da imagem na preparação de professores de Arte e a seletividade consciente dos alunos por caminhos metodológicos.

Seu livro será essencial às Licenciaturas e mesmo aos bacharelados em Artes Visuais, pois já não se admite o olhar inocente do artista.

Tenho muito orgulho de ter convivido com você que é um exemplo magnífico de professora, pois se pauta pela honestidade, inteligência e clareza na complexidade das análises.

Sucesso!

Profa. Dra. Ana Mae Barbosa
Arte-Educadora

INTRODUÇÃO

O tema deste livro é a interpretação da imagem e seu objetivo elaborar estratégias de ensino para desenvolver esta habilidade no aluno. A primeira parte trata do conceito de interpretação. A partir da oposição entre a experiência sensorial e o conhecimento racional, tradicionalmente discutida pelas teorias estéticas, são apresentados alguns pressupostos da Semiótica de Peirce, da Psicologia da Representação de Gombrich, entre outros autores que apresentam a atividade dos sentidos como um processo contínuo de interpretação e construção de significados.

Essas idéias fundamentam o conjunto de oficinas pedagógicas apresentado nas duas partes seguintes do livro. O Olhar Sincrônico se baseia em conceitos oriundos das teorias da linguagem (Peirce e Jakobson), os quais são aplicados para interpretar todo tipo de imagem. Nele é enfatizado o eixo da recepção, isto é, as interpretações que o estudante realiza a partir de suas próprias referências culturais. O outro conjunto de oficinas - Olhar Diacrônico - prioriza o eixo da emissão, apresentando algumas características do desenvolvendo histórico da arte ocidental hegemônica, também baseado nos conceitos de diferentes autores: Gombrich, Wölfflin, Ostrower, Hauser e Arendt.

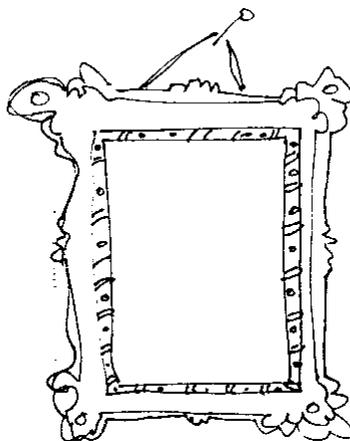
Em ambos os casos, ao invés de oferecer interpretações já feitas, são apresentados apenas alguns conceitos-chave desenvolvidos por esses autores, estimulando o estudante a pensar junto com os teóricos, realizando suas próprias interpretações sobre a arte e demais signos da cultura visual.

PARTE I

A Interpretação

O termo interpretar está relacionado ao ato de determinar ou deduzir significados de algo, de dar sentido, entender, julgar (Houaiss:1636). O cientista interpreta os fenômenos da natureza, o médico os sintomas de seu paciente e o juiz as leis. Cotidianamente interpretamos inúmeras informações: as horas no relógio, se as nuvens no céu indicam um dia chuvoso, a expressão facial de um amigo. A interpretação está, portanto, profundamente relacionada ao conhecimento, desde suas formas mais simples até as mais complexas e especializadas. Essas diversas formas de conhecer, ou seja, de interpretar o mundo, é uma das questões das teorias estéticas, tema do primeiro capítulo, bem como das teorias da linguagem, que serão tratadas no capítulo seguinte. Analisar algumas das contribuições dessas teorias para a interpretação da arte e outros fenômenos culturais é o objetivo dessa discussão preliminar.

1- Teorias estéticas: o paradoxo entre razão e sensibilidade



É curioso observar que ao refletir sobre a experiência sensorial (experiência sensível ou estética) a tradição filosófica ocidental raramente esteve interessada na arte. Seu propósito, ao contrário, era formular teorias do conhecimento, teorias da ciência, ou teorias políticas. A maioria das teorias estéticas é derivação dessas discussões filosóficas e nelas se inscrevem como contraponto negativo.

Confrontando a experiência sensorial e a experiência racional, os filósofos indagam sobre a origem do conhecimento e as condições para o discernimento da verdade. E, de modo geral, o locus do conhecimento e da verdade será atribuído à filosofia ou à ciência como representação racional do homem e do universo, e não às representações sensíveis realizadas pelas artes. Quando formulam teorias sobre a prática política, subsumem teorias da arte atribuindo-lhes funções civilizatórias, moralizadoras,

que dignifiquem o homem e a sociedade, mas sempre suspeitando do caráter transgressor e corruptor das artes.

Será assim nas filosofias de Platão e Aristóteles, que, ao associarem o belo à verdade e ao bem, formulam teorias do conhecimento relacionadas a projetos políticos. Suas concepções influenciaram diretamente as filosofias da Idade Média (Escolástica, VIII-XIV) e da Renascença (XIV-XVI), normalmente classificadas como neoplatônicas ou neoaristotélicas. Contudo, suas idéias tiveram efeito muito mais profundo e extenso, marcando a identidade antropológica do homem ocidental, que hoje, por meio da integração comunicacional e econômica, tende a se globalizar.

A estética como campo específico da filosofia dirigido ao estudo da experiência sensível e artística foi formulada apenas no século XVIII por Baumgarten. Mesmo assim, as maiores contribuições para o campo da estética continuaram sendo derivações de teorias filosóficas sobre o conhecimento, a ciência e a política.

Platão e Aristóteles: a verdade, o bem e o belo

Para Platão (427-348 ou 347 a.C.), a “aparência” sensível é ilusória, e a “essência” verdadeira do homem e do cosmos só é alcançada pela idéia. Curiosamente, para expor esses conceitos, Platão utilizou a metáfora, altamente figurativa, do mito da caverna. De um lado o fogo que ilumina a verdade das essências; do outro, escravos acorrentados no interior escuro da caverna, tomando a aparência distorcida e fantasmagórica das sombras projetadas pela luz como se fosse a realidade. A luz é o mundo abstrato das idéias, das essências. A caverna é o mundo concreto dos fenômenos, do homem acorrentado às opiniões, aos afetos, ao senso-comum

e às diferentes visões de mundo. Todos os aspectos que se rivalizam à aspiração de um conhecimento rigoroso, universal e absoluto como aqueles pretendidos pela filosofia ou, a partir da era moderna, pelas teorias científicas.

Não há conexão entre esses dois mundos, senão por meio das intuições racionais que Platão denomina como reminiscências. Dicotomizando (Jimenez,1999:194) o “mundo inteligível e o mundo sensível, entre a Razão, o conhecimento, o Logos de um lado, e a sensibilidade, o prazer, o gozo, de outro”; temos em Platão a origem de todas as posteriores teorias filosóficas fundamentadas na idéia (idealismo) e na razão (racionalismo).

A estética de Platão deriva-se dessa teoria do conhecimento e projeta-se em suas concepções políticas. Para ele, as artes de modo geral e particularmente as artes plásticas do período clássico grego, que se fixaram na representação referencial do mundo, são consideradas atividades inferiores e até danosas ao espírito e, por isso, deveriam ser proscritas da “cidade ideal” concebida pelo filósofo na obra “República”.

Jimenez (1999:204) afirma que a intransigência de Platão em relação às artes deve-se a sua recusa ao princípio da imitação, gerando uma hierarquia das artes. Platão valoriza a base matemática da música, embora recrimine experimentações de novas harmonias, lamentosas ou voluptuosas. Na poesia, valoriza os hinos em honra dos deuses e os elogios de pessoas de bem, recriminando a imitação dos comportamentos e paixões humanas. Assim, as formas dramáticas da literatura, como a tragédia e a comédia, que imitam a vida, deveriam ser substituídas pela narrativa pura. Por fim, aponta a pintura como a forma mais degradada de imitação, como, de resto, toda atividade artesanal. Platão compara o marceneiro, que, para fazer uma cama precisa copiar a “idéia”, a “essência” daquele objeto, ao

pintor, que, para representá-la copia aquela cópia, fazendo uma imitação da imitação.

Discípulo rebelde de Platão, Aristóteles (384-322 a.C.) rejeita a cisão de mundos formulada pelo mestre. Para ele, o conhecimento é construído gradativamente a partir das impressões sensoriais até alcançar a abstração das idéias. Embora considerada inferior aos processos racionais da reflexão, a imitação apresenta-se como um modo cognitivo elementar, como uma forma natural e salutar de aprendizagem. Desse modo, podem ser associadas a Aristóteles todas as teorias que relacionam o conhecimento à observação do mundo empírico (empirismo).

Para Aristóteles, a arte, como representação sensível do mundo, mesmo não alcançando a verdade dos conceitos filosóficos, teria o mérito de cumprir finalidades morais. Isto é, a arte é útil porque representa a diferença entre o bem e o mal. Mostra, positivamente, os grandes fatos heróicos, como na epopéia. Entretanto, pode educar a partir de exemplos negativos, representando o feio e o grotesco, como na comédia, ou purgando as paixões extremadas por meio da “catarse” provocada pela tragédia. A tragédia, portanto, permite (Jimenez,1997:223) “viver de forma fictícia, de maneira inocente e inofensiva para a pessoa e para a sociedade, paixões que, se fossem reais, as colocariam em perigo. A catarse autorizaria então uma espécie de desrecalque e desempenharia um papel de exutório.”

Em suma, relacionando o belo aos critérios da verdade e do bem, os dois filósofos articulam projetos políticos estabelecendo funções morais e pedagógicas para a arte. Embora as considerações de Aristóteles sobre as artes apresentem-se como mais flexíveis e liberais que a postura de “censor da pólis” assumida por Platão, Marc Jimenez (1999:229) adverte: “No final das contas, Aristóteles partilha a mesma desconfiança de Platão diante das obras de arte que

desafiam os limites do razoável, da razão, e tendem a se afastar da verdade”. Segundo o autor, Platão e Aristóteles contribuíram para o estigma depreciativo da arte e do artista legado por toda a tradição ocidental, instaurando o “divórcio” entre razão e sensibilidade, (Jimenez, 1999: 195):

Nesse sentido, são filosofias da ‘separação’ que procuram todos os caminhos possíveis de uma reconciliação. Mas, quando o conseguem, é sempre em proveito do mundo inteligível e em detrimento do mundo sensível: os valores do espírito, da inteligência, da razão dominam os valores sensíveis. Sem exagerar, poderíamos dizer que toda a estética ocidental, da antigüidade até a modernidade, não cessa de contar a história dessa separação. Sem dúvida ela conserva ainda hoje suas seqüelas.

As marcas dessa “história de separação” serão brevemente discutidas no racionalismo clássico, no iluminismo, nas filosofias de Kant e Hegel e nas tendências filosóficas e artísticas do século XX.

Racionalismo Clássico: dúvida metódica e experimentalismo

O “divórcio” entre razão e sensibilidade está subjacente tanto às tendências racionalistas quanto às empiristas que marcaram o chamado Racionalismo Clássico do século XVII. Racionalista como Platão, Descartes (1596–1650) considera o conhecimento oriundo da experiência sensível enganoso. Chauí destaca que para Descartes (1997:117) “o conhecimento verdadeiro é puramente intelectual, parte das idéias inatas e controla (por meio de regras) as investigações filosóficas, científicas e técnicas”. Já a perspectiva empirista de Locke (1632-1704) postula, como Aristóteles, o desenvolvimento gradual do conhecimento desde as sensações até a formulação dos conceitos. Apesar de suas

divergências, ambos ratificam a supremacia da razão sobre a sensibilidade, instaurada pelos dois filósofos gregos.

Contudo, o conceito de verdade sofre uma mudança de significado nesse período a qual é apontada por diversos teóricos como o ponto de ruptura do pensamento da antigüidade, instaurando os princípios da filosofia e da ciência modernas.

Segundo Chauí (1997), para os gregos a verdade (aletheia) é um atributo das coisas ou do ser que se revela aos sentidos ou ao espírito, desde que não incorram nos erros provocados pelas ilusões da aparência, ou pela falsidade dos enunciados, isto é, da linguagem. A concepção grega de aletheia refere-se àquilo que as coisas “são”, ao passo que a concepção latina de verdade (véritas), adotada pelos filósofos do racionalismo clássico, refere-se ao rigor e à precisão do relato de como as coisas “foram”.

Quando, porém, examinamos a idéia latina da verdade como veracidade de um relato, observamos que, agora, o problema da verdade e do erro, do falso e da mentira deslocou-se diretamente para o campo da linguagem. O verdadeiro e o falso estão menos no ato de ver (com os olhos do corpo ou com os olhos do espírito) e mais no ato de dizer.

Assim, embora concordem com os gregos sobre a linguagem como fonte de erros, para os modernos, ela é também o veículo primordial da verdade e deve, portanto, estar cercada pelo rigor lógico do exame crítico. Locke desenvolve a crítica dos ídolos¹, e Descartes, o critério da dúvida metódica. Ao questionar paulatinamente todos os enunciados, ele chega à conclusão de que a única afirmação que poderia resistir à dúvida universal seria a de que “penso, logo existo”. Decerto, essa conclusão não é um elogio aos poderes da razão, mas, antes, à constatação resignada de que (Arendt, 1991:291) “embora a nossa mente não seja a

medida das coisas e da verdade, deve ser certamente a medida do que afirmamos ou negamos”.

Para Hannah Arendt, do mesmo modo que o racionalismo cartesiano demarca o início da filosofia moderna, o experimentalismo de seu contemporâneo Galileu Galilei (1564-1642) inaugura a concepção moderna de ciência. Ao comprovar experimentalmente, por meio do uso do telescópio, as teses de Copérnico de que a terra é redonda e gira em torno do sol, Galileu instaura um novo critério para a verdade científica: a verificação experimental. Se a partir de Descartes a medida da verdade advém das simulações racionais realizadas por meio da linguagem, a partir de Galileu a verdade científica virá das simulações dos fenômenos da natureza realizada a partir da experimentação laboratorial e sua representação na linguagem matemática.

Segundo Arendt, a verdade passa a ser substituída pela veracidade, e a realidade, pela confiabilidade. O modelo grego - que indagava sobre “o que” as coisas são e “por que” ocorrem - é substituído pela nova questão sobre “como” vieram a existir, estabelecendo na ciência um sentido histórico-processual que marcará o desenvolvimento da filosofia moderna, particularmente em Hegel, como veremos no próximo item. Pois, segundo Arendt (1991:309):

a mudança do ‘porque’ e do ‘o que’ para o ‘como’ implica que os verdadeiros objetos do conhecimento já não são coisas ou movimentos eternos, mas processos, e portanto o objeto da ciência já não é a natureza ou o universo, mas a história – a história de como vieram a existir a natureza, a vida ou o universo. Muito antes que a era moderna adquirisse sua inédita consciência histórica e o conceito de história passasse a dominar a filosofia moderna, as ciências naturais haviam se transformado em disciplinas históricas; (...) Em lugar do conceito de ser, encontramos agora o conceito de processo (grifos nossos).

Essas mudanças identificadas por Chauí e Arendt tiveram grande impacto tanto no desenvolvimento da filosofia e da ciência quanto sobre a própria visão de mundo do homem moderno, repercutindo fortemente nas teorias e na produção artísticas.

No campo das artes, Bazin (1989:49) aponta-nos que o século XVII “se acha atravessado por diversos movimentos, um residual, o maneirismo, os demais ‘atuais’, o barroco e o classicismo na Itália e na França, o realismo na Holanda e por fim o academicismo”. O triunfo final dos princípios da academia Francesa, ditados por Le Brum, que a dirigiu por 20 anos, representou a vitória da racionalidade cartesiana e de sua ambição de traduzir todas as coisas em verdades científicas. De fato, o racionalismo da filosofia e o do academicismo artístico desse período devem também ser compreendidos no contexto da monarquia absolutista, centralizadora, fundada na ordem e na estabilidade.

Nesse contexto, o debate artístico e estético se deu a partir da “querela entre antigos e modernos” que, desde a renascença, discutia sobre a supremacia do desenho ou da cor. Os acadêmicos, evocando Poussin, denominavam-se “modernos” defendendo a primazia do desenho por associá-lo ao espírito e aos princípios matemáticos. Chamavam de “antigos” os admiradores de Rubens, que valorizavam a aparência sensível e as emoções alcançadas por meio da ênfase na cor. Para Le Brum, tudo era desenho, inclusive o pensamento. É o desenho que dá forma e proporção à pintura, enquanto a cor sozinha não significa nada. Contudo, seria possível criar e explicar a beleza exclusivamente por critérios racionais? Essa questão surge como uma fissura na lógica cartesiana, gerando um paradoxo que orientará as discussões estéticas até o século XIX.

Posteriormente, no romantismo e no impressionismo, a cor virá a dominar o interesse dos artistas, entretanto as

discussões estéticas não girarão mais em torno dessa “querela”. Apresentamo-la apenas para salientar que, sob o pretexto do desenho, o racionalismo domina a estética desse período, levando Bazin a observar que há, de fato, uma exacerbação de seus princípios, tecendo a seguinte crítica (1989:50):

Os círculos intelectuais franceses do fim do século chegarão, sob a pena de Fénelon, ao ponto de expressar a opinião de que a arte pode existir puramente na idéia, independente da execução material, e que de resto a prática da arte é menos nobre que a teoria. Compreende-se que tal ‘concettismo’, que rompeu todo vínculo com o real, possa conduzir à retórica, à grandiloquência e ao pathos.

Independentemente das considerações de valor manifestadas por Bazin, percebe-se a grande semelhança entre o discurso de Fénelon, esteta do século XVII, e as propostas da Arte Conceitual, que viriam a ocorrer no século XX. Tal coincidência permite questionar o caráter de ruptura com a tradição, largamente atribuído às vanguardas pela crítica. Possibilitando, desse modo, levantar a hipótese de que muitas das grandes transformações sofridas pela arte durante o século XX, ao invés de negarem a tradição, de fato a confirmam, radicalizando os princípios do racionalismo e do experimentalismo, característicos da filosofia e da ciência modernas desde seus primórdios.

Kant e Hegel: os fundamentos da Estética e do Romantismo

A partir de meados do século XVIII, o sistema absolutista cede ante a ascensão da burguesia por meio da Revolução Francesa, gerando um fluxo de transformações políticas, sociais e econômicas que conduzem a Revolução Industrial do século XIX. À época, o litígio entre razão e sensibilidade

tornou-se ainda mais radical, com importantes defensores em ambos os sentidos. De um lado, a utopia iluminista que visa criar e conduzir por meio da luz da razão, do estado de direito e do conhecimento científico, um caminho seguro para o progresso humano. De outro, a suspeita romântica de que o racionalismo, as instituições sociais, a ciência e o progresso configuram uma “camisa de força” que cerceia a liberdade do homem, reduzindo-o a uma dimensão meramente funcional dentro da sociedade.

Dois filósofos interessados na questão do conhecimento acabaram por organizar teoricamente esse conflito, criando grandes sistemas filosóficos: Kant, no século XVIII, tratando dos limites do conhecimento e da faculdade de julgar, e Hegel, no século XIX, preconizando, ao mesmo tempo, a dimensão absoluta do conhecimento e sua contingência histórica. Embora com perspectivas opostas, ambos influenciaram o romantismo reinante, assim como as discussões filosóficas e estéticas do século XX.

Kant: a autonomia do juízo estético

Ao escrever sua trilogia crítica, o objetivo de Kant (1724-1804) era analisar as possibilidades e os limites do conhecimento. Na “Crítica da Razão Pura” (1781), Kant aborda a possibilidade do conhecimento teórico ou científico sobre a natureza. Postula a existência de duas fontes de conhecimento: a Sensibilidade, pela qual percebemos ou intuímos as coisas, e o Entendimento, pelo qual formulamos os conceitos. Só por intermédio da conjugação desses dois elementos seria possível a experiência do real.

Porém, devido ao seu conceito de a priori, Kant não elabora uma teoria empirista a partir da conexão entre sensibilidade e entendimento, mas sim um “idealismo transcendental”, modo como é normalmente classificada sua

filosofia pelos teóricos. Pois, segundo Kant, embora tudo que venha dos sentidos produza sensação ou intuição, os conceitos que então formulamos, por meio do entendimento, independem da experiência sensível; são como categorias preestabelecidas, como formas a priori. De acordo com ele, não haveria outra maneira de explicarmos as descobertas científicas, apontando como exemplo a lei gravitacional de Newton, que, embora possa estar ligada à experiência sensível da queda de uma maçã, não depende dela para ser elaborada. Em outras palavras, a hipótese científica é um a priori, uma idéia nova, inaugural, que a mente intui a partir do fenômeno e nele projeta como conhecimento, isto é, como teoria².

Decorrem também das relações entre sensibilidade e entendimento as teses de Kant sobre os limites do conhecimento. Em primeiro lugar, ele salienta que não temos acesso a “coisa em si”, independentemente da forma como as percebemos e representamos³. A consequência lógica dessa tese é que nos é vedado, também, conhecer realidades suprassensíveis, absolutas, levando Kant a denominar a metafísica como a “ciência do ilusório”. Todavia, ele reconhece as idéias metafísicas como um produto da razão e as inscreve em sua filosofia. Nunes (1991:48) observa que na filosofia kantiana:

É a Razão, empenhada na conquista do Absoluto, que elabora as idéias metafísicas puras, desvinculadas da intuição – como Deus, Liberdade, Finalidade -, as quais situando-se além da experiência, escapam à órbita dos fenômenos e não podem ser objeto de representação. (...) Entretanto, a liberdade, cuja existência não podemos afirmar teoricamente, tornar-se-á, na Crítica da Razão Prática, um dos postulados da moral.

Nessa segunda crítica, Kant se ocupa do princípio racional do dever que orienta a liberdade do espírito na

condução da vida prática. “Age de tal forma que a norma de tua ação possa ser tomada como lei universal” é o princípio ético fundamental defendido por ele na *Crítica da Razão Prática* (1788).

Assim como a Razão Pura, para Kant, a Razão Prática também resulta de formas a priori. Pois, o princípio de obediência à lei moral é, ele mesmo, um a priori, uma forma universal. Segundo Jimenez (1999:118), o fato de esses princípios variarem de uma cultura para outra, tema que ainda não era objeto de estudo naquele período, não fere a lógica da tese kantiana de que a moral é um a priori, pois, sejam quais forem esses princípios, e Kant também não os discriminou, interessava ao filósofo o fato de eles funcionarem como princípios racionais preestabelecidos que orientam a vida em sociedade.

Apenas diante da reflexão sobre o sentimento de prazer ou dor, Kant veio a questionar seu conceito de a priori, sem, contudo, furtar-se desse desafio que ameaçava a coesão interna de todo seu sistema filosófico. Pois, o prazer, a dor, como também o sentimento do belo, não são juízos racionais (conceitos), formulados antes na mente como um a priori para depois se projetar nos fenômenos. Ao contrário, são juízos estéticos, assim denominados porque derivam diretamente dos sentidos. Esse será o tema da obra que fecha sua trilogia, a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790).

Nessa análise, Kant formula sua teoria do Belo, destacando três pontos: (1) O belo não tem conceito, é aconceptual; (2) o belo não tem finalidade, como os têm a razão pura (conceitos teóricos) e a razão prática (conceitos morais); (3) o belo é, portanto, “livre”, constitui uma “finalidade sem fim”, causando uma “satisfação desinteressada”.

A aconceptualidade é o cerne da teoria do belo de Kant, revelando também suas dificuldades em a formular. Ele

observa que, embora seja um juízo estético, ligado aos sentidos, o belo também constitui um “universal”, assemelhando-se, nesse aspecto, aos juízos racionais – teórico e moral. Em outras palavras, mesmo sendo ligado às preferências pessoais, o belo natural e o belo artístico gozam de um certo consenso no seu julgamento, uma espécie de senso-comum estético que pode ser compartilhado por todos. Ora, a universalidade é um atributo da razão, que generaliza as contingências particulares dos fenômenos, criando os conceitos a priori. Como poderia o belo, ligado à experiência particular, subjetiva dos sentidos, gozar dessa universalidade? Kant postula então que o belo é “um universal sem conceito”, explicando-o por meio da imaginação. Segundo Nunes (1991:51):

Na acepção kantiana, a Imaginação é a faculdade intermediária, que liga as intuições da Sensibilidade aos conceitos do Entendimento. Mas esta ligação pode ser feita de duas maneiras: ou subordinando as intuições aos conceitos, e nesse caso temos o conhecimento objetivo, ou apenas relacionando-os funcionalmente entre si, caso em que temos o prazer estético.

Em suma, por meio desse caráter intermediário da imaginação, Kant esboçou uma ponte entre os territórios da razão e da sensibilidade, separados desde a antiguidade. A dimensão cognitiva da sensibilidade não é aqui negada, como fora por Platão e pelos racionalistas; nem tampouco é tomada como uma forma de conhecimento elementar, tosca, como fora concebida por Aristóteles e pelos empiristas. Ao contrário, a sensibilidade e a imaginação, antes sempre relacionadas às artes, aos delírios e ilusões, agora são tomadas como meios para a formulação do conhecimento objetivo ou científico, primeiro caso em que há a subordinação das intuições aos conceitos. Ademais, foi a partir da dimensão estética da imaginação, a segunda

maneira citada por Nunes, que Kant explicou a possibilidade de o espírito formular as complexas idéias metafísicas (Deus, liberdade, finalidade), que - tal como a arte - são (Nunes, 1991:53) “representações da imaginação irredutíveis a conceitos”.

Hegel: a historicidade da consciência e a morte da arte

Kant organizou seu sistema filosófico tratando dos limites do conhecimento, postulando que o espírito humano não tem acesso às coisas em si, isto é, ao absoluto. Hegel (1770-1831) adotará a via inversa. Exatamente para representar o absoluto, troca a dimensão transcendental – apriorística -, que Kant imprimia à consciência, por uma dimensão histórica. A filosofia de Hegel expressa a convicção de que a consciência paulatinamente, a partir de diferentes estágios de evolução, alcançará o absoluto, ou seja, alcançará a si mesma como consciência plena. Para ele, “todas as coisas são contraditórias em si” e o processo histórico representa a permanente superação das contradições, intrínsecas a todos os fenômenos. Explicitar a realidade em todas as suas relações contraditórias é, portanto, a ambição de seu sistema filosófico – a dialética - inicialmente articulado na obra *Fenomenologia do Espírito: Ciência da Experiência da Consciência*, de 1807.

Para Hegel, a história tem um fim, um sentido: o da plena realização do espírito. Nessa perspectiva, ele identifica três formas de realização do espírito: a arte, a religião e a filosofia. Cada qual é apresentada como uma etapa a ser superada historicamente no desenvolvimento de qualquer cultura, de modo que a arte representaria a forma mais elementar de realização do espírito, enquanto a filosofia a

mais evoluída. Não toda e qualquer filosofia, mas a dialética. Assim (Marcondes e Japiassu: 1993:116),

O seu sistema representaria (...) o fim da filosofia, a superação da oposição entre os diferentes sistemas e a síntese das verdades que todos contêm, resultado de sua análise das etapas do desenvolvimento do espírito.

Está posta, então, a morte da arte, fadada a ser historicamente superada, assim como o fim da filosofia, já plenamente explicitada no próprio sistema hegeliano. Quanto à história, esta permaneceria no seu vir-a-ser dialético, de contradição a contradição. Essas teses de Hegel foram resgatadas inúmeras vezes ao longo do século XX, particularmente quanto às teorias da arte.

Hegel delimita três etapas evolutivas da arte: a simbólica, a clássica e a romântica. A simbólica, exemplificada pela arte hindu e egípcia, seria ainda uma forma “pré-artística”, presa a representação do sensível sem engendrar a “língua clara do espírito”. A clássica é representada pela arte grega do período de Fídias, anterior a Platão, que teria efetivamente alcançado a harmonia entre o natural e o espiritual. Por fim, Hegel situa a arte romântica como inscrita no longo período desde o início da cristandade até a sua própria época, o século XIX. Nesta (Jimenez, 1999:174):

...a espiritualidade atinge o seu apogeu. A arte romântica é uma arte da interioridade absoluta e da subjetividade consciente de sua autonomia e de sua liberdade. A representação do divino, do ‘reino de Deus’ abandona qualquer referência à natureza, à realidade sensível.

Nesse aspecto também Hegel se diferencia de Kant, pois tanto Kant quanto Aristóteles apresentaram o belo

natural como a fonte suprema da qual intuímos o belo artístico. Para Hegel, ao contrário, o belo artístico, expressão do espírito, é sempre superior ao belo natural. Aliás, Hegel foi um grande apreciador da arte, freqüentava os eventos culturais em suas diversas viagens, além de manter laços de amizade com artistas e estetas do movimento romântico. Situação muito diversa foi a de Kant, que mantinha pela arte um interesse apenas teórico e, dizem, apenas abandonava o trabalho filosófico para passear, sempre na mesma hora, nos jardins da pequena Königsberg, cidade onde nasceu, trabalhou e morreu, sem dela nunca sair.

Portanto, quando postula o seu fim, não há em Hegel um desprezo ou uma incompreensão da arte. Ao contrário, como conclui Jimenez, tal prognóstico deriva-se, no plano teórico, da coerência do próprio sistema dialético e, no plano prático, das contingências contextuais, ou seja, das contradições históricas de seu próprio tempo, que a arte romântica de então sintetizava. Qual seja, o mundo do século XIX, dominado pela racionalidade das instituições sociais, do sistema capitalista, da incipiente industrialização que pauperiza e desumaniza o homem.

Iluminismo e Romantismo: luz e trevas, utopia e nilismo

Segundo Arendt (1991), o iluminismo perdeu a dimensão política que a filosofia tivera na antigüidade, assumindo um caráter científico. A questão desses filósofos, como posteriormente será também a de Marx, não é mais “o que” é o homem e a sociedade, e sim “como” funcionam os mecanismos sociais. Tomam a história como um processo orientado por modelos e perseguidos por meio da implementação de ações planejadas. Tal como a ciência a partir de Galileu, que simula os fenômenos para descrevê-los, as novas teorias filosóficas e políticas passam a simular a

realidade imbuída da idéia de que o “homem faz a história”. De acordo com Arendt (1991), essa concepção levou a perda do significado do presente, promovendo o sentimento de angústia e de desconforto do homem moderno em seu próprio mundo, pois, doravante, o presente será sempre entendido como uma etapa, um trampolim para o futuro, gerando a concepção linear da história baseada no progresso e no sucesso.

Hegel sintetiza essa concepção no âmbito teórico. Os iluministas, que participaram efetivamente da Revolução Francesa, e o marxismo⁴, que instrumentalizou teoricamente a Revolução Russa (1917) e todos os posteriores movimentos comunistas e socialistas, fazem-no no âmbito da práxis, isto é, da relação entre teoria e prática. Por terem o objetivo de projetar racionalmente, cientificamente, por meio de regras e leis universais, um novo futuro para a humanidade, essas teorias não só são denominadas de utópicas, mas também de totalizantes e deterministas.

Arendt adverte-nos que, ao reduzir a ação humana à fabricação de um futuro, nos moldes da manufatura industrial, o homem estaria perdendo aquilo que é essencialmente humano - a liberdade, a pluralidade e a imprevisibilidade da ação -, transformando-se num animal que apenas labora, enquanto aguarda a consumação de um futuro predeterminado. Assim, embora a utopia marxista fosse guiada pelos mais nobres propósitos, sem a liberdade e um presente com o qual se identifique, o homem passaria a estar à mercê, não só desse, mas de qualquer outro modelo, explicando por essa via a origem de todo tipo de totalitarismo, como, por exemplo, o nazismo.

Dissidente do círculo dos enciclopedistas, Rousseau (1712-1778) sintetizou o espírito antiiluminista ao deslocar a via de solução dos problemas da humanidade da razão para o retorno ao estado de natureza. Gombrich comenta que,

entre os filósofos de todos os tempos, Rousseau é o que alcançou maior repercussão popular de suas idéias, mesmo que estas não sejam associadas ao seu nome. Sua tese fundamental é a de que o homem nasce bom e a sociedade é que o corrompe, isto é, a sociedade calcada na desigualdade, espoliando a maioria em favor dos privilégios de uma minoria.

Evocando o bucolismo de uma Idade Média idealizada, Rousseau nega o modelo clássico de sociedade, baseado na antigüidade grega e na Renascença, que inspirava os iluministas e valoriza o retorno a uma vida simples e natural. Suas idéias, assim como sua conduta livre e rebelde, influenciou diretamente o movimento romântico e, indiretamente, diversos teóricos e movimentos sociais, como, por exemplo, o movimento hippie de meados do século XX.

A dimensão afetiva, erótica, sensível do homem, que existe a revelia da razão e não pode, pelo menos integralmente, ser explicada por ela, é a tônica dos interesses da arte e da estética romântica. Recusam a racionalidade do homem iluminista, mas recusam também a trivialidade do homem comum, envolto na garantia da mera sobrevivência ou na gerência dos negócios mundanos. O “gênio” romântico paira no território obscuro, subjetivo, conflituoso e ambíguo; localizado no interstício dessas áreas iluminadas, de um lado, pela objetividade racional da filosofia e da ciência e, de outro, pela objetividade pragmática da moral, da política e do desenvolvimento técnico.

Talvez, uma das melhores maneiras de exemplificarmos as intrincadas relações do paradoxo entre razão e sensibilidade que perpassa toda a tradição ocidental e particularmente esse período esteja na resposta que obtemos, dos ditos leigos sobre a arte, diante de duas questões. Normalmente, quando perguntamos a alguém qual o modelo ideal de arte, obtemos como resposta a

objetividade da arte renascentista, que busca representar fielmente a realidade a partir dos pressupostos matemáticos da perspectiva. Porém, quando perguntamos qual o modelo ideal de artista, esse é geralmente identificado ao modelo romântico que transgride todas as regras – sociais, morais, lógicas, científicas e artísticas -, para manifestar livremente a sua, quase sempre dolorosa, subjetividade. Observa-se, assim, que a noção de gênio renascentista e romântica, embora sejam diametralmente opostas, são também paradoxalmente complementares. Esta é a ambigüidade da arte romântica e a principal questão de suas correlatas teorias estéticas.

No campo da arte, os escritores e poetas do movimento “*sturm und Drang*” (tempestade e ímpeto) cultivavam a racionalidade da “boa forma clássica” embora, no trato de seus temas, evadissem do mundo objetivo, atormentados pelas restrições impostas pela sociedade à plena realização do amor e da subjetividade⁵. Entre os pintores, Constable trocou a representação clássica do homem, como centro da tela e do universo, pela representação do idílico mundo rousseauiano das paisagens, embora acreditasse que, nesse exercício, estivesse contribuindo para o progresso das ciências naturais⁶.

No campo da estética, Jimenez (1999) salienta que num contexto em que a maioria das nações européias estava em guerra, houve entre os românticos a pretensão de salvar a Europa graças à cultura, à arte e à poesia; utopia que logo se frustrou com as grandes invasões napoleônicas. Esses propósitos geraram um sincretismo na filosofia e nas artes desse período que equacionam (Jimenez, 1999:153) “ao mesmo tempo (...) clássico e romântico, místico e pagão, metafísico e preocupado com a organização do direito do Estado, universalistas e (...) nacionalistas”. Afirma ser possível discernir, ao final, duas tendências: Uma de vocação

metafísica ou teológica que promove a “sacralização da arte”, tomando-a como a via de “acesso ao Absoluto, à Verdade, ao Ser, a Deus”: outra, preocupada com as “tarefas temporais, pedagógicas sociais e políticas”, promovendo uma “secularização da arte”. Jimenez afirma por fim, que: “Sacralização e secularização nem sempre são antagonistas e podem existir no seio de uma mesma estética, por exemplo, em Schiller ou em Nietzsche”.

Por meio de suas Cartas sobre a Educação Estética do Homem, obra publicada em 1794 e 1795, Schiller (1759-1805) preconiza que, por meio da educação estética, a liberdade que a arte propicia poderia estender-se para os domínios das relações sociais e morais, promovendo o surgimento de um “Estado ideal” no qual o estético e o moral se confundem. Porém, em sua sexta carta, Schiller já acusa a suspeita, muito recorrente no século XX, de que o otimismo utópico desta estetização da política, que busca fundir a arte à vida, esbarra nas condições adversas da educação do homem moderno, baseada na fragmentação e utilitarismo das ciências.

Se, para Schiller, tais condições se apresentam como uma adversidade, possivelmente superável pela educação estética, para Nietzsche (1844-1900), os vieses da modernidade são insuperáveis. Antiluzes, antiutopias, antimoral, anti-releição, Nietzsche, em seu niilismo radical, também faz considerações sobre a educação e a estetização do cotidiano. Quanto à educação, tece críticas que ainda permanecem atuais. Recrimina a reprodução mecânica e enfadonha dos clássicos gregos em detrimento de uma formação pautada nas questões fundamentais da vida. Sobre a estetização do cotidiano, Nunes (1991:67) sintetiza que para Nietzsche, as artes:

surtem da própria vida, e o conhecimento que alcançamos por intermédio delas, irredutível ao pensamento lógico e conceptual, é mais uma resposta do homem ao 'caráter pavoroso e problemático da existência', para justificar, como fenômeno estético, a realidade que, em si mesma, é irracional e destituída de valor.

Como Hegel, Nietzsche evocou a Antigüidade grega, anterior à Platão, para formular sua teoria estética. A Grécia dos mitos e da tragédia, explicando-a como sendo fruto da tensão, ainda salutar, entre o comedimento de Apolo (deus da luz e das artes) e a impulsividade sexual de Dioniso (deus do vinho e da orgia). Para Nietzsche, o pessimismo que a tragédia expressa é, de fato, a manifestação vigorosa de uma força oposta: a "vontade de viver". Assim, haveria ainda nesse período o predomínio dos princípios dionisíacos. Ou seja, um vitalismo que não hostilizava homem e natureza, conciliação que, depois de Sócrates e Platão, sob a égide de Apolo, nunca mais se reconstruiu, gerando todos os problemas da cultura ocidental.

A desconfiança que Nietzsche expressa ante a civilização e a consciência humana será, senão compartilhada, pelo menos teoricamente formulada por outros importantes pensadores do final do século XIX. Chauí (1997:52) aponta-nos Marx (1818-1883), que a partir do conceito de ideologia revela quão suscetível a ilusões é a consciência humana; e Freud (1856-1939), que, ao formular a psicanálise, buscou exatamente denunciar os limites da consciência, apresentando-a como sendo apenas uma pequena parte da psique humana, sempre à mercê dos impulsos dionisíacos de vida e morte e das reminiscências vivenciais do inconsciente.

Aliás, Freud foi um homem absolutamente cético (ou niilista?) sobre os desígnios superiores da humanidade. Segundo ele, o "narcisismo" do homem moderno foi ferido

três vezes por postulados da ciência: o de Copérnico, revelando que a Terra não é o centro do universo; o de Darwin, sobre sermos descendentes de primatas; por fim, a própria teoria psicanalítica, que apresenta um homem irremediavelmente dividido entre os impulsos do inconsciente e as normas da consciência ou da razão.

O século XX sob as tensões da tradição

Como as tensões da tradição ocidental repercutiram sobre o século XX? Diante desta questão, pode-se resgatar a hipótese levantada anteriormente de que a arte do século XX não promoveu a tão propalada ruptura com a tradição, mantendo ainda vivo o paradoxo entre razão e sensibilidade, herdado da cultura grega. Não se pretende com isso apresentar o século XX como puro reflexo nem tampouco como síntese de toda a tradição ocidental. No primeiro caso, estar-se-ia negando a autenticidade dos eventos que marcaram esse período, tomando-os como uma “conseqüência natural” da tradição; postura mecanicista ou mesmo naturalista que a ótica do reflexo geralmente produz. Noutro caso, se o tomarmos como síntese, estaríamos exatamente reproduzindo ou “refletindo a tradição” de se entender, senão a história, ao menos nossas concepções sobre ela como algo concluído - estigma de Hegel e de tantos outros pensadores.

Porém, tal advertência, por si só, não nos impede de incorrer nessas (tão nossas) “armadilhas” culturais do conhecimento. Assim, buscaremos adotar, digamos, uma postura mais kantiana ou peirceana, no sentido de aceitarmos a “representação” do século XX que aqui faremos como aquela que nos é possível, enquanto uma leitura do presente.

Na passagem da década de 70 para a década de 80 do século XX, surge um polêmico debate teórico sobre a superação da modernidade. Discute-se a instauração de uma nova era da humanidade, de tal forma que a história geral poderia ser dividida em: pré-história, antigüidade, idade média, idade moderna e, por fim, idade “pós-moderna”. No entanto, será adotada neste estudo a perspectiva econômica da divisão da história, que nega o caráter de superação desse período, tomando-o apenas como uma nova fase da modernidade. Isto é, uma nova fase do capitalismo, modelo econômico que demarca a superação da economia de subsistência do sistema feudal na idade média, iniciando a idade moderna. Desse ponto de vista, podem ser discernidas três grandes fases do capitalismo ou da modernidade:

- A primeira refere-se ao capitalismo comercial ou mercantilista, ligado ao sistema político absolutista e a realização das “grandes navegações” que levaram ao descobrimento e à colonização da América e do Brasil.
- A segunda é marcada pelo parâmetro político da Revolução Francesa (1789), resultante do fortalecimento econômico da burguesia que conduz à Revolução Industrial.
- Por fim, identificada pela revolução tecnológica da informática e pelo triunfo capitalista do pós-guerra, particularmente depois da Guerra Fria, momento em que se efetiva a tendência à globalização dos mercados, da sociedade e da cultura, denominada como capitalismo financeiro.

Nesse sentido, o termo globalização apresenta-se como o mais adequado do que o termo pós-modernidade para representar a complexidade desse período em suas múltiplas dimensões: política, econômica, social, cultural e artística. De todo modo, Lyotard (1924-1998) e Habermas (1929-) são os grandes protagonistas das controvérsias sobre essa superação ou transformação da modernidade. Suas teorias reapresentam o paradoxo entre razão e sensibilidade, gerando, novamente, a emergência de teorias estéticas

baseadas na filosofia da ciência, do conhecimento e da política.

Lyotard inaugura essa nova “querela entre antigos e modernos” ao publicar, em 1979, sua obra *A Condição Pós-moderna*. Nela o filósofo francês questiona o caráter emancipatório da razão, apresentando a crença na ciência que o Iluminismo nos legou como uma “narrativa” totalizante e coercitiva. Segundo ele, não há mais lugar para os grandes sistemas explicativos da ciência e da filosofia que marcaram a tradição. A antiga aspiração ao total, ao absoluto, deveria então ceder a análise da pluralidade e da diversidade humana, inaugurando o interesse contemporâneo por “microteorias” que tratem de aspectos pontuais sobre o homem e a sociedade. Ele é, sobretudo, um dos primeiros teóricos a tematizar as mudanças culturais - nos modos de sentir, pensar e viver a realidade - implementadas pela revolução tecnológica da informática. Com forte inspiração romântica, Lyotard também postula que a verdadeira emancipação do homem se dá pela liberdade de sentir, pela criatividade, pelo caráter des-regulamentador da arte.

A partir de então, especialmente na França, tem-se o surgimento de uma filosofia marcada pelo uso de prefixos de negação (pós, anti, des), coerentemente denominada como pós-modernista, pós-estruturalista ou desconstrutivista. Sem formar um movimento coeso, vários outros autores se inscrevem nessa tendência, tais como Foucault, Derrida, Deleuze, Bachelard, Baudrillard. Embora abarcando vasta gama de “microtemas” (poder, sexualidade, direito, loucura, arte etc), todos remontam aos nexos entre ciência e linguagem, rompendo, porém, com o estruturalismo clássico, do também francês Lévy-Strauss⁷. Negando a tradição, sem, contudo, manifestar um otimismo quanto ao futuro, pode-se identificar, entre todos esses filósofos, forte presença do nihilismo de Nietzsche.

Habermas, ao contrário, postula que o projeto iluminista está inacabado e deve ser concluído por meio do desenvolvimento de uma nova razão baseada no “espírito crítico” e no “agir comunicativo”. Também formulando seus conceitos a partir de teorias da linguagem, Habermas condena, principalmente, a dimensão “instrumental” que a razão adquiriu no século XX, reduzida a ser apenas um meio para se alcançarem fins determinados. “Fins” que, geralmente, privilegiam os interesses políticos e econômicos em detrimento do homem. De fato, Habermas é um continuador da Escola de Frankfurt, também denominada de Escola Crítica. Os pensadores dessa tendência (Adorno, Horkheimer, Walter Benjamin e Marcuse) fizeram uma revisão do marxismo, particularmente sobre a análise do desenvolvimento da sociedade de consumo e da indústria cultural. Além de contribuírem de forma significativa para o debate da estética no século XX, sem dúvida, esses teóricos anteviram as principais questões da era da globalização, fazendo, também, prognósticos nihilistas.

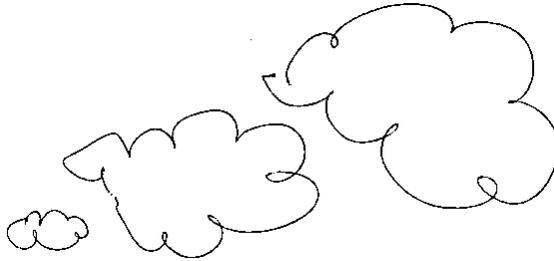
Quanto ao pessimismo frente a racionalidade moderna, não há, portanto, diferença entre as duas tendências. A grande controvérsia realmente se dá sobre os caminhos de sua superação ou mesmo ante o desejo de superação, objeção de Habermas, que classifica as teorias pós-modernas como neoconservadoras. Conforme discutido anteriormente, diferentemente de Habermas, que situa a instrumentalização da razão como um sintoma do século XX, para Hannah Arendt (1906-1975) esse espírito instrumental está na essência da própria modernidade. Surgiu com Galileu, nos primórdios da ciência moderna, e foi em larga medida aperfeiçoada pelo Iluminismo, que projetou os princípios racionais da ciência a todos os domínios da vida. Segundo a filósofa, o maior viés dessa crescente racionalização da vida foi a perda do presente, que passa a ser visto apenas como

uma etapa a ser superada em nome da construção do futuro, criando a noção da história como um processo evolutivo retilinear. O futuro então passa a ser algo programado tal como os fenômenos naturais que podem ser simulados pela ciência em seus laboratórios, ou como um simples produto que pode ser fabricado como os demais produtos da indústria.

Em contrapartida, alguns teóricos manifestam franco otimismo diante dos progressos da ciência e da técnica. Caso especial de McLuhan (1911-1980), que, apenas a partir do advento da televisão, antevê o fenômeno da globalização. Apologistas da técnico-ciência, os teóricos ligados a essa tendência consideram que mudanças radicais na mentalidade da sociedade contemporânea estão em curso como uma “conseqüência natural”, um “reflexo espontâneo” do progresso. Aquilo que os outros teóricos apresentam negativamente como “massificação”, “perda de identidade”, “banalização”, “simulacro” é apontado por esses, num viés romântico, como a reconquista do éden na tecnotribo. Haveria aí uma retomada do presente, sem nenhum vetor de nostalgia do passado e sem nenhuma expectativa para o futuro que já não esteja posta no presente. Em suma, troca-se o conceito retilinear de progresso pelo conceito hedonista da “qualidade de vida”.

Decerto, tal concepção pode ser submetida ao crivo da crítica, especialmente porque esse éden é uma terra prometida apenas para uma parcela muito pequena da humanidade. E nela, a promessa positivista de um dia virmos todos a habitar o grande edifício humano, se torna muito mais remota. Em suma, essas diversas propostas – modernista, pós-modernista e tecnocientífica – reapresentam o paradoxo entre razão e sensibilidade, característico do século XX, da modernidade e da cultura ocidental desde os seus primórdios.

2- TEORIAS DA LINGUAGEM: o conhecimento como interpretação

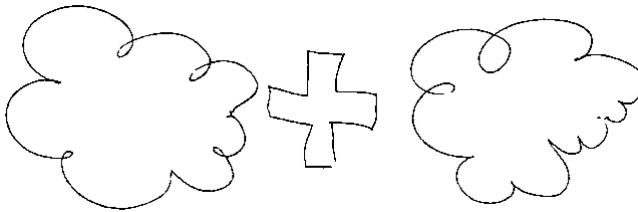


O capítulo anterior apresentou um panorama das teorias estéticas. Nesse segundo, também será feito um levantamento teórico, porém com o objetivo de tratar diretamente das obras de arte, levantando subsídios para a sua interpretação.

Mesmo nas suas formas mais espontâneas, qualquer processo interpretativo é um fenômeno complexo, envolvendo, de modo integrado, múltiplas dimensões. A partir de uma breve explanação sobre a teoria do conhecimento (epistemologia) implícita na semiótica de Peirce, algumas dessas dimensões serão discutidas. O acesso sensorial que temos do mundo configura a Dimensão Estética e interferência da cultura neste processo a Dimensão Simbólica ou Cultural. Baseado na psicologia da representação de Ernst Gombrich, no item Dimensão Cognitiva é discutido como a mente articula as experiências sensível e cultural na criação artística. A Dimensão Interpretativa, por outro lado, analisa a recepção das obras, pautada nos conceitos de Wolfgang Iser. Por fim, diante de algumas considerações sobre nosso objeto estudo- Dimensão Artística – é apresentada a abordagem metodológica desta pesquisa, desenhando alguns caminhos para o ensino de arte.

Dimensão Semiótica

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.
Carlos Drummond de Andrade



O filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) se intitula pragmatista devido à base fenomenológica de suas teorias. A partir do estudo da lógica, desenvolveu a teoria Semiótica para discutir como ocorre o conhecimento, não como prerrogativa da filosofia ou da ciência, mas os processos cognitivos de modo geral. Para ele, o pensamento é uma semiose, ou seja, a projeção contínua de um signo em outro signo. Ele delimitou seu conceito de signo de forma bem distinta daquela normalmente formulada pela lingüística e, à primeira vista, como algo muito pouco delimitado. Para Peirce, signo é tudo aquilo que representa algo para alguém em dadas circunstâncias. Assim, uma pedra no meio do caminho é apenas uma pedra, mas pode transformar-se em signo, ao inspirar o poeta. Umberto Eco traduz essa definição em outra, aparentemente, ainda mais ambígua e bizarra: “Signo é tudo aquilo que serve para mentir”. Vejamos como ocorre o processo semiótico:

Uma impressão fugidia, dessas que temos milhões de vezes em um só dia sem nos determos sobre elas mais que um segundo que logo se dissipa, é o que Peirce denomina como “primeiridade”. Apesar de esse fenômeno ser algo absolutamente efêmero, para Peirce esse instante de primeiridade é a fonte de toda descoberta e o motor de todo conhecimento. Pois, embora normalmente ocorra o contrário, quando esse momento não se dissipa imediatamente e nos detemos sobre ele, estranhando-o, questionando-o, confrontando-o a outras situações (e conceitos), enfim, quando entramos numa situação de conflito que Peirce denomina como “secundidade”, poderemos - desde que também não estacionemos no próprio conflito, abandonando-o em seguida - chegar a uma síntese conclusiva. Ou seja, poderemos vir a formular um novo conhecimento, um novo conceito, uma nova representação de algo do mundo.

Peirce denomina essa síntese triádica como “terceiridade”. Nela configuramos um signo completo, genuíno. Portanto, embora o signo de terceiridade tenha, necessariamente, como primeiro momento uma impressão e como segundo momento um conflito, ao constituir-se como síntese, ele não depende mais desses processos empíricos, tornando-se um conceito, uma representação mental, que para evocar (substituir) algo não mais precisa de uma relação concreta com o mundo. Em suma, o signo triádico possibilita uma experiência exclusivamente racional. Por isso, Peirce distingue o signo genuíno de terceiridade, dos “quase-signos” de primeiridade e secundidade, que, para representar algo mentalmente, sempre dependem de uma interação concreta com o mundo exterior por meio da percepção.

Porém, quando houver alguma nova experiência de primeiridade (impressão) e de secundidade (conflito) que

atinja aquele conceito instituído que o signo sintetizou, esse signo passa a ser “objeto” de uma nova semiose. Nesse processo, o signo é substituído por um novo signo de terceiridade, podendo, nessa nova síntese conceitual, tanto reforçar seu sentido inicial quanto negá-lo. Por isso, iniciamos nossa explanação afirmando que para Peirce o pensamento é uma contínua projeção de um signo em outro signo, num movimento infinito.

Contarei uma breve história que ilustra esse processo. Minha mãe sempre comenta que, além dos balbucios do tipo “mama” e “papa”, as primeiras palavras pronunciadas por João - um de meus irmãos - foram, de fato, uma frase completa de franco estupor. Nos arredores de casa era muito utilizado o transporte por carroças. Passeando com o filho minha mãe apontava-as dizendo expressões tais como: “Olha o cavalo!”, “Que cavalo bonito!”. Então, ao ver pela primeira um cavalo livre pastando no campo, ela afirma que o pequeno arregalou os olhos de espanto e exclamou repetidamente: “Cavalo cortado! Cavalo cortado!”.

Na prática, esse é o processo semiótico descrito teoricamente acima. Numa primeira semiose, carroça+cavalo apresentaram-se aos sentidos como uma primeiridade. Recortando essa impressão entre múltiplas outras, João intriga-se com tal objeto relacionando-o com as considerações da mãe, que persistentemente pronuncia a palavra “cavalo”, experimentando, desse modo, uma situação empírica de secundidade. Provavelmente, tenham ocorrido sucessivas experiências desse tipo antes de João chegar ao seu primeiro conceito de cavalo, ou seja, à formulação daquele signo que tinha como objeto a totalidade formada por cavalo+carroça. Pois, como vimos, o processo semiótico pode estancar-se tanto na mera impressão como no mero conflito, formando os quase-signos. Porém, feita a síntese triádica, João interiorizou um signo genuíno, uma

representação autônoma que passa a habitar sua mente e pode ser resgatada por ela a qualquer momento. Em suma, João formulou um conhecimento. Contudo, numa segunda semiose, ao deparar-se com o cavalo pastando sem a carroça, João teve uma impactante primeiridade, entrou em profundo conflito e, imediatamente, substituiu aquele signo por um novo, exclamando: “cavalo cortado!”. Eureka! Assim também acontecem as grandes descobertas científicas, filosófica e artísticas. Peirce denomina esse impacto de primeiridade experimentado por João como “Abdução”. Segundo ele (1977: 220):

Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura.

Pode-se então entender por que, além de “fenomenológica” e “pragmatistas”, as teorias de Peirce são também consideradas “idealistas” e “evolucionistas”. Não no sentido estreito do determinismo, mas no sentido de aspirar um conhecimento total (idealismo) adquirido paulatinamente (evolucionismo). Certamente, depois daquele impacto abduutivo, João enfrentou inúmeras outras semioses, menos traumáticas, é claro, aprofundando o seu conceito de “cavalo”. Como é certo, também, imaginar que, sendo ele hoje engenheiro nuclear, tenha ainda um conceito de cavalo muito ingênuo e primário, se comparado ao de um veterinário ou de um criador de cavalos de algum haras. Tanto quanto é certo afirmar que nenhum deles - João, veterinários e criadores - tenham um conhecimento total sobre o objeto cavalo.

Por isso, Peirce distingue dois tipos de objetos. O objeto em si mesmo na sua plenitude, que ele chama de

“objeto dinâmico”, e o “objeto imediato”, que é o objeto tal como ele é captado no processo semiótico. O objeto imediato faz parte do signo, não tem existência concreta, pois é fruto da representação mental que fazemos do objeto dinâmico. Desse modo, o objeto imediato só viria a coincidir completamente com o objeto dinâmico quando alcançássemos o conhecimento total sobre algo. Peirce denomina essa semiose plena de “interpretante final”.

Nesse ponto, vale salientar que para Peirce o signo é constituído de três dimensões indissociáveis como as pontas de um triângulo: “objeto” – “signo” – “interpretante”. Isto é, enquanto fenômeno, essas dimensões se apresentam como uma totalidade, e apenas para fins de análise teórica podem ser dissociadas. O “objeto” sígnico é o “objeto imediato”, conforme apresentamos acima, o qual Peirce, no desenvolvimento de suas categorias e subcategorias, associa à secundidade. Já o “signo” e o “interpretante”, Peirce associa à primeiridade e a terceiridade respectivamente. O “signo” é a representação, diríamos formal ou sintática, ao passo que o “interpretante” seria a representação do conteúdo ou semântica daquele “objeto”, o qual, por sua vez, também é apenas uma representação. Portanto, como salientamos acima, o “objeto imediato” é como virtualmente (a partir de nossas impressões, experiências e conhecimentos) representamos o “objeto dinâmico”. E realidade e signo só coincidiriam quando tivéssemos um conhecimento total e absoluto sobre algo.

Mas, como nosso conhecimento é sempre parcial e provisório, vivemos sempre a ilusão de que as coisas são aquilo que pensamos dela a partir de nossas experiências pessoais e culturais ou dos conhecimentos (signos) já formulados pela ciência. É nesse sentido que Umberto Eco diz que “signo é tudo aquilo que serve para mentir” e

substitui os conceitos de “objeto”, da semiótica peirceana, e de “referente”, oriundo da lingüística, pelo termo “cultura”.

Portanto, o dinamismo lógico da semiótica de Peirce permite-nos extrair tanto uma lógica culturalista, que relaciona conhecimento e contexto, quanto romper a lógica positivista das ciências, apontando-nos o caráter provisório de todas as “verdades”. Exatamente por isso, suas idéias não foram valorizadas no seu próprio tempo, vindo a encontrar receptividade apenas em meados do século XX.

Em suma, partindo da lógica formal e fazendo um grande inventário das principais questões da tradição filosófica, pode-se dizer que a semiótica de Peirce é uma teoria do conhecimento (gnoseologia) e uma teoria da ciência (epistemologia). Ele a define como “um método de descobrir métodos” o qual daria suporte ao desenvolvimento das diversas ciências. Desse modo, sua teoria é intencionalmente estrutural. Busca revelar algo que está subjacente ao fenômeno cognitivo e às especulações e práticas científicas.

De fato, a semiótica é pesadamente estrutural. Em primeiro lugar, Peirce localiza sua teoria numa complexa arquitetura do conhecimento. Ao tratar da semiótica propriamente dita, ele elabora um diagrama triádico que expande em progressão geométrica, subdividindo as categorias primeiridade, secundidade e terceiridade em inúmeras subcategorias. Ademais, Peirce jamais publicou uma obra sobre a teoria semiótica, momento em que o pensador geralmente organiza suas idéias, facilitando o seu entendimento para o virtual leitor. O acesso que temos a suas teorias é por meio da publicação póstuma da obra *Collected Papers*, assim denominada por ser uma coletânea de apontamentos dispersos deixados pelo filósofo. Muitas dessas anotações ainda são inéditas, como “pedras abduídas” ainda não desveladas...

Dimensão Estética

.. a objetividade de todos os objetos de que nos rodeamos repousa em terem uma forma através da qual aparecem, apenas as obras de arte são feitas para o fim único do aparecimento. O critério apropriado para julgar aparências é a beleza; se quiséssemos julgar objetos, ainda que objetos de uso ordinários, unicamente por seu valor de uso e não também por sua aparência - isto é, por serem belos, feios ou algo intermediário -, teríamos que arrancar fora nossos olhos.
Hannah Arendt (1972:263)



Ouçõ o som do despertador, abro os olhos, vejo os objetos do quarto na penumbra e uma forte luminosidade na fresta da janela, engulo secamente uma saliva amarga e volto a fechar os olhos enquanto me espreguiço sentindo o calor e a maciez das cobertas. Viro-me, enfio o rosto no travesseiro, inspiro sufocada o seu odor e penso: isso não pode ser verdade! Às vezes menosprezo todas essas evidências sensíveis (audição, visão, paladar, tato, olfato) e volto a pegar no sono, mas geralmente tenho de me render a elas e acordar.

Poderia então, parafraseando Descartes, dizer: Acordo, restauro uma consciência sensível ou sensorial de mim e do mundo, logo existo! Porém, estaria desse modo negando o filósofo, pois Descartes filia-se à tradição instaurada por Platão de que tais experiências são ilusórias.

Afinal, o que é a verdade? O que é a realidade? O que é a consciência? O que é o conhecimento? Essas são as principais questões que instigaram os filósofos ocidentais desde a Antigüidade. Vimos, no capítulo sobre estética e filosofia da arte, que o divórcio entre razão e sensibilidade, instalado inicialmente por Platão e Aristóteles, irá perpassar toda a história da filosofia ocidental. E as artes se inscrevem nesse debate filosófico sobre o conhecimento, ora como o contraponto negativo da razão, como o fizera todas as tendências racionalistas, ora como a manifestação mais perfeita do espírito, maneira privilegiada de alcançar o absoluto, como fora considerado por Hegel e pelos estetas românticos.

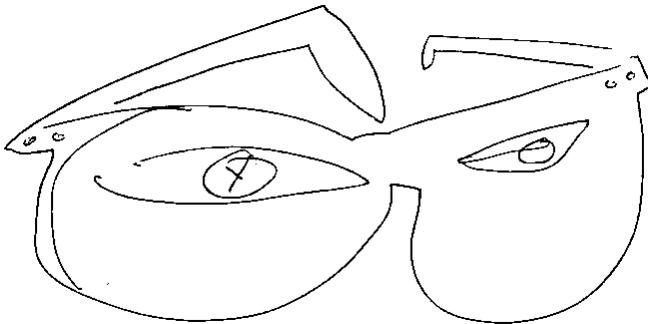
De fato, essa fissura dicotomizante está presente na própria identidade antropológica da sociedade ocidental, repercutindo não só nas teorias filosóficas e científicas, mas também nos nossos modos de perceber, agir e representar o mundo, especialmente por intermédio da arte. Esses objetos que, como os demais objetos do mundo, serão sempre apreendidos pelo critério primordial, sensível, de sua aparência, "isto é, por serem belos, feios ou algo intermediário".

No entanto, no caso das artes, a dimensão estética jamais pode ser tomada apenas como uma contingência de sua concretude, como o pode ser no caso dos fenômenos da natureza ou dos objetos utilitários. Pois, sendo essencialmente não-utilitárias, "feitas para o fim único do aparecimento", chamamos de obras de arte aquelas coisas fabricadas pelos povos de qualquer tempo e cultura, unicamente para representar, presentificar a sua condição humana.

Dimensão Simbólica ou Cultural

Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por esta crosta sgnica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível.

Lúcia Santaella (2001:52)



Sempre nos impressiona a capacidade que o homem pré-histórico do período Paleolítico tivera de representar com acuidade o mundo sensível, especificamente os animais, objeto de sua sobrevivência. Esse caráter imitativo ou "mimético" da representação só reaparecerá na Antigüidade grega e depois no Renascimento, passando então a dominar o interesse da arte ocidental por cinco séculos. O Impressionismo foi o último grande esforço dos artistas nesse sentido e, tal como o Renascimento, postulava fundamentos científicos para a veracidade de seu modo de representar o mundo sensível.

Contudo, são dois modos díspares de representação. Qual seria então a maneira correta? Seria a maneira renascentista, que esquadrinha geometricamente o campo visual, conferindo aos objetos e planos uma ilusão de tridimensionalidade quase palpável? Ou a maneira impressionista, que funde todas as figuras e planos numa lâmina colorida e luminosa? Estamos novamente diante da questão da verdade e do conhecimento, ou melhor, da relatividade desses conceitos, modo como eles são postos pelas teorias filosóficas e científicas contemporâneas.

No campo da interpretação das obras de arte, esta relativização tem início com as pesquisas da iconologia. Panofsky, expoente nesta linha de pesquisa, demonstrou-nos que a perspectiva desenvolvida na Renascença é, ao mesmo tempo, um sistema objetivo de representação do espaço e uma "forma simbólica". Ao buscar intencionalmente representar com fidelidade o espaço físico natural, aqueles artistas também representaram, inconscientemente, o espaço psíquico, mítico e cultural de seu tempo.

Panofsky diferencia a concepção de espaço "descontínuo" das imagens da Antigüidade, nas quais eram utilizados sistemas perspectivais com vários pontos de fuga, da perspectiva central desenvolvida no Renascimento, que articula uma concepção "contínua" e homogênea do espaço. Um ponto de vista único e soberano que, antropologicamente, Panofsky associa à igreja onipotente, e, sociologicamente, poderíamos ainda associar ao rei soberano do sistema absolutista, à verdade inquestionável da ciência emergente.

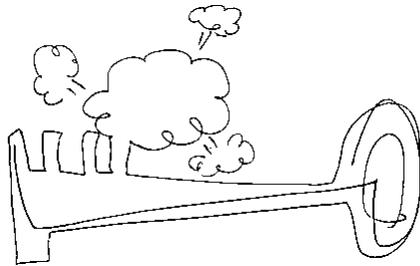
Seguindo a mesma linha de raciocínio, podemos tomar os pressupostos científicos do Impressionismo, oriundos da física óptica, como a justificativa superficial de uma transformação mais profunda nas concepções de espaço e tempo do homem moderno. Decerto por isso, o

Impressionismo é, simultaneamente, a última expressão da tradição "mimética" e o precursor de sua dissolução nas vanguardas do século XX. Como também se torna plausível a tese de que o naturalismo nas representações dos animais realizadas pelo homem caçador do Paleolítico resulte da crença mágica de que capturarmos as coisas apreendendo sua imagem, mito que, em larga medida, ainda anima a atual sociedade tecnológica da imagem, ou dos simulacros, como afirma Baudrillard⁸.

"Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos". Não temos uma relação "direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível", vemos o mundo através da lente de nossas representações pessoais e culturais, ou seja, envolto por uma "crosta sígnica". Por essa razão, Kant irá dizer que nos é vedado o acesso a "coisa em si", Peirce irá distinguir o "objeto dinâmico", a coisa tal como ela é a nossa revelia, do "objeto imediato", a coisa tal como ela é para nós, resultado de nossas relações semióticas, significativas com o mundo. Hannah Arendt dirá que, entre homem e a natureza, há um "mundo" interposto, fruto do trabalho humano e das ações e discursos que sobre ele tecemos. Umberto Eco, por sua vez, irá negar o termo "referente" utilizado pela lingüística para designar o universo extralingüístico da realidade, afirmando que, pela linguagem e na linguagem, tratamos do mundo intralingüístico da experiência simbólica, substituindo, por conseguinte, o conceito de "referente" pelo conceito de "cultura".

Dimensão Cognitiva

Não existe olhar inocente.
Nenhum artista é independente de predecessores
e modelos.
Ernst Gombrich (1986)



Ao afirmar que "não existe olhar inocente", Ernst Gombrich (1909-2001) também se filia à tendência simbólica ou culturalista exposta no item anterior. De fato, um dos seus principais objetivos foi discutir porque a arte tem uma história. Ou seja, porque a arte não é um conjunto de manifestações inventivas desconexas nem tampouco um processo unidirecional, como supunha o evolucionismo positivista. Em suma, Gombrich buscou demonstrar que não existe apenas um caminho para arte. Ao contrário, seus interesses e soluções representativas variam de cultura para cultura, e não há arte que não percorra um caminho histórico de continuidade e rupturas, de diálogo com sua própria tradição cultural.

Tendo em vista que as relações entre a arte e fatores históricos, sociológicos e antropológicos já eram amplamente aceitos e pesquisados ao longo do século XX, poderíamos até dizer que essas teses de Gombrich apenas ratificam o consensual. Porém, o que as tornam singulares são os pressupostos cognitivos de que ele se valeu para construí-las.

Ao analisar "quais" foram as principais mudanças estilísticas da arte, Gombrich foi um historiador respeitável. Porém, ao indagar "como" estas mudanças ocorrem, tornou-se um estudioso da "psicologia da representação", modo como ele denomina seus estudos considerados precursores da semiótica das artes, posição que lhe é conferida por importantes historiadores dessa área⁹.

Ora, a arte muda de acordo com as mudanças contextuais, mas não é a sociedade, esta entidade abstrata, que efetivamente transforma os códigos representativos dos estilos, como muitas vezes deixa transparecer o mecanicismo simplista de algumas explicações sociológicas ou antropológicas da história da arte. Quem transforma a arte é o artista por meio de seu trabalho concreto. Como isto ocorre é a questão de Gombrich, sendo também a questão de fundo de todas as teorias do conhecimento.

Valendo-se dos conceitos do filósofo da ciência Karl Popper (1902-1994), Gombrich dirá que a história das descobertas artísticas não é diferente da história das descobertas científicas, ou de qualquer outro processo de descoberta. Popper negará a convicção sustentada pela tradição positivista de que a ciência é construída a partir do método indutivo que vai do particular para o geral. Segundo ele, as descobertas ocorrem no sentido inverso - do geral para o particular - por meio do jogo de "ensaio e erro", típico do pensamento "hipotético-dedutivo".

Em outras palavras, não basta observar a maçã cair uma, duas, três vezes para descobrir a lei gravitacional, como supõe o método indutivo. Isso porque ela caiu infinitas vezes, e apenas Newton estranhou esse fenômeno trivial da queda dos corpos, questionando-o e formulando a hipótese da existência de uma força de atração.

A partir dessa análise Popper irá inverter outras convicções clássicas da ciência e do senso-comum. Segundo

ele, a resposta vem antes da pergunta, pois, quando formulamos uma pergunta, questionando um fenômeno ou situação, é porque já imaginamos uma resposta hipotética para ela. Para se tornar lei, esta tese genérica (hipótese) terá de ser testada empiricamente por tentativas de ensaio e erro. Se a hipótese resistir aos testes, temos uma nova teoria a qual pode ser demonstrada indutivamente pelos próprios testes realizados, passando a ter valor de verdade enquanto não for refutada por outra nova teoria. Ao discutir esse tema na obra *Conjecturas e Refutações*, Popper faz uma nova inversão afirmando que o objetivo da ciência é provar a mentira, isto é, refutar as falsas teorias, posto que a verdade é sempre provisória. Nota-se que há grande similaridade entre o conceito de "conjectura" formulado por Popper e os conceitos de "a priori" de Kant e de "abdução" formulado por Peirce. Conceitos que levaram Popper e Peirce a relativizar o conceito de verdade, enquanto Kant, num gesto intelectual mais incisivo, dirá que não temos acesso a ela.

Gombrich atribui a Popper e Kant os fundamentos de sua teoria, apontando inicialmente sua relação com a psicologia da percepção. Sabe-se hoje que não existe uma correspondência mecânica entre o estímulo visual e a percepção que temos do mundo. Ao contrário, na primeira infância, aprendemos a interpretar os estímulos visuais por meio de tentativas de ensaio e erro, criando padrões perceptivos. Sem a criação desses padrões que orientam a percepção, veríamos o mundo como uma imensa estampa sem qualquer recorte entre figura e fundo, modo como o deve ver um bebê nas suas primeiras experiências visuais.

Pois, sem a criação desses padrões perceptivos - testados pela experiência de ensaio e erro e sedimentados pela memória -, não identificaríamos a profundidade do espaço, estabelecendo a relação entre o tamanho e a distância das coisas; não compreenderíamos as relações de

sobreposição e escorço, pois, no fluxo dos estímulos, nunca vemos uma coisa isolada e em sua integridade, mas sempre semiocultas, umas sobre as outras, e destorcidas pelos ângulos de visão.

Enfim, por meio desses padrões, atribuímos uma constância entre as características de forma, tamanho e coloração de cada coisa, apesar do permanente movimento de nossos olhos, do movimento das coisas e das alterações de luminosidade¹⁰. Nesse jogo de padrões perceptivos, articulamos uma configuração geral do espaço circundante, obtendo uma percepção ordenada do todo e dos elementos particulares que compõem o estímulo sensório.

Esse processo de relações integradas foi tratado pela Gestalt, teoria psicológica que fundamenta muitos dos estudos realizados no campo da psicologia da percepção. Rudolf Arnheim (1904-), importante pesquisador desta área, destaca que, embora os "padrões perceptivos" sejam ligados à experiência concreta da percepção, guardam grande semelhança com a capacidade de formular conceitos, típica da atividade intelectual ou racional, levando-o a formular a máxima de que "ver e compreender". Segundo ele (1984, 39):

A visão atua no material bruto da experiência criando um esquema correlato de formas gerais, que são aplicáveis não somente a um caso individual concreto, mas a um número indeterminado de outros casos semelhantes também. (...) de modo que termos como conceito, julgamento, lógica, abstração, conclusão, computação são necessários para descrever o trabalho dos sentidos.

O pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível sensório o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento.

Retomando nosso paralelo entre renascentistas e impressionistas, podemos então dizer que, ao buscar imitar a

natureza, o artista do Renascimento priorizou a representação desse espaço racionalmente ordenado, definindo a particularidade de cada coisa. O artista impressionista, por outro lado, buscou resgatar o frescor e a inconstância do fluxo sensorial, reduzindo a tridimensionalidade do espaço a uma estampa de cores luminosas, aproximando-se assim do modo inocente - sem padrões - como cada um de nós viu o mundo pela primeira vez. É nesse sentido relativo que podemos dizer que ambos desenvolveram métodos corretos de representação, embora, no nosso dia a dia, não vejamos o mundo nem com a rigidez dos renascentistas, nem com a espontaneidade dos impressionistas¹¹.

Se, diante dos resultados de suas obras, ambos estavam corretos, apenas tinham objetivos diferentes. Em contrapartida, quanto aos seus pressupostos metodológicos, Gombrich dirá que ambos estavam errados. Isto é, nem os renascentistas, nem os impressionistas pintaram suas obras a partir da simples observação da natureza, como sempre afirmaram esses artistas, os teóricos, e o público em geral sempre acreditou. Nesse ponto, Gombrich afasta-se da psicologia da percepção, delimitando o campo específico da psicologia da representação, e, vindo a postular a condição de linguagem das formas artísticas, torna-se um precursor da semiótica das artes.

Para criar a aparência do fluxo sensorial, o artista impressionista não saiu simplesmente do ateliê, abandonando todos os padrões conhecidos e entregando-se à observação espontânea da paisagem ao ar livre. Não existe esse "olhar inocente", afirma Gombrich. Para fazê-lo, o artista teve antes de se sentir insatisfeito como o modelo renascentista vigente na academia neoclássica, questionando-o e conjecturando novas possibilidades para a arte. E, depois, como faz o cientista, ele teve também de

testar suas hipóteses, preservando certos princípios da tradição e rompendo com outros.

Precisou, como tratamos no item anterior, equacionar sua nova visão de mundo às possibilidades e aos limites dos modos representativos que conhecia e dos materiais de que dispunha para trabalhar, criando, a partir destas tentativas de ensaio e erro, uma nova maneira de representação, um novo código, um novo estilo para a arte. E tal modelo, até que surgissem novas visões do mundo, apresentou-se como o mais adequado - "verdadeiro" - para representar a realidade.

Para explicar tal fenômeno, Gombrich refutará a teoria ainda hoje muito veiculada de que existem dois métodos de representação visual: o natural, baseado na visão, e o conceitual, baseado no conhecimento¹². O primeiro é exemplificado pelas imagens já comentadas do período paleolítico, da arte grega e de toda a tradição artística ocidental desde o Renascimento ao Impressionismo, sempre justificadas como resultantes da observação direta - ou mesmo científica - do mundo natural.

O método conceitual, ao contrário, estaria ligado a modos esquemáticos ou abstratos de representar a natureza, aproximando-se do caráter convencional da linguagem verbal. Esse abarcaria todo o "resto", isto é, todas as obras que, não compartilhando do interesse imitativo que animou a arte ocidental "cultura" por séculos só seriam reconhecidas como arte quando esse termo viesse atrelado ao estigma de algum adjetivo, tal como "arte ingênua", "arte primitiva", "arte popular", "arte alienada"; como também pelo uso de nomenclaturas específicas, como desenho infantil, desenho técnico, caricatura, cartoons etc.

Gombrich negará esta teoria, afirmando que toda arte é conceitual¹³. Assim como a percepção não é o mero registro dos estímulos visuais, exigindo a formulação conceitual de padrões perceptivos, a representação visual não é o simples

registro das percepções, como pressupõe o método natural. A representação também exige a criação de padrões, ou seja, de esquemas representativos, os quais Gombrich denomina de *schematas*. Em suma, do mesmo modo como precisamos criar algumas "chaves" conceituais para perceber o mundo, também precisamos criá-las para poder representá-lo.

A lógica cognitiva para a criação dos *schematas* é a mesma dos "padrões preceptivos": o teste de hipóteses por tentativas de ensaio e erro, criando - como afirma Arnheim - "esquemas correlatos de formas gerais que são aplicáveis não somente a um caso individual concreto, mas a um número indeterminado de outros casos semelhantes". No entanto, Gombrich salienta que os processos da percepção e da representação são distintos, sendo esse um dos seus pontos de discordância frente às teorias de Arnheim que, segundo ele, projetam indiscriminadamente resultados de pesquisas sobre a percepção na análise da representação¹⁴. Gombrich adverte que, na percepção visual, o pensamento lida com os inputs luminosos que os olhos captam do ambiente, enquanto, na representação visual, o pensamento lida com as possibilidades e limites dos diferentes materiais e códigos, como também das diferentes visões de mundo e interesses comunicativos. Vejamos brevemente esses aspectos.

O material condiciona o trabalho do artista. Grosso modo, pode-se dizer que, para traduzir numa imagem aquilo que vê (ou imagina), o artista terá - se estiver utilizando o lápis sobre papel - de pensar sua obra em termos de linhas, contornos, contrastes de claro e escuro; se estiver utilizando a tinta sobre a tela, terá de formular outros procedimentos, como o uso de manchas e contrastes de cores. O mesmo será exigido diante da especificidade de qualquer outro material e suporte (físico ou eletrônico) que o artista vier a incorporar ao seu trabalho. Por essa razão, ao discutir a importância da

materialidade no processo de criação, Fayga Ostrower (1983) afirma que "criar é um pensar específico sobre um fazer concreto".

Os esquemas ou códigos também condicionam o trabalho do artista, acrescenta Gombrich. Ao dispor de qualquer um desses materiais, o artista não partirá do zero, pelo contrário, tomará como ponto de partida algum esquema representativo que já lhe seja familiar.

Gombrich discutirá esse aspecto sem nenhum preconceito sobre o que é ou não considerado arte com "A" maiúsculo, afirmando que uma (1986,5) "representação não precisa ser arte, mas nem por isso é menos misteriosa", ele propõe como método "isolar a discussão dos efeitos visuais da discussão das obras de arte". Desse modo, para demonstrar como a utilização de esquemas é fundamental no processo de representação, Gombrich analisou desde os esquemas mais simples, normalmente denominados de *essereótipos*, como o de representar um gato a partir de dois círculos, colocando duas orelhinhas no círculo superior e um rabinho no inferior; passando por uma brilhante análise das caricaturas, até a análise dos esquemas subjacentes aos grandes estilos artísticos.

Gombrich pontua que do mesmo modo como dispomos do esquema citado para desenhar um gato, o artista também recorre a esquemas previamente conhecidos para solucionar a representação de uma mão ou de um rosto, para criar o efeito de nuvens ou de um raio num céu tempestuoso. Ao organizar esses diversos elementos na superfície do papel ou da tela, o artista novamente recorrerá a algum esquema de composição conhecido.

Conforme citamos anteriormente - ao representar a natureza -, o artista da Antigüidade greco-romana utilizou um sistema perspectivo com vários pontos de fuga, e o do Renascimento a perspectiva central. No Barroco, o artista

tencionou a linha do horizonte, rompendo com o paralelismo simétrico da arte renascentista, criando assim um modelo que enfatizava a diagonalidade. Diante da mesma natureza, o artista impressionista enfatizou a superfície, integrando formas e planos pelo uso da cor e da textura de suas pinceladas. Como então justificar o chamado "método natural" como resultante da estrita observação da natureza, se a natureza não muda com a mesma velocidade com que mudam os estilos artísticos que buscam representá-la? Formulando esta irônica questão, Gombrich sustenta a tese de que toda arte é conceitual, de que (1986,337): "Toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem". Ele afirma (1986,76):

Tudo aponta para a conclusão inevitável de que 'a linguagem da arte' é mais do que uma metáfora, de que mesmo para descrever o mundo visível em imagens precisamos de um sistema de schematas bem desenvolvido.

Assim, Gombrich conclui que a satisfação do artista e do público diante de cada um desses diferentes sistemas depende de suas expectativas. Está condicionada por sua visão de mundo e por seus interesses comunicativos, de modo que a "função" e a "forma" de uma imagem estão sempre intrinsecamente ligadas. Pretendendo-se representar a aparência de uma casa, a perspectiva será um método muito eficaz, mas, caso queira-se instruir um mestre de obra sobre a sua construção, o sistema plano da "planta baixa", mostrando todos os cômodos com suas devidas medidas, será mais eficiente. Nenhum desses métodos é, portanto, superior ou mais verdadeiro do que o outro, eles apenas atendem a objetivos diferentes.

O mesmo ocorre com os diferentes estilos artísticos. Num artifício explicativo, poderíamos dizer que o artista

egípcio da Antigüidade desenvolveu um método coerente com os interesses daquela sociedade o qual funcionava como uma espécie de "planta baixa", representando de modo plano e compartimentado toda sua estrutura religiosa, política e econômica. Nesse modelo, o tamanho e a posição de cada figura e de cada cena não visavam a mostrar "como" vemos as coisas num determinado instante, motivação da arte grega, mas sim informar "o que" cada coisa é e deveria ser por toda a eternidade¹⁵.

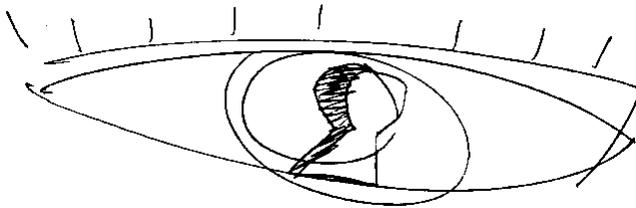
Contudo, como afirmamos no início desta explanação, o objetivo de Gombrich ao fazer esta análise não foi contar a história da arte e sim o de demonstrar porque a arte tem uma história. Iniciando seu livro *Arte e Ilusão* com a frase de Wöllflin (apud Gombrich: 1986, 4) de que "nem tudo é possível em todos os períodos", Gombrich o conclui afirmando que (1986,281) "O artista não pode partir do zero, mas pode criticar os seus predecessores", transformando historicamente os caminhos da arte. Diante disto, ele encerra a obra *Arte e Ilusão*, que trata desses pressupostos cognitivos da linguagem artística, declarando que seu principal objetivo (1986: 329):

...era investigar as limitações na escolha do artista, a necessidade que ele tem de um vocabulário, e suas limitadas oportunidades de ampliar a gama das possibilidades de representação. (entretanto) ...essa limitação não constitui uma fraqueza, mas antes uma fonte de força para a arte. Quando tudo é possível e nada é inesperado, a comunicação tem que romper-se. É porque a arte opera como um estilo estruturado, governado pela técnica e pela schemata da tradição, que a representação pode tornar-se o instrumento que é, não só da informação, mas também da expressão.

Dimensão interpretativa ou a mente curiosa

... o mundo nunca se pode parecer exatamente como um quadro, mas um quadro pode se parecer com o mundo. Não é 'o olho inocente', porém, que consegue esta igualdade, mas só a mente curiosa que sabe como sondar as ambigüidades da visão.

Gombrich (1986, 342)



Todos os temas que foram tratados até o momento envolvem esta capacidade humana ao mesmo tempo tão trivial e tão complexa - a interpretação. Conforme foi discutido, a percepção não é um registro mecânico, mas uma interpretação dos estímulos sensórios. A representação visual não reproduz os perceptos, e sim os interpreta por meio da criação dos schematas. Cada cultura é um modo socialmente construído e partilhado de interpretar o mundo. Entendidas como um jogo de "conjecturas e refutações", tanto as ciências como as artes, nas suas respectivas abordagens, buscam interpretar os sentidos do homem e da natureza.

Mesmo a natureza, antes concebida por muitos filósofos e cientistas como uma engrenagem imutável, hoje é vista como um dinâmico e mesmo aleatório trânsito de informações a serem interpretadas. Intuindo esta universalidade dos processos interpretativos foi que Peirce

denominou os princípios de sua teoria semiótica como "categorias do pensamento (humano) e da natureza".

Contudo, não nos interessa nesse estudo tratar das sínteses interpretativas decorrentes da comunicação entre proteínas e enzimas, objeto da moderna engenharia genética; ou entre as partículas atômicas, tema da astrofísica; ou ainda da comunicação entre máquinas, conforme as pesquisas sobre a inteligência artificial. Nosso tema é a interpretação das obras de arte. Está, portanto, inscrito no âmbito da semiótica humana, não de seus processos biológicos, mas de sua consciência intencional e crítica.

Tomando os dois pólos do processo comunicativo - emissor e receptor -, Umberto Eco destaca que, nesta delimitação da semiótica, a ponta da recepção é sempre a mente humana. Ou seja, o emissor pode ser outro ser humano, mas pode ser também uma "pedra no meio do caminho", ou qualquer outro elemento natural ou artificial, como uma obra arquitetônica, um quadro, uma música, um livro ou um gibi, um filme ou um seriado de TV. Enfim, interessa à semiótica humana o receptor, que diante da impressão de qualquer coisa (primeiridade), com ela interage (secundidade), construindo significados (terceiridade)¹⁶.

Embora o principal objetivo de Gombrich em seus estudos sobre a psicologia da representação fosse a análise do trabalho crítico e criativo do artista, ele destaca com ênfase que o sucesso de tal esforço depende também da capacidade crítica e criativa do receptor. Assim, para analisar "os limites da semelhança", isto é, o efeito de ilusão que a arte gera no público, Gombrich analisou as relações entre "forma e função", enfatizando a importância da "participação do observador". Será essencialmente para iludir ou despertar a atenção desse espectador que o artista desdobra seus esforços de "invenção e descoberta". Aliás, "os limites da

semelhança", "função e forma", "a participação do observador" e "invenção e descoberta" são respectivamente os títulos das quatro partes que compõem sua obra *Arte e Ilusão*.

Segundo Gombrich, todo efeito de ilusão na arte é de fato um acordo entre artista e público. Facilita a compreensão desta sua tese tomarmos como exemplo os efeitos de ilusão produzidos pela indústria cinematográfica. Assistindo a uma retrospectiva dos mais famosos seriados de heróis, meu filho de nove anos, acostumado às novas tecnologias da imagem, desatou a rir ao ver o vôo do Super-Homem nos seus primeiros filmes. Esse efeito é ridículo! Exclamou ele, pontuando que o ator ficava parado com os braços esticados para frente, enquanto se percebia nitidamente que o movimento estava noutro filme que passava por trás, mostrando o céu e uma vista aérea da cidade. Realmente, as técnicas de gerar a ilusão no cinema evoluíram de tal maneira, que, muitas vezes, o último filme premiado nos festivais por seus "efeitos especiais" apresenta-se ultrapassado no ano seguinte.

Como no vôo do super-homem, só poderemos entender o valor de inovação formal e semântica de certas obras de arte, se fizermos, como diz Gombrich (1986, 53), um exercício de "imaginação histórica", tentando nos colocar no contexto de sua produção. Só assim deixaremos, por exemplo, de perceber os efeitos de tridimensionalidade desenvolvidos por Giotto, no início da era moderna, como algo tosco, inverossímil ou mesmo ridículo. Só dimensionando o impacto de sua obra no seu próprio tempo, compreendemos o seu valor para a posteridade.

Nos dois exemplos apresentados, observa-se que aquilo que num dado momento apresentava-se como convincente, diante da elaboração de novas soluções deixa de ser, sendo substituído por sucessivos novos pactos de ilusão

entre artista e público. Então, o efeito de ilusão não ocorre porque tal efeito imite a realidade, mas sim porque ele agrada ao espectador, conclui Gombrich, rompendo definitivamente com o conceito de mimese. Em suma, a partir de seu estudo sobre a arte ilusionista, Gombrich demonstra-nos que toda comunicação visual, como de resto toda comunicação humana, é sempre o resultado de um pacto entre emissores e receptores, de um código compartilhado entre eles. Assim, Gombrich reitera seus argumentos sobre a condição de linguagem da arte, projetando os resultados de seus estudos sobre a arte ilusionista aos demais estilos artísticos, afirmando (1986: 325):

As formas de arte antigas e modernas, não são duplicatas do que o artista tem em mente - não mais que as duplicações do que ele vê no mundo exterior. Nos dois casos, são transcrições feitas com um veículo adquirido, um veículo que se desenvolveu através da tradição e da habilidade - do artista e do observador.

Interessa à presente discussão o fato de que, enquanto "veículo", toda linguagem tem suas limitações, produzindo mensagens com variados graus de ambigüidade. Por isso, muitas vezes nos faltam palavras para expressar um sentimento ou somos mal interpretados no que dizemos. Nas representações visuais isso também ocorre com freqüência. É comum não conseguirmos ver o que outra pessoa diz estar vendo numa obra de arte, ou então, diante da percepção de um determinado efeito, questionarmo-nos se o artista quis de fato produzi-lo. Gombrich sintetiza as dificuldades geradas por essas ambigüidades da linguagem pontuando que (Gombrich 1986; 201):

Toda comunicação consiste em 'fazer concessões' ao conhecimento da pessoa que a recebe. É ditada pelo contexto e

pela consistência das possíveis interpretações alternativas que têm de ser postas de lado. A identificação do observador com o artista deve encontrar sua contrapartida na identificação do artista com o observador.

Decerto, esta relação entre artista e público pode ser muito variada. Pode haver aí uma fina sintonia ou mesmo subserviência, como também ser repleta de hostilidade e provocação. Mas, sem dúvida, esta relação sempre existe orientando tanto o trabalho de produção da obra pelo artista, como o de sua decifração pelo público¹⁷.

Wolfgang Iser (1926-2007), ao elaborar sua "teoria do efeito estético" na literatura, endossará essas teses de Gombrich, radicalizando-as¹⁸. Para ele, a obra de arte em sua dimensão física, isto é, o livro com todas as suas páginas impressas (assim como podemos dizer da tela com todas as suas camadas de tinta) não constitui a verdadeira obra de arte. Segundo Iser (1996, vol 1, 51), "a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor", ou seja, a essência da obra de arte está no "efeito estético" que ela provoca na mente do receptor, sendo, portanto, uma experiência "virtual". Iser descreverá esse percurso comunicativo entre o pólo da obra e o pólo da recepção, destacando três dimensões: o repertório, as estratégias e a realização.

O repertório diz respeito ao contexto acima citado por Gombrich. Envolve o conjunto das referências pessoais, culturais, como também os conhecimentos propriamente artísticos que o artista e o público receptor possuem previamente. Embora nunca sejam idênticos, naturalmente, quanto maior for o grau de afinidade entre os repertórios do artista e do público, menor será o grau de ambigüidade na comunicação entre eles.

Por essa razão, muitas vezes, só conseguimos aprofundar nossa relação com uma obra de arte, se - além de sua apreciação direta - rastearmos historicamente o contexto do artista que a produziu, confrontando o seu repertório com as nossas próprias referências culturais e artísticas.

Quando nos detemos somente nos dados contextuais do artista, o conhecimento sobre a arte e sua história pode ser um frio exercício de erudição. Porém, quando confrontamos esses dados com nossas próprias referências, segundo Iser, a arte passa a ser um "acontecimento", e não apenas uma ficção ou cópia da realidade. Ou seja, o encontro com a obra configura-se como um fato, uma experiência que transforma a nossa vida, nem que seja apenas durante o ato da leitura.

Quanto às estratégias, Iser afirma que - envolto por suas próprias referências contextuais - o artista produz sua obra dirigindo-se a um receptor imaginário que ele denomina como "leitor implícito"¹⁹. Não importa, nesse caso, se o artista tem um público-alvo bem definido, ou se, introspectivamente, pretenda falar apenas consigo mesmo; pois, diante de sua condição humana e cultural, sempre haverá alguém que de alguma maneira partilhe de seus solilóquios. O que interessa para Iser é o fato de que, enquanto objeto físico, a obra constitui apenas uma "estratégia", isto é, um conjunto de "instruções" formuladas pelo artista para provocar certos efeitos no receptor. Para se tornar efetivamente um "objeto estético", a obra precisa então ser "realizada", ser complementada em suas ambigüidades, por meio da "participação do observador"; aspecto esse que Gombrich também destaca em sua teoria.

Essas "estratégias" elaboradas pelo artista podem ser muito variadas. Pode ser uma forma ríspida e contundente, gerando um choque no observador, ou então ser uma malha de efeitos muito sutis. Seu grau de detalhamento varia de

acordo com os interesses do artista, conforme sejam suas concepções de mundo, de arte e de público. Intrigado pelas "instruções" do artista, para superar esta relação inicialmente difícil com a obra (objeto físico), o receptor curioso faz várias tentativas de "realização", experimentando diversos efeitos estéticos (obra virtual). De fato, nunca há uma leitura única e unânime sobre as coisas, especialmente da arte, que prima por sondar as ambigüidades humanas.

As estratégias são, em suma, aquilo que normalmente denominamos como "estilo" ou "expressão" de cada época ou artista. Gombrich diferencia esses dois conceitos. Tal como a língua, o estilo é por ele definido como um código construído e compartilhado coletivamente, enquanto o termo expressão estaria relacionado ao caráter particular do conceito de fala. A expressão é, portanto, o modo concreto como cada artista dispõe daquela estrutura abstrata, simbólica, que é o estilo. Não se pode perder de vista, contudo, que a expressão é também o único veículo de transformação desses códigos estilísticos ao longo da história. Do mesmo modo como são os falantes, e não os gramáticos, que mudam as línguas; são os artistas, e não os críticos e teóricos, que mudam a arte, embora, muitas vezes, esses julguem poder fazê-lo²⁰.

Podemos observar que são muitos os pontos de convergência entre as teorias de Iser e Gombrich, de modo que seus conceitos de "estratégia" e "schemata" guardam grande semelhança. Ao formulá-los, ambos estão se referindo ao trabalho do artista, que, diante de suas referências culturais e artísticas, cria esquemas de representação.

Por fim, conforme já mencionamos, a realização ocorre no Ato da Leitura, sendo esse o título de um dos livros no qual Iser formula sua teoria. Esse é o momento em que a obra efetivamente se completa, não como "pré-texto" físico, e sim como "efeito estético". Sem dúvida, é esta condição virtual que justifica a existência das obras de arte, estas

coisas "feitas para o fim único do aparecimento", como nos diz Hannah Arendt. Coisas que podem ser um manuscrito, um impresso com milhões de cópias, um grande e imponente monumento, um pedaço de tecido coberto por tintas, um pote de barro ou um conjunto de sinais eletrônicos. Não importa, pois seu valor nunca está propriamente em sua materialidade física, mas naquilo que elas representam, nos efeitos que elas nos provocam.

Ligando as idéias de Gombrich (sobre o trabalho do artista) a estas de Iser (sobre o trabalho do receptor), podemos concluir que, do mesmo modo como o artista cria suas estratégias por tentativas de ensaio e erro, o receptor também o faz, buscando realizar sua interpretação. Em outras palavras, não é "o olho inocente" que produz a obra de arte, nem tampouco o seu virtual "efeito estético", mas só a "mente curiosa" do artista e do receptor.

Portanto, para atravessarmos a porta, às vezes tão enigmática, das representações artísticas, penetrando no universo de suas possibilidades significativas, precisamos de chaves conceituais, ou seja, também precisamos conhecer o mundo e a arte, construindo junto com o artista chaves interpretativas.

Por fim, Iser destaca que, além de imprevisível, o efeito estético que a obra cria no receptor é insondável. É uma experiência subjetiva que mesmo aquele que a experimenta não sabe como traduzir com fidelidade suas impressões para outrem. Por isso, muitos teóricos afirmam que a obra de arte é intraduzível, podendo, no máximo, ter seus efeitos recriados numa outra obra de arte, embora essas obras nunca se substituam integralmente²¹. Desse modo, Iser apresenta o efeito estético, esse segundo código articulado na mente do receptor, como algo que nunca pode ser destacado, extraído da obra de arte. Mesmo o receptor nunca pode resgatá-lo, pois cada contato com a obra

constitui uma nova experiência estética, em algum grau, diferente da anterior.

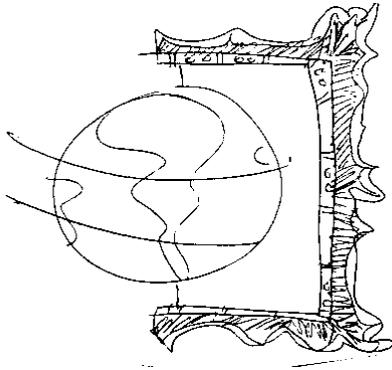
Aquilo que pode ser destacado da obra de arte, segundo Iser, é o primeiro código, ou seja, as estratégias do artista materializadas na obra de arte. Ou, utilizando os termos de Gombrich, o que pode ser objetivamente retirado das obras de arte são seus schematas, estas chaves conceituais partilhadas pelo artista e pelo observador, posto que (Gombrich:1986,340) "o sentido da expressão humana escapará sempre à explicação científica".

O objetivo desse trabalho é exatamente fazer o levantamento e a análise de algumas destas chaves, de modo a fornecer subsídios teórico-práticos para a atividade interpretativa. Com esse propósito serão discutidas as idéias de outros importantes autores que, com sua sensibilidade e curiosidade, souberam sondar as ambigüidades da arte. Com isso não se pretende revelar os insondáveis sentidos que a obra pode causar na mente de cada receptor particular, mas apenas estimular sua mente curiosa com esse levantamento de informações teóricas, pois não é outra a tarefa de todo professor.

Antes, porém, é necessário fazer algumas considerações preliminares sobre a metodologia desse trabalho e seu objeto de estudo: as obras de arte.

Dimensão Artística

Uma coisa que realmente não existe é aquilo que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas.
Gombrich (1988, 4)



Gombrich inicia seu livro *História da Arte* (1988) com esta afirmação insólita de que não existe arte, existem apenas artistas. Como ele também estamos nesse estudo tecendo páginas e páginas de considerações sobre esta coisa inexistente.

Pode-se entender melhor esta ressalva de Gombrich por meio de outra feita por Bordieu (1989). Ele afirma que a arte como normalmente a entendemos é um conceito muito recente, criado apenas no Renascimento. De fato, é nesta época que a arte se diferencia dos demais ofícios, tornando-se uma prática social específica, com todo o seu correlato arcabouço institucional: as academias, os tratados teóricos e as coleções dos mecenas que hoje compõem os acervos dos mais importantes museus.

Gombrich já pontua uma data um pouco mais remota. Segundo ele, as encomendas de cópias das estátuas gregas famosas - atitude muito comum entre a aristocracia grega e

romana da Antigüidade - demarca a invenção da arte, pois (Gombrich, 1986: 123),

esta indústria de fazer reproduções para venda implica uma função para a imagem da qual o mundo pré-grego nada sabia. A imagem é retirada do contexto prático para o qual foi concebida e passa a ser admirada e apreciada por sua beleza e fama. Isto é, simplesmente no contexto da arte. (Então,) Dizer que os gregos inventaram a arte pode parecer paradoxal, mas desse ponto de vista é o simples e sóbrio reconhecimento de um fato".

Outra ressalva importante sobre a existência da arte foi feita por Hegel ao postular que, do mesmo modo como ela teve seu nascimento histórico, também seria superada historicamente. Todas estas considerações permitem vários desdobramentos reflexivos, os quais foram esboçados na primeira parte desse trabalho, quando se tratou das teorias estéticas.

Na presente discussão, não se pretende delimitar o conceito de arte, mas expandir ao máximo os limites desta "moldura" conceitual. Como fez Gombrich em sua discussão sobre os "efeitos visuais", também não estamos interessados apenas naquilo que é considerado "Arte" com "A" maiúsculo, mas por toda sorte de "imagens", sejam elas artísticas, ritualísticas, técnicas, utilitárias ou de entretenimento.

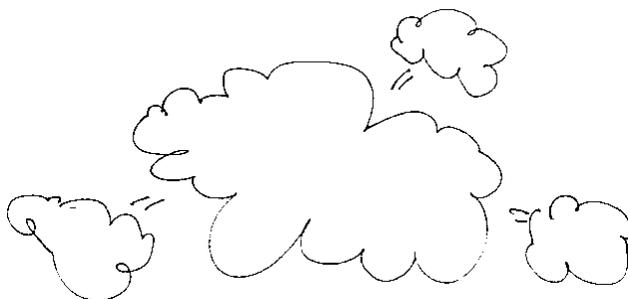
Esta opção foi feita não só para dissipar qualquer preconceito sobre o valor destas outras manifestações, mas também por uma questão de método, posto que esses diferentes modos representativos se iluminam mutuamente. Só é possível entender certos aspectos da arte hegemônica, confrontando-os com as características de outras manifestações e vice-versa. Tal expediente comparativo é, em suma, um dos principais fundamentos metodológicos da antropologia, disciplina que guarda estreitos vínculos com as teorias da linguagem.

Nesse sentido, serão realizados dois percursos diferentes no levantamento de categorias interpretativas, denominados como Olhar Sincrônico e Olhar Diacrônico. Esses termos discriminam (Japiassu & Marcondes, 1993:71) “dois modos de apreensão de um objeto de conhecimento em função do tempo”. O termo sincronia liga-se ao estudo de um fenômeno num dado momento, relacionando ao contexto que lhe é contemporâneo; enquanto a diacronia o pontua no encadeamento histórico de referências anteriores e posteriores.

Portanto, a partir dos conceitos das teorias da linguagem, particularmente de Peirce e Jakobson, no Olhar Sincrônico será discutida toda sorte de imagens, artísticas ou não, tal como elas se apresentam ao receptor contemporâneo. No segundo percurso, ao contrário, será discutido o desenvolvimento histórico de um conjunto específico de imagens, ou seja, a arte ocidental hegemônica. No entanto, consideramos que os historiadores da arte escolhidos para fundamentar estas análises não partilham da visão estigmatizante acima citada, de modo que é possível extrair de suas idéias desdobramentos profícuos, não apenas sobre esse conjunto específico de obras, mas também sobre o universo mais amplo das imagens de modo geral. Já estamos, portanto, tratando de nossa metodologia de trabalho.

Dimensão Metodológica

Penso, logo dispenso.
Maria Eugênia Curado



Por meio das idéias de diferentes autores, buscou-se, ao longo de toda esta introdução, afirmar e reafirmar a convicção de que pensar é saber dispensar. É saber descartar as ambigüidades para construir e usufruir desde a simples percepção de um objeto até as grandes "obras" da filosofia, da ciência, como também da arte. O pressuposto desta metodologia - tanto existencial quanto científica - é, em contrapartida, saber tolerar essas mesmas ambigüidades, saber lidar com elas de forma crítica e criativa.

Afinal, o que é a realidade? O que é a verdade? O que é a consciência? O que é o conhecimento? Senão esse permanente duelo, ou melhor, trielo, quadrielo; esses infinitos elos que estabelecemos em nossa mente quando interagirmos com o "outro", isto é, com a diversidade do mundo e da natureza?

Esta dinâmica sensível e crítica da cognição é o substrato da teoria semiótica de Peirce, a qual pretendemos que esteja subjacente às nossas discussões, mesmo quando não seja seu tema imediato. Nas várias dimensões aqui

apresentadas, procuramos tomar a triangulação de sua teoria como método de abordagem.

Na primeira ponta do triângulo, situamos a dimensão estética, apresentando a experiência sensível como uma situação de "primeiridade". Posto que a "objetividade de todos os objetos de que nos rodeamos repousa em terem uma forma através da qual aparecem", então a visão (como os demais sentidos) funciona como a luz de um "holofote"²² que vagueia pelo mundo, captando inúmeros estímulos que geralmente findam em si mesmos, sem sequer tornarem-se conscientes. Porém, quando instigados por uma dessas impressões, detona-se a formulação de hipóteses, desencadeando todo um subsequente processo interpretativo. Se essas fugidias impressões de primeiridade nada nos provam, sendo mesmo a fonte de muitos enganos e ilusões, como postula o racionalismo platônico, por outro lado, como afirma Peirce²³, elas são também a origem, o princípio de todas as descobertas.

Na ponta da secundidade, a dimensão cultural deve ser compreendida como o momento do teste das hipóteses. Nela travamos a luta para dissipar as ambigüidades, confrontando os dados daquele objeto referencial - a obra em sua materialidade física - com todo nosso prévio repertório de conhecimentos e valores.

A dimensão interpretativa ocupa a terceira ponta do triângulo, identificada por Peirce como o momento da síntese intelectual. Esta, de acordo com as postulações de Iser, foi apresentada como sendo o momento da construção do "efeito estético", ou seja, da elaboração da "obra virtual" em nossa mente. No entanto, diante de uma nova situação de primeiridade, quando buscarmos resgatar a lembrança daquela obra virtual, daquele signo então construído, ele já não existirá como tal. Sendo o resultado de uma experiência de conhecimento anterior, ele terá se transformado em

referência (repertório) para um novo processo de secundidade, alimentando a construção de novas sínteses intelectivas, de novos efeitos estéticos, num movimento contínuo.

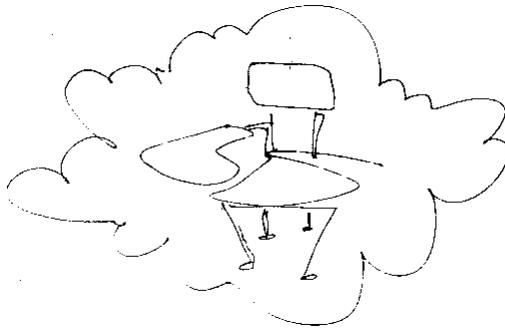
No item sobre a dimensão cognitiva, buscamos descrever a totalidade do processo semiótico que essa representação triangular sintetiza. Contudo, aqui foi abordado a partir das idéias de Gombrich, que tratam especificamente da representação e da comunicação visual. Embora se fundamente nos conceitos de Kant, Popper e, por vezes, de Jakobson, nota-se grande consonância entre as idéias de Gombrich e Peirce, de tal forma que, como salienta Calabrese (1987), Gombrich é visto não somente como o pai, mas também como sendo ainda o maior expoente da semiótica das artes.

No item dimensão artística foi apresentado o objeto e o objetivo desse estudo: levantar subsídios teóricos para a atividade interpretativa criando estratégias para o ensino de arte. Por uma questão de método, como também devido à própria amplitude do conceito de arte hoje, optamos por abordar a visualidade de modo geral, embora nosso foco de interesse seja a arte.

Por fim, podemos dizer que também encontramos nestas teorias importantes princípios para a educação. Especialmente a tese, aparentemente óbvia, de que só podemos começar a andar - conhecer e transformar a arte ou qualquer outra coisa - a partir do ponto onde estamos. Quando Gombrich substitui a famosa frase de Arnheim de que "ver é compreender" pela afirmação de que "só vemos o que compreendemos", ele está exatamente estabelecendo esse vínculo existencial, cultural e histórico do conhecimento, o qual pretendemos sustentar.

Dimensão Educacional

Só vemos o que compreendemos.
Gombrich



Uma das principais características das tendências contemporâneas do ensino de arte é exatamente buscar o desenvolvimento das potencialidades do aluno tanto como emissor, levando-o a experimentar as possibilidades das linguagens artísticas; quanto como receptor, estimulando a apreciação estética e sua contextualização no quadro das referências pessoais e culturais do aluno.

Os eixos da Abordagem Triangular desenvolvida por Ana Mae Barbosa - ver, contextualizar, fazer - resgatam exatamente esta dupla dimensão do aluno. Entre outras coisas, sua proposta visa discutir o viés da tradição escolanovista do ensino de arte, que enfatizava apenas o fazer e considerava o ensino sobre os grandes mestres e teorias da arte algo que poderia macular ou inibir a liberdade de expressão do aluno.

No viés oposto, o ensino de ciência sempre enfatizou um modelo de aprendizagem que valoriza apenas a aquisição dos conhecimentos como coisas já prontas e válidas em si mesmas, concepção que Paulo Freire denominou como “educação bancária”. As novas tendências de ensino nessa área também vêm valorizando esta dimensão dupla do

processo comunicativo. Percebeu-se que, para o aluno tornar-se um receptor mais eficaz das grandes teorias e conhecimentos científicos, deveriam ser estimuladas também suas potencialidades como emissor.

Em outras palavras, assim como o aluno de arte diante do artista, o aluno de ciência também deveria experimentar o trabalho do cientista, qual seja: questionar a natureza e a sociedade, levantar hipóteses, realizar experimentos, corrigir resultados, confrontar teorias. É nesse processo operativo, construtivo do conhecimento, que o aluno consegue compreender os elementos que compõem a história das descobertas científicas, relacionando-os à história humana e à sua própria realidade.

Ratificam esta tendência os atuais Parâmetros Curriculares Nacionais (MEC,1998) de Língua Portuguesa. Nele é postulado que, no estudo das linguagens, os aspectos gramaticais (morfologia e sintaxe) devem ocorrer sempre inscritos nos modos discursivos, seja por meio da leitura (recepção) ou da produção (emissão) de textos; não só dos textos literários, como de todos os demais usos (gêneros) cotidianos e científicos da linguagem.

De fato, observa-se nas teorias contemporâneas da cultura a tendência de analisar a arte, a ciência, a política e as mais diversas manifestações sociais sob os parâmetros das teorias da linguagem. Há, ainda, um esmaecimento, ou mesmo apagamento, dos limites entre as diversas disciplinas científicas, entre a produção teórica e a produção artística, e também das linguagens artísticas entre si. Entretanto, é importante lembrar que esses limites do conhecimento foram criados historicamente – em particular ao longo da era moderna - e no contexto que hoje vivemos eles passaram a ser rediscutidos.

Diante disso, há na atualidade um fecundo jogo de trocas entre as metodologias de ensino de arte, linguagem e

ciência. De um lado, a ênfase no fazer criativo, nos aspectos estéticos e éticos da realidade, que sempre caracterizaram o ensino de arte, passou a ser exigida também para o ensino de ciência. Por outro lado, a ênfase nos conteúdos sistematizados, que sempre marcaram o ensino de ciência, passou a ser requisitada para o ensino de arte. Por óbvio, esses modelos não podem ser simplesmente trocados, porque assim estar-se-ia apenas invertendo a posição dos velhos problemas. Decerto corremos esse risco, o desafio atual é exatamente buscar alternativas para evitá-lo.

No campo específico do ensino de arte, esta ênfase se apresenta em diversas propostas metodológicas que passaram a definir instancias específicas para a discussão do repertório histórico das obras e das teorias da arte. Além de contemplar essas demandas, os três vértices da abordagem desenvolvida por Ana Mae Barbosa (ver, contextualizar e fazer) sintetizam os aspectos propriamente cognitivos defendidos nesta pesquisa. Uma das características mais instigantes de sua teoria é exatamente a inter-relação que o modelo triangular suscita, pontuando o processo contínuo da contextualização cultural, como o motor dessa dinâmica.

Ana Mae Barbosa não relacione sua proposta aos fundamentos da semiótica. Pós-modernista, no sentido mais positivo e generoso do termo, a educadora elabora sua abordagem a partir do conhecimento profundo das contribuições e das lacunas legadas pela própria história do ensino de arte. Contudo, consideramos tais nexos bastante pertinentes, fato que apenas confirma a extensão da aplicabilidade da teoria peirceana, a qual é, em si mesma, um modelo totalmente abstrato ou lógico.

Assim, podemos tomar o ver como o momento da primeiridade, discutido no item Dimensão Estética. O contextualizar implica a confrontação dual entre as estratégias inscritas na obra pelo artista (emissor) e o

repertório cultural do aluno (receptor), caracterizando a arena da secundidade. Esta relação foi tratada acima a partir dos nexos entre as teorias de Gombrich e Iser. Por fim, tem-se o fazer como síntese. Tal fazer é normalmente relacionado ao trabalho artístico nas oficinas, entretanto ele pode ser também relacionado à atividade crítica na qual fazemos interpretações, conforme será proposto nas diversas oficinas que serão apresentadas na segunda parte desse trabalho. Deve-se notar que, depois de qualquer um desses fazeres – artístico e crítico -, passamos a ver diferente, a contextualizar diferente, fazendo novas e diferentes sínteses; gerando, assim, um processo contínuo de aprendizagem.

Nesse sentido, a leitura semiótica aqui apresentada sobre as teorias de Barbosa parece coincidir perfeitamente com os propósitos da autora. Pois, ao discernir estas três esferas da atividade de ensino, sua intenção não foi dividir o processo de aprendizagem em áreas estanques, mas, ao contrário, recompor a dinâmica de sua totalidade, assegurando a permanente presença de todos esses elementos no ensino.

Todavia, há muitas dúvidas entre os professores sobre como conduzir a apreciação e contextualização da obra de arte na sala de aula. Muitos livros didáticos apresentam exemplos de apreciação estética, alguns mais interativos, favorecendo maior participação do aluno, outros mais diretivos. Contudo, fica a sensação de estarmos permanentemente no marco zero. Por um lado, porque sempre podemos imaginar outros percursos interpretativos para aquelas mesmas obras e, por outro lado, se escolhermos outras obras, toda aquela interpretação exemplificada torna-se de pouca valia.

Jaqueline Chanda (1998) aponta uma solução para esse problema. Ao invés de apresentar interpretações prontas aos alunos, ela nos convida a buscar estratégias de

ensino a partir das próprias estratégias investigativas dos historiadores. Conforme foi comentado sobre o aluno de ciência, Chanda também sugere que o aluno de história da arte deve conhecer o trabalho do historiador, experimentando seus métodos de pesquisa. Explicitando seus objetivos, ela afirma (SESC: 1998, Vol 3, p. 2)

Nesse trabalho nós nos preocupamos com os processos utilizados por historiadores da arte hoje. Como eles olham, lêem e entendem as obras de arte à luz desses novos métodos investigativos? Nós também estamos interessados em como esses processos de leitura, olhar e entendimento das obras de arte podem nos capacitar a desenvolver abordagens pedagógicas interessantes e relevantes ao estudo do fenômeno histórico da arte em arte-educação.

Naturalmente, ao destacar a importância dos métodos, Jaqueline Chanda não está negligenciando o valor dos resultados dessas pesquisas, ou seja, das teorias da arte, com todos os seus discursos interpretativos. Tal postura seria como exigir do aluno de ciência que ele descobrisse sozinho – ou apenas a partir dos métodos - desde a roda à fricção do átomo. Ao contrário, aquilo que a autora quer nos mostrar é que, de acordo com suas questões e propósitos, os historiadores fazem diferentes narrativas sobre a arte, apropriando-se ou desenvolvendo diferentes métodos. Certamente, conhecendo essas questões e experimentando seus métodos de abordagem, o aluno será capaz de entender melhor as respostas formuladas pelos historiadores, como também vir a desenvolver sua capacidade de indagar a obra, construindo sua própria narrativa crítica.

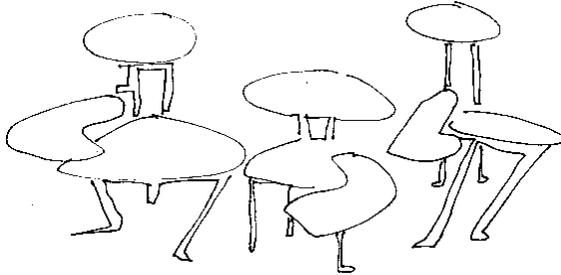
Decerto, a familiaridade com todas estas questões, seus métodos e suas decorrentes teorias e conceitos é desejável na formação do artista, do arte-educador e dos alunos de modo geral. Entretanto, representam uma

demanda enciclopédica que a articulação dos currículos – com todos os seus outros requisitos - não pode abarcar. Como propõe Arthur Efland (1998), apresentar esse universo de idéias na área do ensino de arte delimita um campo de pesquisa que possibilita a construção de soluções efetivas para essas demandas. Somar esforços nesse sentido é o objetivo desse trabalho, qual seja: levar o aluno a experimentar os métodos investigativos dos teóricos e historiadores, testando seus conceitos.

Sabemos também que a “aura” institucional da arte geralmente causa um constrangimento no receptor, especialmente naquele que se denomina como um apreciador leigo. Muitas dessas pessoas costumam afirmar que se sentem inibidas em emitir suas opiniões - e talvez se sintam inibidas até mesmo de pensar - sobre as obras de arte sem o prévio suporte de um discurso autorizado, ou seja, emitido por uma autoridade competente, tais como são o crítico, o historiador ou o professor. Diante disso, podemos questionar se as aulas de história da arte como tradicionalmente são realizadas, oferecendo interpretações já prontas para o aluno, ao invés de resolver esta dificuldade, de fato, a reforça.

Incomodada por esta situação, sempre busquei desenvolver como professora nos diversos níveis de ensino, estratégias em sala de aula que pudessem fortalecer a confiança do aluno em sua capacidade interpretativa, sem prejuízo, contudo, da aquisição dos conhecimentos já sistematizados. Tal interesse tornou-se proeminente ao trabalhar na formação de futuros professores nos cursos superiores de licenciatura em arte. Resulta dessas pesquisas a maioria das propostas didáticas que serão apresentadas na segunda e terceira partes desse trabalho.

PARTE II OLHAR SINCRÔNICO



Diante do crescente desenvolvimento dos meios de reprodução da imagem o contato com as obras de arte hoje não se restringe aos museus e galerias. Obras do passado e do presente, ligadas as mais diferentes tendências e tradições culturais são reproduzidas em livros, revistas, na internet, ou estampadas em camisetas e tantos outros produtos. Apreciamos essa diversidade de imagens muitas vezes sem saber quem as criou, onde e quando, e nem por isso pode-se dizer que não somos capazes de interpretá-las, isto é, de derivar dessas imagens certas impressões e significados.

O termo sincrônico significa ao mesmo tempo, opondo-se ao sentido histórico do termo diacrônico, que significa através do tempo. As oficinas desta parte do livro enfatizam essa diversidade do universo visual contemporâneo, considerando - ao mesmo tempo - imagens do passado e do presente, ligadas a arte, a publicidade e outros meios. Focalizam, especialmente, a produção artística contemporânea, que rompendo com os cânones da arte tradicional, deixa o professor muitas vezes sem critérios objetivos para analisar essa produção. Para isso serão utilizados os conceitos ligados às teorias da linguagem, deixando a discussão sobre os princípios da história da arte para a parte seguinte, denominada Olhar Diacrônico.

Em outras palavras, o Olhar Sincrônico enfatiza o eixo da recepção. Isto é, apresentam um conjunto de categorias teóricas que incentivam o aluno a analisar as imagens a partir de suas próprias impressões e referências culturais. Por outro lado, o eixo da emissão será abordado no Olhar Diacrônico, quando serão discutidas as características da época e do contexto do artista que produziu tais obras, tema das pesquisas da História da Arte.

Todas essas discussões serão sempre realizadas a partir dos conceitos de autores específicos, apresentando sobre cada teoria sugestões de atividades para serem desenvolvidas na sala de aula. O elenco de autores escolhidos obedece a certos propósitos, mas, sem dúvida, espelha uma escolha pessoal. Aliás, se para a ciência a impessoalidade é um mito, para a educação ela é categoricamente um mal.

De todo modo, os autores escolhidos guardam em comum a característica de terem desenvolvido, a partir da observação concreta do fenômeno artístico ou da linguagem, um sistema de categorias classificatórias bastante abstrato e genérico. Em linhas gerais, a estratégia utilizada foi apresentar aos alunos esses sistemas classificatórios desenvolvidos por importantes autores na sua forma mais elementar ou estrutural. Depois, diante de um conjunto variado de imagens, o aluno é convidado a classificá-las, formulando suas próprias hipóteses interpretativas ao testar as hipóteses já consagradas dos teóricos. A regra desse jogo é que não existe uma classificação correta, o importante é que o aluno seja capaz de justificar a sua classificação.

Resumindo, ao invés de fornecer interpretações prontas sobre as obras de arte e imagens em geral, pretende-se que as categorias teóricas que serão apresentadas a seguir funcionem como chaves conceituais, abrindo questionamentos na mente curiosa do aluno.

Oficina 1

Jakobson: os tipos de mensagem

As teorias da linguagem são hoje largamente utilizadas pela crítica, delimitam correntes específicas da história da arte, e seu estudo é previsto na maioria dos currículos de ensino de artes. O grande viés da educação, contudo, é fragmentar os conhecimentos em disciplinas estanques, de modo que, na melhor das hipóteses, só com muito esforço e às vezes muitos anos após terem concluído seus cursos, os alunos conseguem fazer a gestalt, a síntese interativa dos diversos conhecimentos disciplinares. Nosso interesse neste trabalho é tentar encurtar esse caminho, de modo que tais sínteses possam ser mais imediatas na escola e, conseqüentemente, mais profundas ao longo da vida. A finalidade da escola não é, pois, outro senão propiciar esse fluxo de semioses que, segundo Peirce, define o conhecimento.

Sem dúvida as teorias da linguagem delimitam um campo disciplinar específico. No entanto, conforme frisamos anteriormente, a linguagem é um fenômeno transversal, que permeia todas as nossas relações simbólicas com o mundo, e, por esta razão, seu ensino – para ser compreensível e útil – deve ocorrer inscrito nos seus usos concretos. Baseado nos estudos de Samira Chalhub, nesta primeira oficina, será discutida a tipologia das mensagens desenvolvida por Roman Jakobson e, na seguinte, a classificação da linguagem visual formulada por Lucia Santaella a partir dos conceitos da semiótica peirceana. Em ambas as oficinas, serão enfatizadas o caráter instrumental dessas teorias, apresentando-as como ferramentas teóricas para estimular a capacidade do aluno na interpretação de imagens.

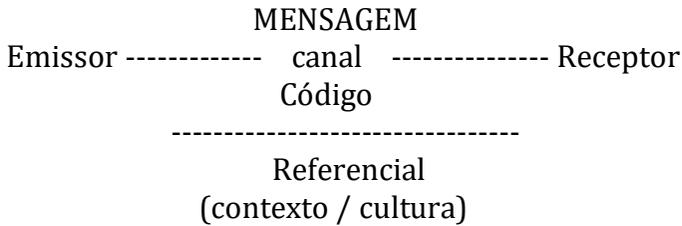
Até o século XX, os estudos sobre a linguagem se limitavam à análise dos aspectos gerais e abstratos da língua, discutindo suas estruturas sintáticas e morfológicas. A fala, isto é, o uso concreto que fazemos da língua, não era considerado objeto de estudo científico devido seu caráter mutável e circunstancial. E a dimensão semântica, ligada à interpretação dos textos, era também excluída por ser considerada uma atividade subjetiva²⁴.

Posteriormente, o fenômeno da comunicação, a diversidade dos discursos e dos modos cotidianos de falar se tornou objeto de inúmeras pesquisas, delimitando as várias correntes dos estudos contemporâneos sobre a linguagem.

Analisando o processo comunicativo, o lingüista russo Roman Jakobson (1896-1982) identificou certas características gerais no universo infinito das mensagens que articulamos, levando-o a elaborar uma classificação das mensagens. Em outras palavras, ele demonstrou que era possível estabelecer certos critérios objetivos para a atividade interpretativa.

Embora dirigida ao estudo da linguagem verbal, nos seus mais diversos usos, seus estudos influenciaram diretamente a crítica literária, como também a crítica sobre a arte e a cultura de modo geral²⁵. Representam, portanto, uma valiosa ferramenta conceitual para estimular a atividade interpretativa na sala de aula.

Segundo Jakobson, o processo comunicativo envolve seis diferentes fatores. O emissor, que para enviar uma mensagem ao receptor sobre qualquer tema referencial, precisa dispor de um código - a linguagem verbal ou qualquer outro código - e também de um canal, ou seja, de algum meio de comunicação.



Jakobson argumenta que é sobre a malha desses diferentes fatores gerais que cada mensagem particular é produzida, sendo que, dependendo da intenção da mensagem, algum fator será enfatizado enquanto os demais funcionaram de modo subsidiário. Portanto, salienta Chalhub (1990: 6):

“...as atribuições de sentido, as possibilidades de interpretação - as mais plurais - que se posam deduzir e observar na mensagem estão localizadas primeiramente na própria direção intencional do fator de comunicação, o qual determina o perfil da mensagem, determina sua função, a função de linguagem que marca aquela informação”.

Quando o emissor transmite uma mensagem ao receptor, ele pode estar interessado em comunicar algo sobre seu contexto, isto é, sobre uma terceira pessoa, coisa ou fato. Mas, ao invés disso, ele pode estar interessado em expressar algo sobre si mesmo, sobre seus próprios sentimentos; ou então, estar enfatizando o seu receptor, tentando seduzi-lo ou persuadi-lo. Então, é possível classificar as mensagens de acordo com a ênfase dada a cada um desses fatores, conforme já havia demonstrado o psicólogo austríaco Karl Bühler²⁶. A partir do modelo triangular desenvolvido por Karl Bühler envolvendo o emissor (1ª pessoa), o receptor (2ª pessoa) e o referencial (3ª pessoa), Jakobson observou que era necessário considerar também o código, o canal e a mensagem - fatores que

efetivamente estabelecem a ponte entre o emissor e o receptor e, em muitos casos, determina o sentido das mensagens.

O diagrama a seguir apresenta as seis funções da linguagem determinadas pela ênfase em cada um dos fatores do processo de comunicação. Jakobson desenvolveu esta classificação no ensaio *Lingüística e poética* de 1969, publicado no Brasil sob o título: *Lingüística e Comunicação* (1969). Samira Chalhub discute os conceitos de Jakobson na obra *Funções da Linguagem* (1990), publicação sucinta, em linguagem acessível, que, no entanto, garante a densidade das idéias originais do autor, atualizando-as ante as questões contemporâneas das diversas linguagens. Aqui, será enfatizada a linguagem visual, apropriando-nos livremente das concepções de ambos os autores: Roman Jakobson e Samira Chalhub.

Em seu livro, Samira Chalhub inicia a apresentação de cada uma das funções da linguagem identificando o fator de comunicação nela enfatizado e a pergunta que nos permite identificá-lo. O referente liga-se a 3ª pessoa do verbo, respondendo à questão: *Do que se fala? De quem se fala?*

A intenção da mensagem com função referencial é criar uma representação da realidade circundante. Ela está ligada a apreensão sensorial que temos do mundo. Porém, conforme foi discutido no capítulo anterior, nossa relação como o mundo, desde a sua percepção à sua representação nas mais diversas linguagens, é sempre mediatizada por nossa Dimensão Simbólica ou Cultural. Assim, nomeamos apenas aquilo que conhecemos, atrelando a esse nome os significados que aquela coisa tem para nós. No entanto, envoltos em nossa cultura, a ligação entre o signo e o objeto torna-se tão estreita, tão convencional, que nós não a percebemos, tendo a impressão de que o sentido emana - está "colado" - ao próprio objeto.

DIAGRAMA 1

FUNÇÕES DA LINGUAGEM
(Roman Jakobson e Samira Chalhub)

Função da Linguagem	Fator Comunicativo	Questão	Relação	Característica	Exemplo
Função Referencial	Referente	Do que se fala De quem se fala	Arte e realidade	- Denotativa: - Dimensão cognitiva, - Ordem sensorial	- Discurso jornalístico e científico - Arte realista e naturalista
Função Emotiva	Emissor	Quem se fala	Arte e autoria	- Marca subjetiva - Diálogo = monólogo	- Romantismo - Expressionismo
Função Conativa	Receptor	Com quem se fala	Arte e público	- Imperativo, vocativo - Choque - Estranhamento - Interatividade	- Publicidade e propaganda - Coautoria - Interação com o público
Função Fática	Canal	Onde se fala (meios, suportes materiais)	Arte e tecnologia	- Tiques de fala - “O meio é a mensagem” (McLuhan)	- Pesquisa de novos materiais e suportes na arte
Função Metalinguística	Código	Com o que se fala (idioma, linguagens, padrões estilísticos)	Arte e estilos	- Remete ao próprio código - Discute o conceito de arte - “Nenhum artista é livre de predecessores e modelos” (Gombrich)	- Dicionário - Gramática - Tradução - Paródia, - Citação
Função Poética*	Mensagem	Como se fala	Arte e criatividade	- Seleção e combinação - Metáfora e metonímia	- Efeito poético

(*) O objetivo da classificação é desvendar a Função Poética: “como” os elementos foram selecionados e combinados na obra, gerando diferentes ênfases nas demais funções

Esta dimensão cognitiva da linguagem é chamada de denotação. Ela imprime aquilo que chamamos de “sentido literal” ou convencional das palavras. “Uma rosa é uma rosa, é uma rosa, é uma rosa”; esse verso de Gertrude Stein

exemplifica perfeitamente o círculo tautológico que normalmente criamos na relação entre o signo e o objeto.

O conceito de denotação se contrapõe ao conceito de conotação. Nesse, predomina o que chamamos de “sentido figurado”. Isto ocorre quando, a partir de alguma relação de semelhança, projetamos o sentido usual de uma palavra a outras situações. Se afirmar que Maria é uma rosa, decerto quero dizer que ela é uma pessoa bonita e delicada e não que seja efetivamente o vegetal rosa.

A linguagem cotidiana é predominantemente marcada pelo sentido direto da denotação. É isto que nos permite comunicar de modo claro aspectos sobre as coisas, pessoas e fatos que nos rodeiam. Buscando descrever objetivamente os fenômenos naturais e sociais, as ciências intensificam esta dimensão cognitiva ou denotativa da linguagem, criando nomenclaturas específicas para os seus objetos de estudo, isto é, definindo, com rigor, o significado dos termos que utiliza. Embora a objetividade e a impessoalidade do discurso científico sejam questionadas por muitos autores, ele é sem dúvida um exemplo emblemático da função referencial da linguagem. O mesmo ocorre com o discurso jornalístico, que visa descrever com fidelidade e imparcialidade os fatos da realidade, embora sempre se possa observar certos vieses ideológicos em suas abordagens.

Arte e Realidade

A função referencial também se evidencia na arte, especialmente nas tendências realistas, que visam resgatar a dimensão sensorial e concreta da realidade. Percebemos tal ênfase nas descrições literárias; nas apropriações dos modos cotidianos de falar nos textos, nos figurinos e ambientações realistas do teatro, cinema e televisão. Mesmo a música - a

menos referencial das formas artística - também a manifesta. A música clássica romântica sugere com os instrumentos da orquestra os sons misteriosos das florestas e de outros elementos da natureza, como o vento e os trovões. A música contemporânea, pela mixagem, apropria-se de ruídos gravados do cotidiano, tomando, muitas vezes, objetos do dia a dia como seus instrumentos musicais.

Nas artes visuais, exatamente por ser a mais referencial das linguagens artísticas, a consideração desta função é decisiva para sua compreensão e interpretação. No capítulo Dimensão Cognitiva foi discutida como baseada no grau de referencialidade das imagens, foi criada a teoria de que existem dois métodos de representação visual: o natural e o conceitual. Pode-se dizer que Gombrich escreveu sua obra *Arte e Ilusão* basicamente para negar esta teoria, para demonstrar que toda arte é conceitual, é um código no qual o artista articula diferentes estratégias de acordo com sua intenção. Utilizando os termos da presente teoria, de acordo com a “função da linguagem”, o artista poderá imprimir uma marca referencial à representação de seu objeto, ou representá-lo de modo mais esquemático, priorizando apenas seus aspectos gerais, ou mesmo abdicar da figuração referencial, como ocorre com a chamada arte abstrata.

A arte figurativa, em todas as culturas, envolve esta questão. No entanto, ela é proeminente na arte ocidental, que, resgatando a tradição grega, desde o Renascimento até o Impressionismo, buscou elaborar uma forma ideal de representar a natureza, ou seja, de cumprir a função referencial da linguagem. Este interesse foi resgatado pelo Hiperrrealismo, nos anos 1960, e artistas posteriores como, por exemplo, Ron Mueck (Ilustração 1 - pág. 277).

Apesar do caráter referencial de todos esses estilos, outras funções poderão estar em evidência. Ao representar o mundo, o Renascimento, o Neoclassicismo e, posteriormente,

Cézanne enfatizaram o código, criando estilos bastante normativos e racionais. Em contrapartida, o Barroco, o Romantismo e, posteriormente, Van Gogh dão a figuração um tom emotivo.

Noutros estilos e artistas, a marca referencial subjacente a toda arte figurativa se intensifica. Esses são os casos do Barroco holandês, que se fixa na representação de atividades do cotidiano, criando o teor natural do flagrante fotográfico, como também do Realismo de Courbet e Millet, que, guiados por motivações políticas, representam as atividades de trabalho do homem comum. Ao passo que o Impressionismo, último esforço desta ambição referencial da arte ocidental, ao buscar captar a mutabilidade do visível, acaba dissolvendo sua concretude num jogo etéreo de cores, abrindo caminho para as pesquisas artísticas do século XX que rompem com a figuração. No entanto, mesmo de forma negativa, a função referencial está também no epicentro desses movimentos artísticos. Pois, a ausência da figuração, a recusa a qualquer referência à realidade, é sintomática, senão de uma crise, certamente de alguma mudança substancial na “visão de mundo” da sociedade desse período.

Função Emotiva

O fator de comunicação enfatizado nesta função é o emissor, a primeira 1ª pessoa do verbo, respondendo à seguinte questão: Quem fala?

A função emotiva está subjacente a quase todas as mensagens cotidianas. Ao tratar de qualquer assunto referencial, sempre sinalizamos o valor subjetivo que aquilo tem para nós. Na fala, a postura corporal e a expressão facial podem delatar esse teor de modo mais evidente do que as próprias palavras. De todo modo, seja no texto oral ou no escrito, os adjetivos, as interjeições, a pontuação

(exclamação, reticências) e o uso de alguns advérbios são recursos que marcam o tom emotivo das mensagens.

Existem, ainda, as mensagens efetivamente emotivas. Chalhub (1990:22) argumenta que nestas mensagens, devido a seu caráter confessional e subjetivo, o diálogo toma a forma de “monólogo emotivo – no qual o emissor é receptor de si próprio”. Embora o receptor possa estar representado no texto, ou presente fisicamente numa conversa, seu papel é eminentemente passivo. Quantas vezes, como se costuma dizer, “alugamos a orelha” de um amigo porque precisamos desabafar, isto é, falar, falar e falar de nossos próprios problemas e sentimentos.

Arte e autoria

A arte ocidental tem uma forte ênfase no emissor, porque nela a autoria, a expressão do artista, é um valor proeminente. Isto não ocorre na arte de outras culturas, como a do antigo Egito ou de comunidades indígenas que seguem as normas da tradição, sem imprimir qualquer marca individual ao seu trabalho. Assim, observando essas obras, realizadas ao longo de séculos, ou de tempos imemoriais, temos a impressão de que todas foram feitas por uma mesma pessoa. Nestas culturas predominam na arte a visão do ser cultural, coletivo; enquanto na cultura ocidental o ponto de vista do artista é enfatizado, conforme será discutido nas análises históricas do próximo capítulo - Olhar Diacrônico. De fato, o individualismo é um traço da cultura ocidental que ainda está longe de ser plenamente compreendido, sendo objeto de inúmeras pesquisas.

Todavia, mesmo quando há a ênfase na função emotiva, a arte nunca é um simples “desabafo”, a expressão espontânea das emoções do artista, ou o resultado de um ato puramente intuitivo e inspirado. O conceito de “gênio”

decorrente da estética renascentista e, principalmente, de “gênio maldito”, desenvolvido pela estética romântica - ambos fundados no individualismo - consolidaram esta idéia espontaneísta da arte, ainda hoje muito corrente. Considerando esta concepção ingênua, Jakobson (tanto quanto Gombrich) busca demonstrar que para expressar seu repertório subjetivo o artista precisa, necessariamente, trabalhar sobre o código (função metalingüísticas), articulando uma forma específica para sua mensagem (função poética).

Resgatando os conceitos de Wolfgang Iser, podemos dizer que, para criar o “efeito” emotivo, o artista terá de desenvolver “estratégias” estilísticas. Os temas religiosos tratados de forma solene no Renascimento adquirem um caráter emotivo e envolvente no Barroco. Esse novo teor semântico exigiu a elaboração de novas estratégias sintáticas como o uso da composição em diagonal, a torção das figuras, a sobreposição dos planos, a intensificação do contraste de claro e escuro, entre outros. É esse conjunto de estratégias que geram o efeito dramático e dinâmico das imagens barrocas. Em larga medida, o artista do Romantismo se apropria desses mesmos recursos para representar suas paisagens, principal objeto de referência desse estilo.

Decerto a aparência de espontaneidade é um traço marcante dessas estratégias, aspecto perceptível na obra de Iberê Camargo (Ilustração 2 - pág. 277). Este efeito pode ser observado no registro do gesto livre do artista que, ao invés de polir suas figuras, dando-lhes contornos definidos e uma textura sutil, deixa transparecer na tela a marca veloz do traço e o ritmo das pinceladas. São estas características que imprimem a dramaticidade das obras e estilos qualificados de expressionistas, tais como Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Munch, Dubuffet, o grupo alemão Die Brücke, ou no tachismo de Pollock, que é, estritamente, uma conturbada caligrafia

emotiva. Porém, a ênfase emotiva pode também se evidenciar de modo lírico como ocorre nas paisagens românticas, no colorido da figuração fauvista e nas formas abstratas de Kandinsky.

Função Conativa

Identificamos o emissor por meio da questão: Para quem? Definida pela ênfase nesse fator, (Chalhub,1990:23) “a função conativa marca-se gramaticalmente pela presença do imperativo e do vocativo e pela Segunda pessoa do verbo. É revelada também nas fórmulas mágicas ou encantatórias – as que se expressam em forma de desejo: ‘Fique com Deus’, ou ‘Vá para o inferno!’”

O termo latino *conatum* significa tentar influenciar alguém com emprego de um esforço (Chalhub, 1990:22). Esse caráter persuasivo destaca-se, especialmente, na linguagem da propaganda. Nos períodos eleitorais, o receptor-eleitor é, de fato, bombardeado por esse tipo de mensagem, algumas tão óbvias e estereotipadas que facilmente é identificado seu caráter demagógico. Mas, independentemente da seriedade dos princípios e intenções dos candidatos, todos eles tentam angariar votos, seduzindo o eleitor com seus argumentos.

Dirigida à venda de produtos, o mesmo ocorre na publicidade, desde os apelos diretos e jocosos, dos feirantes e vendedores ambulantes, como aqueles veiculados pelas diversas mídias contemporâneas, os quais se utilizam estratégias mais sofisticadas. Embora seu fundamento seja persuasivo – estimular o consumo – na peça publicitária geralmente outras funções estarão em evidência, revelando seu teor conativo apenas de modo subliminar.

Arte e público

Sobre a arte, deve-se observar que, desatrelada das ancestrais funções mágicas, ritualísticas ou religiosas, a partir do início da era moderna ela passou a ser vista como uma atividade autônoma e desinteressada. Sabe-se, todavia, que esta isenção é aparente. Um dos principais objetivos da sociologia da arte é, exatamente, identificar o substrato político da arte, o qual exerce uma força persuasiva no receptor, seja de modo velado (ideológico), ou francamente explícito.

No Barroco, por exemplo, a imagem foi utilizada como o “livro dos leigos”, veículo de propaganda das idéias da Igreja Católica na Contrarreforma. Ou seja, a ênfase emotiva na forma da mensagem, identificada no item anterior, em larga medida, atendia a esta função conativa. De fato, Chalhub salienta (1990:18) que a mensagem emotiva tem sempre o contraponto conativo de buscar “co-mover” o receptor. Nesse caso, porém, a interação dos dois fatores comunicativos é tão estreita, que a consideração de um ou de outro como o mais proeminente dependerá se os propósitos do crítico estiverem ligados a uma análise mais formal ou sociológica da arte.

O Realismo Socialista é também largamente citado por seu cunho propagandístico, criando imagens que incitam o público a aderir aos ideais cívicos da Revolução Russa de 1918 (Ilustração 3 - pág. 277). Esse estilo opõe-se ao experimentalismo das vanguardas russas do período inicial da Revolução, que não dissociavam a transformação artística da política e social. Esta tônica investigativa foi cerceada pela forte repressão política instalada pelo governo de Stalin, quando muitos intelectuais e artistas de vanguarda migraram para Europa Ocidental. Surge então o Realismo

Socialista, uma arte de apologia ao sistema, monitorada de perto pelo Estado.

Por meio de estratégias poéticas muito distintas, as vanguardas artísticas do início do século XX e as neo-vanguardas dos anos 1960 são também profundamente conativas. Ao invés de seduzir o público com apelos emotivos, facilmente assimiláveis, como ocorre com a arte programática dos exemplos acima (Barroco, Realismo Socialista), elas buscam chocá-lo com o alto grau de novidade de sua poética. Esta intenção conativa, de chocar o receptor, é expressa literalmente em vários manifestos vanguardistas. Ademais, as vanguardas reivindicam uma participação mais ativa do receptor, desde o nível cognitivo da interpretação, até o da coprodução da obra, aspecto conativo proeminente nas esculturas dobráveis de Lygia Clark (Bichos) e nos happenings de modo geral.

A obra “Eu Quero Você” (Ilustração 4 - pág. 277) de Marcello Nitsche sintetiza esta função, devido o caráter imperativo do dedo em riste apontado para o espectador. Embora eminentemente conativa, pode-se também nela serem identificadas certas marcas metalingüísticas, conforme será discutido no próximo item.

Função Metalingüística

O fator em evidência nesta função é o código, identificado pela questão: Com o quê?

Na função referencial usamos a linguagem para nos referir aos objetos do mundo. Na função metalingüística, a linguagem é utilizada para falar sobre a própria linguagem. O termo metalinguagem foi antes proposto por Alfred Tarski para designar o estudo sobre os diferentes tipos de enunciados lógicos. Ele diferenciou esse uso da linguagem do

uso referencial cotidiano que dela fazemos, denominado por ele como linguagem objeto.

Mensagens metalingüísticas entrecortam a fala cotidiana. Ao longo de uma conversa costumamos conferir a eficiência do código com expressões como: “Você me compreendeu?”, “Não foi isso que quis dizer”, “Isto é”, entre outras. São ainda exemplos desta função os dicionários, que elencam as diversas opções do eixo de seleção de uma língua, e as gramáticas, que se ocupam principalmente de suas regras de combinação sintática.

Neste livro também a linguagem está sendo usada para discutir a própria linguagem. Aliás, conforme destaca Samira Chalhub (2001), o trabalho interpretativo da crítica nada mais é do que um exercício metalingüístico. O mesmo ocorre com a atividade de tradução, especialmente a poética, que, para além do sentido literal, precisa resgatar o sentido poético de um poema ou romance, tentando reconstruí-lo no universo de possibilidades do outro código.

A obra “As paredes têm ouvidos” (Ilustração 6 - pág. 278) de Amélia Toledo guarda essa mesma intenção de utilizar a linguagem para discutir suas próprias possibilidades, confrontando os sentidos denotativo e conotativo da linguagem. A artista apresenta de modo referencial o fundamento denotativo (objetivo, “literal”) que gera o teor conotativo (alusivo, “figurado”) daquela metáfora, ou seja, a suspeita de que os segredos possam sempre ser ouvidos por terceiros.

O mesmo ocorre com a obra de Marcello Nitsche (Ilustração 4 - pág. 277) apresentada, posto que nela o artista “cita”, “comenta”, em suma, reinterpreta outras obras e estilos. Em primeiro lugar, por ser uma paródia dos cartazes estampando o “Tio Sam”, utilizados nos EUA durante a Primeira Guerra mundial para estimular o alistamento militar (Ilustração 5, pág. 278), também porque o artista não

utilizou o mesmo estilo daqueles antigos cartazes, mas o padrão mais recente das Histórias em Quadrinhos. Esta apropriação pela arte dos códigos da linguagem publicitária, dos quadrinhos e da cultura popular caracterizam as pesquisas metalinguísticas da Pop Arte na década de 1960.

Por fim, vale salientar o caráter metalingüístico da pintura Descanso do Modelo de Almeida Junior (Ilustração 7 – pág. 278). Apesar de ser uma obra referencial, que retrata o ateliê do artista, profundamente emotiva, não só por ser um autorretrato, mas também devido o tratamento intimista da luz e da cor, ela é eminentemente metalingüística. Isso porque o artista utiliza-se da arte para representar o próprio fazer artístico. O cancionista popular é repleto de músicas dedicadas aos seus instrumentos de trabalho, particularmente o violão, geralmente mencionado como um fiel companheiro. Inúmeros poemas já foram escritos sobre o ato de escrever e os desafios do enfrentamento da folha em branco. Na atualidade, a maioria dos cineastas editam os chamados making off, filmes que registram a construção dos filmes.

Arte e estilo

Quando Gombrich afirma que “nenhum artista é livre de predecessores e modelos”, ele está afirmando que aquilo que a define a arte é a metalinguagem. Utilizando os termos da lingüística para explicar suas idéias, pode-se dizer que seu grande esforço foi demonstrar que as “seleções” e “combinações” que o artista faz não são aleatórias ou descontextualizadas. Ao contrário, elas são ditadas pela tradição, de modo que o ato inventivo do artista está na profundidade e na ousadia com que ele consegue dialogar com as proposições artísticas anteriores - ação eminentemente metalingüística - preservando alguns de seus

aspectos e transformando outros. O mecanismo é poético, conforme destaca Jakobson, ao analisar os eixos da seleção e da combinação. Porém, é a metalinguagem que, em última análise, imprime a contextura cultural da arte, sobre a qual se pode alinhar a análise de suas sucessivas transformações ao longo da história.

Esta dimensão metalingüística é proeminente no desenvolvimento da arte ocidental. Diante de mudanças contextuais, cada novo estilo desta tradição instaura um novo código de representação do mundo, revisando o modelo anterior. A partir do século XX, o experimentalismo e a busca pelo novo, latentes em todas as transformações artísticas anteriores, tornaram-se o objetivo fundamental, o próprio tema da maioria das propostas artísticas. Tal característica é central nas pesquisas do abstracionismo, particularmente em Mondrian, que abandonando a figuração referencial, torna cada obra uma discussão sobre as possibilidades combinatórias dos elementos do código visual. Noutra via, Duchamp e todas as propostas decorrentes de seu experimentalismo colocam em questão o próprio conceito de arte, ligando-se ao debate metalingüístico sobre seus fundamentos culturais e estéticos.

Função Fática

O fator de comunicação desta função é o canal. Ele pode ser identificado pela seguinte pergunta: Onde? Refere-se, portanto, ao suporte físico no qual a mensagem é transmitida.

Vejamos, é muito diferente dizer “eu te amo” no ouvido da namorada ou estampar estas mesmas palavras numa faixa de publicidade cruzando uma via pública, como fazem alguns namorados hoje em dia. Utilizando as mesmas palavras, a mensagem muda substancialmente em função do

canal utilizado, causando um outro impacto, um sentido diferente para o receptor.

Por essa razão, analisando a crescente presença dos meios de comunicação na sociedade moderna, McLuhan afirmou que “o meio é a mensagem”, ou seja, o canal utilizado influencia ou mesmo determina o sentido da mensagem. Na década de 1960, diante apenas do advento da televisão, posto que a difusão do computador pessoal e da internet ocorreu a partir de 1980, McLuhan observou que as novas mídias funcionavam como uma extensão de nosso corpo, de nossos sentidos e de nossa mente, de modo que inauguravam um novo tipo de sensibilidade e de relação com o mundo, alterando positivamente a mentalidade do homem moderno. Ao afirmar que os meios de comunicação transformariam o mundo numa “aldeia global”, McLuhan antecipou por quase duas décadas as discussões sobre a globalização.

Outros teóricos não compartilham desse otimismo. Um dos principais temas da Teoria Crítica, também chamada de Escola de Frankfurt, foi a análise dos efeitos alienantes dos meios de comunicação de massa. Baudrillard - membro do desconstrutivismo francês - observa um aniquilamento do senso de realidade e de identidade provocado pela crescente virtualização da experiência, que, mediatizada por essas novas tecnologias, reduz tudo a um jogo de imagens ou simulacros. Apesar de suas diferenças de opinião, todos esses teóricos ratificam a posição de Jakobson sobre os efeitos cognitivos e semânticos que os suportes comunicativos podem provocar.

Na linguagem cotidiana, Jakobson apresenta como exemplo da função fática as expressões de cumprimento (“Oi!”, “Bom dia!”) utilizadas exatamente para estabelecer o contato entre os interlocutores de uma conversa, como também certas marcações que sempre entrecortam as mensagens para manter e testar a comunicação. Na falta de

outras evidências fáticas tais como a troca de olhar, quando falamos ao telefone estas expressões são ainda mais frequentes. De tempo em tempo costumamos perguntar se estamos sendo ouvido, ou, para evitar esta dúvida sobre a eficiência do canal, o receptor emite sinais fáticos do tipo “ham, ham”, “é”, “isto mesmo”.

Arte e tecnologia

No campo das artes, deve-se notar que os suportes e as tecnologias sempre tiveram um papel relevante. A invenção da imprensa foi determinante na história da literatura, possibilitando, com o livro impresso, sua divulgação para o grande público. A história da música é marcada pelo desenvolvimento dos diversos instrumentos e, posteriormente, pelas técnicas de gravação, que permitiram fixar a fugacidade do som. O surgimento da tinta óleo foi fundamental para a arte do Renascimento, e o da tela de tecido, suporte flexível e transportável, para o desenvolvimento do mercado de arte naquele mesmo período. Contudo, estas tecnologias, materiais e suportes tornaram-se tão tradicionais dentro de suas respectivas áreas artísticas, que a aquisição de novas alternativas, como o uso do computador, por exemplo, pode causar uma reação conservadora.

Muitos outros exemplos revelam a relação de trocas recíprocas entre a arte e a tecnologia. Leonardo da Vinci utilizou a câmera escura para representar a realidade, princípio que, com a invenção do filme para fixar a imagem ali captada, possibilitou o desenvolvimento da máquina fotográfica. Assim, com seu espírito experimental, podemos imaginar que Da Vinci não se furtaria em usar a própria máquina fotográfica, ou computador ou qualquer outro recurso, se os dispusesse em seu tempo. As teorias científicas

da óptica influenciaram a pintura impressionista, levando seus artistas a desenvolver a técnica de justapor cores primárias na tela para criar no observador o efeito de outras cores e tons. Denominado como mistura óptica, esse princípio é utilizado hoje nas diversas técnicas de impressão. A não-referencialidade do abstracionismo geométrico pode ter chocado o público quando exposto num suporte tradicional da arte como a tela de pintura, porém, logo que esses princípios foram expostos na estamperia de tecidos, azulejos e outros produtos, tiveram uma ampla aceitação.

Assim, de acordo com suas intenções comunicativas, o artista poderá dispor desde as técnicas convencionais às tecnologias de ponta, como também dos mais inusitados materiais. Numa alusão metafórica à diversidade da própria linguagem, a obra "Oito Línguas" (Ilustração 8 - pág. 278) de Leda Catunda revela esta pesquisa do potencial poético dos materiais. A partir do século XX, o sentido de muitas obras será determinado por essas escolhas fáticas. Os cubistas utilizaram a colagem de elementos do cotidiano (jornais, partituras musicais) em suas telas, os construtivistas russos criavam suas esculturas a partir da montagem de materiais industriais (madeira, ferro, vidro) e A Fonte de Duchamp (Ilustração 9 - pág. 278) é a apropriação de um objeto já fabricado (ready-made) apresentado no contexto da arte, expediente fático que posteriormente influenciou Andy Warhol e demais artistas da Pop Art. Na atualidade artistas como Barbara Kruger (1945-) e Jenny Holzer (1950-) utilizam diversos meios como estampa em camisetas, cartazes e outdoors para veicular fotos e textos que questionam as relações de poder, de gênero e os valores da sociedade de consumo.

Função Poética

O fator enfatizado nesta função é a mensagem. Podemos identificá-lo perguntando: Como se fala?

No item sobre a função fática, salientamos que utilizando as mesmas palavras “Eu te amo” o teor semântico da mensagem poderia mudar de acordo com o canal utilizado. Na situação inversa, utilizando as mais variadas palavras, milhões de poemas e canções já foram escritos apenas para dizer “Eu te amo”. Nesse caso também, aquilo que determina o valor da mensagem não é o seu sentido literal. Enquanto no outro exemplo foi destacado o sentido fático, nesse predomina o sentido poético. Isto é, o modo particular “como” cada mensagem foi elaborada.

A preocupação sobre a forma, sobre a maneira como a mensagem é construída é proeminente na poesia e na arte de modo geral. Contudo, podemos identificá-la também em outras mensagens. Quando vamos fazer um discurso em público, podemos saber de antemão o seu propósito, mas gastamos horas pensando no modo de comunicá-lo. Diante de alguma controvérsia cotidiana, apreciamos o modo peculiar da resposta de algumas pessoas. Os políticos são famosos por essas “frases de efeito” e muitos jornais e revistas costumam ter uma sessão só para estampar as melhores frases do dia ou da semana. O jogo de palavras dos slogans, provérbios e trocadilhos são outros exemplos no quais o valor da mensagem está no modo exato como as palavras são selecionadas e combinadas.

De fato, a seleção e a combinação são dois modos básicos de arranjo da linguagem, presentes na elaboração de qualquer mensagem. Segundo Jakobson, é a ênfase nesses mecanismos que determina a função poética.

O eixo da seleção

Numa frase, um termo pode ser substituído por outro com teor equivalente, por exemplo: Eu te amo, Eu te adoro, Eu gosto de você. Esse é o eixo da seleção, ele é guiado pela similaridade, pela analogia semântica dos sinônimos e antônimos. Na função poética, aquilo que predomina nas seleções não é o valor denotativo da palavra, mas sim o teor conotativo que as qualidades sensíveis da palavra sugerem, isto é, suas características sonoras, rítmicas e gráficas. Por isso, Jakobson associa o eixo da seleção ao caráter alusivo da metáfora.

Ao discutir o conceito de denotação, comentamos que aquilo que liga uma palavra (significante) ao seu sentido (significado) é uma convenção. No entanto, Jakobson irá relativizar a idéia corrente na lingüística de que esta relação é estritamente arbitrária. Resgatando a teoria de Peirce de que o símbolo condensa o ícone e o índice, Jakobson irá afirmar que, embora resultante de uma convenção (símbolo), certas palavras podem apresentar um lastro icônico e indicial. Isto é, elas revelam, na sua sonoridade, e às vezes na sua grafia, certas qualidades que sugerem ou indicam o objeto referido.

Por exemplo, na palavra “trovão”, a vibração da letra “r” e a articulação aberta do fonema “ão”, também utilizado para criar o grau aumentativo das palavras, parecem guardar um nexos de analogia com a magnitude dos ruídos e vibrações concretas do fenômeno natural representado pela palavra. Isto não significa que irei confundir o termo “trovão” com o termo “Brandão”, que também possui as mesmas características. Pois, acima desses atributos, aquilo que governa o código é a convenção. Contudo, devido à semelhança dos dois termos e a essas analogias sensíveis, se

for criar um personagem agressivo e intempestivo numa estória, certamente, o nome Brandão lhe cairá muito bem. São estas relações metafóricas ou icônicas que orientam o eixo da seleção na mensagem poética²⁷.

O eixo da combinação

A combinação é guiada pela contigüidade, pelo deslocamento. Por meio da combinação as palavras selecionadas são ordenadas numa determinada seqüência, de acordo com as diversas regras e opções sintáticas do código. Por exemplo, fala-se “Eu te amo”, e não “Eu te gosto”. Sendo gostar um verbo transitivo indireto a escolha desse termo implica a simultânea utilização de outro modelo combinatório, qual seja: sujeito (Eu) - verbo (gosto) - objeto indireto (de você).

Jakobson associa o eixo da combinação à metonímia, figura de linguagem que afeta a seqüência sintática. A partir das relações contextuais entre dois termos diferentes, pelo nexó metonímico, podemos suprimir um deles deixando-o subentendido no outro. Assim, quando afirmo “gosto de Picasso” estou, de fato, querendo dizer que gosto (da obra) de Picasso.

Na função poética, esta característica da metonímia de alterar, fragmentar ou subverter a seqüência da frase é explorada para criar o jogo de rima e métrica, que, embora seja típico da poesia, também se manifesta noutros textos poéticos, criando seus efeitos sensíveis, de analogias metafóricas ou icônicas. Tal característica levou Jakobson a afirmar (1991:130) que “A função poética projeta o principio da equivalência do eixo da seleção para o eixo da combinação. (pois,) A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência”.

Arte e processo criativo

Embora estreitamente relacionada à linguagem artística, Jakobson irá afirmar reiteradas vezes que (1991:128) “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora”. Pois, além de permear outras mensagens, na poesia, como na arte em geral, outras funções estarão em evidência, conforme já apontamos em diversos exemplos anteriores. Mas, segundo Jakobson, apenas esta função pode responder à questão sobre “qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética”. É ela que responde ao problema fundamental da teoria poética (como de toda crítica de arte), sobre o que torna uma mensagem uma obra de arte. Em outras palavras, é a função poética que imprime a chamada “qualidade estética” da obra de arte, perceptível na maneira especial e singular em que o artista seleciona e combina os elementos do código.

Porém, o interesse de Jakobson não era criar uma definição de arte nem tampouco emitir um juízo de valor, marca subjetiva da crítica. Conforme citado no início desta explanação, seu objetivo foi estabelecer parâmetros objetivos ou científicos para a atividade interpretativa. Resumindo, embora a arte destaque-se pelo modo como esses arranjos são realizados, toda e qualquer mensagem é um jogo de seleção e combinação. Portanto, ao aplicar os conceitos de Jakobson para classificar imagens, conforme será proposto abaixo no item “abordagem didática”, deve-se frisar ao aluno que a função poética está presente em todas as imagens, funcionando como a incógnita a ser nela desvendada. Diante de qualquer imagem (artística, publicitária, humorística, documental etc.), o desafio é exatamente desvendar suas qualidades poéticas, isto é, como seus elementos foram

selecionados e combinados de modo a colocar em ênfase uma das demais funções da linguagem.

Forma-se, assim, a malha do processo comunicativo, decomposta por Jakobson apenas para que pudéssemos compreender sua integridade. Na discussão de cada uma das funções foram apresentados exemplos ligados à linguagem cotidiana e artística, colocando em destaque alguma questão proeminente no debate estético: a relação entre arte e realidade (Função Referencial), arte e autoria (Função Emotiva), arte e público (Função Conativa), arte e tecnologia (Função Fática), arte e estilo (Função Metalingüística) e arte e processo criativo (Função Poética)

Abordagem Didática

Tomando de empréstimo os conceitos de Jakobson, pode-se dizer que o ensino consiste basicamente em selecionar certos objetivos e conteúdos e depois combiná-los em estratégias proíficas de aprendizagem. Dito assim, parece muito simples, entretanto, para criar estratégias de aprendizagem, é preciso compreender a complexidade das estratégias da mente humana e da dinâmica social, de tal forma que as pesquisas sobre a cognição, sobre a educação e sobre a sociedade sempre andaram de mãos dadas. As oficinas didáticas que serão apresentadas neste estudo buscam adotar a Abordagem Triangular proposta de Ana Mae Barbosa. Pois, além de dialogar de modo profundo com a história das metodologias e políticas educacionais, sua teoria guarda estreitos nexos com os princípios cognitivos da semiótica peirciana, que orienta esta pesquisa como um todo.

Vejam como isto funciona: nossos “conteúdos” disciplinares são as teorias da linguagem, nosso “objetivo” aplicá-las na interpretação de imagens, e a “estratégia” metodológica que queremos adotar é a contextualização,

princípio fundamental da Abordagem Triangular, que também rege as teorias de Gombrich, Jakobson, Iser, Peirce, enfim, todo este trabalho.

De fato, pretende-se que a “contextualização” seja, ao mesmo tempo, nossa estratégia e nosso objetivo, pois, ao aplicar estas teorias na interpretação de imagens, as estamos contextualizando. Utilizando um artifício típico da fábula, pode-se dizer que a teoria irá contextualizar a obra e a obra irá contextualizar a teoria. Contudo, não vivemos no mundo das fábulas. Ao discutir as idéias de Wolfgang Iser, foi visto que apenas o receptor - nesse caso o aluno - pode fazer estas atualizações contextuais, e pode fazê-lo apenas a partir de seu próprio repertório. Em suma, só considerando e respeitando o contexto do aluno e suas opiniões, o ensino de arte (e em geral) pode promover autênticas experiências intelectuais e estéticas.

Nesse sentido, será discutida a seqüência de atividades abaixo. Ela é muito simples e pode ter desdobramentos e aprofundamentos diferenciados de acordo com as circunstâncias e o público em questão. Ademais, outras atividades podem ser propostas, desde que se preserve o princípio da contextualização. Esta seqüência de atividades e seus recursos materiais serão aplicados tanto na presente oficina relativa às teorias de Jakobson, quanto na próxima, baseada na classificação da linguagem visual desenvolvida por Lucia Santaella baseada nos conceitos da semiótica peirceana. Os passos da oficina são os seguintes:

- a) produção individual de texto crítico;
- b) apresentação sucinta da teoria;
- c) pesquisa e classificação justificada coletiva;
- d) pesquisa e classificação justificada em grupo;
- e) fórum coletivo para discussão das classificações dos grupos; e

- f) discussão dos desdobramentos da teoria com apoio bibliográfico;
- g) produção individual de texto crítico.

Os recursos materiais para o desenvolvimento das atividades são também bastante simples e acessíveis:

- Diagrama da teoria - O ideal é que cada aluno tenha a sua cópia para consulta. Apresentamos um modelo em anexo, mas seu formato pode ser outro.

- Reproduções de obras de arte - Esse conjunto de pranchas (kit) deve contemplar de modo amplo as tendências da arte ocidental e de outras tradições culturais, permitindo que o aluno teste a teoria de modo abrangente. Porém, faz-se mister frisar que as escolhas espelham os objetivos discriminados pelo professor. Isto é, os temas, as tendências artísticas e as obras específicas que ele pretende discutir com os alunos. Tenho construído assim meu kit pessoal de trabalho em sala de aula. Toda imagem interessante que encontro, não só de obras de arte, destaco ou faço fotocópia, afixo numa cartolina e coloco em sacos de plástico transparente tamanho ofício (destes de pasta classificatória vendida nas papelarias). Protegidas assim, as pranchas avulsas podem ser manuseadas pelos alunos durante muito tempo.

- Revistas variadas, de preferência trazidas pelos alunos. Elas representam um repertório de imagens familiar a eles, sendo uma importante fonte para a pesquisa de imagens fora do universo da arte (publicidade, fotografias, tipografias, marcas etc.) e seu uso é muito prático na sala de aula.

- Imagens e objetos do acervo pessoal do aluno - Além das revistas, outras imagens (artísticas ou não) podem ser trazidas pelos alunos, tais como quadros, pôsteres, fotografias, objetos que decoram ou são usados em suas casas; assim como seus próprios trabalhos realizados ou não na escola.

a) Produção individual de texto crítico

Antes de iniciar o estudo da teoria, peça aos alunos para realizarem um texto crítico sobre alguma obra de arte. Guarde este texto para compará-lo com os textos que serão produzidos pelos alunos no final da oficina.

b) Apresentação sucinta da teoria

A discussão inicial da teoria deve basear-se no diagrama e alguns exemplos básicos ligados aos usos cotidianos, especializados e artísticos da linguagem visual. Nas primeiras páginas do ensaio *Lingüística e Poética*, Jakobson apresenta sumariamente as seis funções da linguagem discorrendo em seguida sobre suas implicações, o mesmo ocorre na obra *Funções da Linguagem* (1990) de Samira Chalhoub e a maioria das atuais gramáticas e livros didáticos de língua portuguesa costumam apresentar esta teoria numa única página. Portanto, no primeiro momento a teoria deve ser apresentada ao aluno na sua forma estrutural básica. O aprofundamento sobre os conceitos da teoria, seus desdobramentos nas discussões estéticas e sua aplicação na interpretação de imagens dá-se ao longo dos demais exercícios.

c) Pesquisa e classificação justificada coletiva:

Ocorrendo logo em seguida, e mesmo entrecortando a explanação sobre a teoria, esta pesquisa deve explorar o próprio ambiente da aula. Além das imagens do kit, tudo ao

redor deve ser objeto de análise: as capas dos livros e cadernos, suas ilustrações internas, gibis e revistas de posse dos alunos, as imagens estampadas nas camisetas, a padronagem dos tecidos das roupas, tudo enfim.

Posto que Jakobson pretendeu fazer uma classificação geral das mensagens, subentende-se que qualquer mensagem escolhida pode ser submetida ao seu crivo. Então, esse desafio deve ser lançado aos alunos, como um primeiro teste empírico sobre a validade da teoria. Desse modo, o aluno estará não só sendo convidado a explorar seu contexto, mas também a suspeitar da teoria, dialogando criticamente com ela.

Deve-se frisar que toda imagem condensa os diversos fatores comunicativos, articulados em diferentes ênfases, de modo que a classificação deve ser entendida apenas como uma espécie de “chave conceitual” para abrir caminhos interpretativos. Nesse sentido, cada função possibilita a formulação de diferentes perguntas sobre a obra:

Função Emotiva: Como o artista-emissor se manifesta na obra, de forma confessional, distanciada, crítica, irônica? Como isso é perceptível, pelo uso das cores e pinceladas, pela expressão das figuras, pelo tema adotado?

Função Conativa: Que tipo de interação a obra estabelece com o receptor, puro deleite contemplativo, suscita emoções, choque, estranhamento, indiferença, ou exige uma participação efetiva do público?

Função Referencial: O mundo visível é representado na obra? Em caso positivo, de que maneira, naturalista, distorcida, geometrizada, ou pela apropriação de elementos da realidade? Em caso negativo, como ocorre na arte abstrata, questionar se é possível deduzir aspectos da

realidade e sentimentos humanos, mesmo estes não estando ali figurados.

Função Fática: Que tipo de material e suporte o artista utilizou? São recursos tradicionais ou inusitados? Sua utilização interfere ou agrega significados à obra, como?

Função Metalingüística: Como a obra dialoga com sua própria tradição artística, aperfeiçoa pesquisas em curso ou estabelece uma ruptura com os padrões anteriores? Quais as estratégias que o artista utiliza para fazê-lo? Questionar se o artista utiliza códigos de outras culturas, caso das máscaras africanas utilizadas por Picasso, ou códigos de outras linguagens, como ocorre na Pop Arte, que adota a linguagem da publicidade e das histórias em quadrinhos. Indagar, ainda, se a obra põe em questão o conceito e as formas estabelecidas de arte, atitude metalingüística recorrente na produção artística moderna e contemporânea.

Função poética: Em todos os casos acima deve ser perguntado “como” o artista produziu tal efeito na obra, discutindo como os elementos do código foram selecionados e combinados. Por esta razão, a Função Poética está implícita a todas demais classificações.

No entanto, embora derivado dos elementos intrínsecos à obra, a identificação do fator dominante na imagem em discussão dependerá dos nexos que aluno faz a partir de seu próprio repertório. Por isso, é necessário afirmar reiteradas vezes aos alunos de que não há uma classificação correta, mas apenas justificativas bem fundamentadas.

Ao longo da análise dessas primeiras imagens, o aluno irá sentir-se cada vez mais confortável no jogo de classificar e justificar. Geralmente a aula transforma-se num verdadeiro

caos de opiniões e contestações, e isto é muito salutar! Entretanto, nesse momento, é importante o professor saber distinguir aquilo que é divergência de opinião, daquilo que é dificuldade em lidar com os conceitos da teoria. Na verdade, este trabalho coletivo inicial visa, principalmente, a testar a compressão da teoria e fixar seus conceitos.

Nesse sentido, é fundamental para o desenvolvimento das atividades explicar claramente para os alunos o caráter neutro ou subentendido da função poética. Pois o desafio do exercício consiste em identificar como a função poética se manifesta em cada imagem, criando a ênfase numa das demais funções da linguagem. Em outras palavras, o objetivo é discutir como os elementos visuais foram selecionados e combinados na obra, gerando um determinado efeito no receptor (Iser). Por isso, nas discussões preliminares a função poética foi associada a qualquer processo criativo, envolvendo as diversas manifestações da linguagem, e não apenas a arte.

É comum o aluno querer classificar uma obra como poética simplesmente porque gostou dela. Embora a razão última desses sentimentos de prazer ou desprazer estético seja insondável, o objetivo dessa atividade é exatamente alcançar aquilo que há de “sondável” neles. Isto é, convidar o aluno a discutir porque gostou ou não gostou de uma obra, levando-o a contextualizar a estrutura poética identificada naquela imagem. Diante destas considerações sobre a função poética, queremos frisar que a estratégia para desenvolver a construção das justificativas consiste em estimular a identificação dos nexos entre sintaxe e semântica (forma e conteúdo). A comparação sucessiva e recorrente dos diversos exemplos facilita esse processo. Deve-se sempre perguntar ao aluno o porquê daquela classificação. Quais elementos foram selecionados e como eles foram combinados para criar tal efeito. O que esses efeitos lhes

sugerem, resgatando seu repertório metafórico (Jakobson) ou icônico (Peirce). Que outras imagens têm uma estrutura representativa semelhante àquela, resgatando seu repertório metonímico (Jakobson) ou de schematas (Gombrich), criando assim diversas relações metalingüísticas entre os diferentes estilos ou modos de representação.

d) Pesquisa e classificação justificada em grupo

É notório que a atividade em grupo estimula o debate e promove a inclusão de alunos mais renitentes ao assunto ou tímidos. No trabalho em grupo podem ser desenvolvidos dois tipos de atividades, uma baseada nos exemplos do kit, que enfatizará a discussão de obras de arte, e a outra por meio da pesquisa de imagens em revistas, trabalhando, então, com diferentes produtos da cultura visual, tais como fotos, publicidades, logomarcas etc.

No primeiro caso, o professor deve selecionar um conjunto limitado de obras de arte, que serão discutidas, em rodízio, por todos os grupos. Esse conjunto deve cobrir as diversas funções da linguagem. Cada grupo terá um secretário que anotará num papel a identificação de cada obra analisada (título, autor), sua classificação (ou classificações, em caso de não haver consenso no grupo) e breve justificativa sobre a classificação realizada. Nesses tópicos explanatórios o grupo deve apresentar os nexos sintático-semânticos que as obras lhes sugerem.

Na outra atividade, os grupos terão de encontrar nas revistas exemplos de cada uma das funções da linguagem. Quanto maior a quantidade e a variedade das revistas melhor. As imagens escolhidas são recortadas e coladas numa folha de papel, juntamente com suas classificações e justificativas. De fato, eles terão de exemplificar apenas cinco funções, pois, como afirmamos acima, a função poética é o

elemento neutro, ela representa a incógnita a ser desvendada em cada imagem.

Ao trabalhar com as imagens publicitárias das revistas, outra ressalva importante é frisar que a Função Conativa estará sempre implícita, pois o principal objetivo de toda publicidade é influenciar o leitor a consumir o produto que está sendo divulgado. Contudo, a publicidade contemporânea utiliza de sofisticadas e sutis estratégias para seduzir o receptor, colocando em pauta outras funções. Desse modo, a publicidade será classificada como conativa apenas quando utilizar uma linguagem apelativa direta, típica dos feirantes e vendedores ambulantes. Assim se verificará que a maioria delas utiliza outros recursos poéticos.

Por fim, é importante guardar as anotações dos secretários de cada grupo, porque são elas que serão discutidas no fórum coletivo. Durante os exercícios o professor deve passear entre os grupos tirando dúvidas conceituais e instigando a discussão. Normalmente, quando não há consenso na classificação, os alunos chamam o professor para julgar quem está correto. Esta situação radicaliza-se no fórum coletivo. Vejamos como tratá-la.

e) Fórum coletivo para discussão das classificações dos grupos

O debate coletivo deve ocorrer depois de cada uma das atividades em grupo. A primeira dessas atividades anteriormente apresentadas gera mais controvérsias, porque as mesmas imagens são classificadas pelos diversos grupos. O exercício baseado nas revistas, por sua vez, traz imagens inusitadas, longamente discutidas pelos grupos que as escolheram e, quando apresentadas de chofre ao fórum, desafiam a capacidade interpretativa dos alunos.

Em ambas as atividades, o consenso ratifica a teoria e fortalece a confiança do aluno na sua capacidade de dialogar com a obra e com a teoria. Mas, decerto, é no dissenso das classificações isoladas ou minoritárias que o exercício se torna mais rico. É nesse momento que podemos observar como as diferenças de repertório ou de visão de mundo afetam o processo de interpretação.

Mesmo reiterando que não existe classificação correta, mas apenas argumentos plausíveis, a constatação empírica no fórum coletivo desta diversidade de opiniões, costumam gerar uma perplexidade nos alunos e, até mesmo, um descrédito sobre a teoria.

Afinal, a escola é um dos espaços sociais que privilegiam a verdade, e, devido a seu forte traço positivista, acredita-se que esta verdade deva ser única. Aceitar estas diferenças de opinião é, sem dúvida, o exercício mais difícil e necessário ao desenvolvimento destas atividades, como, de resto, a toda ação educativa.

Entretanto, é sobre esta pluralidade de idéias que o processo interpretativo se amplia e aprofunda, evidenciando a malha dos diversos fatores que envolvem a comunicação e como eles determinam diferentes funções à linguagem.

O papel do professor, então, será buscar identificar aquilo que pareceu proeminente para um e para outro aluno, de acordo com suas contextualizações. Cria-se, assim, um jogo de alteridades, no qual as diversas opiniões são discutidas, gerando, em alguns casos, magníficos consensos e, noutros, peremptórias discordâncias.

De qualquer forma, é nestas diferentes hierarquizações das funções da linguagem que a análise da obra se torna mais profunda e sutil, assim como o entendimento da teoria. Resumindo, esse é o momento em que o aprofundamento teórico e crítico deve ser perseguido.

f) Discussão dos desdobramentos da teoria com apoio bibliográfico

Conforme acabamos de ressaltar no item anterior, esta discussão é inerente à atividade do fórum, permeando todo o seu desenvolvimento. Estamos, portanto, apresentando-a num item à parte apenas para destacar alguns de seus aspectos, em particular, sobre o papel do professor na condução desta atividade, pois ele tem uma dupla função. Embora interligadas, as duas funções do professor devem ser claramente discriminadas.

Deve-se notar que a ação do professor deriva de dois eixos de motivações: um determinado pelos fundamentos teóricos que ele está utilizando; o outro determinado pelas opiniões que os alunos manifestam. E, acima de tudo, seu objetivo é “ensinar”, isto é, disponibilizar esses fundamentos teóricos sobre a linguagem aos alunos, para implementar sua capacidade de interpretação das imagens em geral e das obras de arte em particular. Por essa razão - paralelamente aos conceitos da teoria da linguagem em questão (Jakobson ou Peirce) -, o professor estará sempre trabalhando com os conceitos já sedimentados pelas diversas teorias da história da arte.

É preciso que esta ressalva fique bem clara! Pois, ao propormos estas atividades para estimular a capacidade interpretativa do aluno, não estamos, de modo algum, recusando as importantes interpretações já feitas por diversos teóricos sobre estas obras. Muito pelo contrário, queremos que o aluno tenha o mais amplo acesso a essas teorias, tanto quanto às obras de arte; porque ambas - teorias e obras - fazem parte de nosso patrimônio cultural.

Diante disso, o que efetivamente almejamos é encorajar o aluno a ter uma postura crítica em relação a essas obras - artísticas e teóricas -, contextualizando-as. Sabemos que tanto a arte quanto a ciência gozam em nossa

cultura de uma “aura” de infalibilidade, tonando-as resistentes à crítica. Baseada em concepções pedagógicas críticas, democráticas e comprometidas como o aluno, nosso interesse com essas atividades é criar estratégias para fustigar esta “aura”, facilitando o acesso a esses dois campos.

Resgatando Gombrich, devemos considerar que “não existe olhar (nem pensar) inocente”. De fato, aquilo que chamamos de “opinião pessoal” resulta do processamento semiótico de tantas referências anteriores, que sequer conseguimos identificar suas fontes. Contudo, na medida do possível, estas referências devem ser identificadas e explicitadas aos alunos. Ao apresentarmos a teoria de Jakobson, sugerimos para cada função analisada um tema do debate estético estabelecendo as relações entre arte e realidade, autoria, público, tecnologia, processo criativo e estilo; aspectos que devem ser explorados durante as discussões. Algumas referências para estes debates foram brevemente apresentadas no primeiro capítulo e será trabalhado também no capítulo Olhar Diacrônico, que apresenta as idéias de vários historiadores da arte, somando-se ao conhecimento já sedimentado pelo próprio professor.

Todas estas considerações envolvem o eixo das referências teóricas ligadas aos objetivos predeterminados pelo professor. O ideal é que esses temas sejam paulatinamente inseridos, aproveitando-se as oportunidades geradas pelos próprios alunos. Porém, esse segundo eixo é totalmente imprevisível. Portanto, se algum aspecto que o professor deseja discutir não emergir da discussão com os alunos, ele deve introduzi-lo, sendo, nesses momentos, o condutor das discussões.

O importante é o professor aproveitar ao máximo as oportunidades geradas pelos alunos, sejam elas ligadas ou não ao seu planejamento. Muitos temas inusitados surgem e devem ser encarados com naturalidade e modéstia. Muitas

vezes, não sabemos como lidar com eles, o que exige consultas bibliográficas ou uma reflexão mais demorada, para serem retomados noutra oportunidade.

g) Produção individual de texto crítico

Esta é a oportunidade para o aluno fazer, individualmente, suas sínteses interpretativas, manifestando suas opiniões ao conjugar teoria e obra. É, também, o momento no qual o professor pode avaliar de modo mais detido cada aluno e seu próprio trabalho.

Esta atividade pode ser proposta de duas maneiras. Pode-se usar a mesma estratégia aplicada nos exercícios coletivos, isto é, pedir que o aluno classifique a imagem e discorra sobre esta função da linguagem, eleita por ele como a mais proeminente.

Pode-se, também, fazer o oposto: pedir que o aluno identifique o modo como cada um dos fatores comunicativos se manifesta na imagem, solicitando que apenas ao final ele discorra sobre aquela que lhe pareceu determinante na construção do sentido da obra. Considerando que no exercício individual o aluno não terá o contraponto imediato das interpretações alternativas dos colegas, esta segunda opção pode ser mais profícua, para enriquecer e aprofundar a análise.

Uma única obra pode ser apresentada para toda a turma, contudo, a comparação de duas ou mais obras facilita a identificação das diferentes relações possíveis. Cada aluno pode escolher a obra que deseja discutir, elegendo, inclusive, algo de seu próprio acervo pessoal. Pode-se ainda visitar uma exposição, ou um museu, ou o ateliê de um artista, ou uma feira de artesanato, ou um shopping, e solicitar que os alunos discutam as imagens encontradas, destacando alguma (ou algumas) que lhe pareceu mais significativa.

Para avaliar esta atividade, pode-se resgatar a relação entre forma e conteúdo, dimensões intrínsecas a qualquer mensagem que apenas para fins de análise podem ser dissociadas. O “conteúdo” é a classificação eleita pelo aluno e sua justificativa. Sobre ela o professor deve avaliar, por um lado, se aluno compreendeu os conceitos da teoria e, por outro, a coerência de seu discurso sobre a obra, independentemente de sua própria opinião. Isso, de modo algum, impede que o professor faça as mais diversas considerações, por escrito ou oral, buscando ampliar as discussões do aluno, ou para esclarecer dúvidas pontuais sobre a teoria.

Mas podemos dizer que é sobre a análise da “forma” como o discurso crítico é construído que encontramos os aspectos mais importantes dessa avaliação e também os mais gratificantes, tanto para o aluno quanto para o professor. A comparação entre o último texto e o primeiro realizado pelo aluno costuma evidenciar claramente esse aspecto. Pois, cada fator comunicativo – emissor, receptor, referente, canal, código - funciona como uma nova porta de acesso à obra. Todavia, esse escrutínio só é possível com esta forma, com esse novo vocabulário, com estas novas ferramentas conceituais disponibilizadas ao aluno.

Oficina 2

Peirce: os tipos de signo

Conforme discutido no capítulo Dimensão Semiótica, a teoria da linguagem de Peirce é de fato uma teoria do conhecimento que rompe com a cisão herdada da tradição filosófica entre razão e sensibilidade. A base fenomenológica de seus conceitos visa explicar como ocorre o conhecimento, desde suas formas mais simples, ligada à experiência cotidiana, até a formulação das complexas teorias científicas, tendo, por isso, profundos desdobramentos na discussão dos processos de ensino e aprendizagem.

Baseado na obra de Lúcia Santaella - Matrizes da Linguagem e Pensamento – Sonora, Visual, Verbal (2001) –, neste capítulo os conceitos de Peirce serão aplicados como uma ferramenta teórica para subsidiar a interpretação de imagens na sala de aula²⁸. Além de abordar as três grandes matrizes de linguagem (sonora, visual, verbal), nesta obra a autora ainda discute suas hibridizações, particularmente nos meios tecnológicos da informática, contextualizando esses temas no quadro das mais recentes discussões das teorias cognitivas. Diante dos limites e objetivos desse trabalho, as diversas matrizes de linguagem serão brevemente apresentadas apenas para situar nosso foco de interesse: a classificação da linguagem visual. Ao classificar as diversas matrizes de linguagem, Santaella adverte que (2001:52):

Quando ignoradas ou mal-entendidas as bases fenomenológicas e epistemológicas sobre as quais Peirce alicerça o seu pensamento, corre-se o risco de tomar a semiótica como uma simples pirotecnia terminológica, como um mero corpo técnico para dar conta de atualizações instrumentalistas que visam a uma aproximação utilitária imediata.

Aparentemente à revelia dessa objeção da autora, assim como foi tratada a tipologia das mensagens desenvolvida por Jakobson, a classificação da linguagem de Lucia Santaella também será abordada com o fim instrumental imediato de classificar imagens. Como na oficina anterior, nesta também se sugere que a teoria seja apresentada ao aluno na sua forma estrutural mais básica. No entanto, mesmo que de forma genérica, os pressupostos da epistemologia peirceana precisam ser explicitados aos alunos, pois, sem tais esclarecimentos, a classificação torna-se incompreensível. Além das breves explicações feitas no capítulo Dimensão Semióticas, por ser sucinta e com linguagem bastante acessível a obra “O que é semiótica” (2001) de Santaella cumpre perfeitamente essa tarefa. Estas explicações gerais são encontradas nas obras de inúmeros outros autores. De todo modo, a compreensão da fenomenologia implícita nas categorias peirceanas deve pavimentar qualquer discussão teórica ou aplicação crítica da semiótica.

Mesmo assim, de início, o uso da classificação em sala de aula poderá parecer um exercício de pirotecnia terminológica, ou, mais precisamente, uma pirotecnia numérica. Pois, logo que os alunos se familiarizam com a estrutura da classificação, com seus diversos desdobramentos triádicos, basta apresentar-lhes uma imagem e imediatamente eles começam a dizer: esta é 2.2.3, não eu acho que é 2.3.2, para mim é 2.2.2. Ocorre com frequência também, depois dos primeiros exercícios, os alunos retornarem na aula seguinte afirmando que passaram a classificar tudo que viam ao seu redor. Isso é muito salutar. De fato, ao associar a semiótica à lógica, o objetivo de Peirce foi criar certos conceitos - os mais simples e gerais possíveis - de modo que eles pudessem subsidiar todas as nossas

relações intelectivas, desde as mais elementares às mais complexas.

Entretanto, como na oficina anterior, o mais importante será os argumentos que o aluno elabora para justificar sua classificação. Como afirma Santaella, “Dar um nome ao signo não resolve o problema do modo como ele age no campo semiótico”, de maneira que (2001:53):

A tipologia deve ser usada par enriquecer o entendimento do signo precisamente ao analisá-lo em termos das dimensões que a tipologia oferece considerando, nessas diversas mediações o caráter concreto do signo e seu contexto.

Nesse caso também o consenso sobre a classificação de uma imagem irá ratificar a eficácia da teoria, mas será no dissenso, isto é, na discussão das várias classificações alternativas, que a dinâmica epistemológica da teoria peirceana, ressaltada por Santaella, irá se evidenciar e ser paulatinamente compreendida pelo aluno.

Tem-se de um lado o signo visual com suas qualidades e características intrínsecas, as quais o torna apto a criar certos efeitos no espectador. Pode-se nesse ponto relacionar o conceito de estratégia desenvolvido por Wolfgang Iser, discutido no segundo capítulo, ao conceito de objeto imediato de Peirce. Em ambos os casos, tais conceitos se remetem às características e qualidades inscritas no próprio signo. Peirce denomina estas interpretações que o signo potencialmente pode gerar como interpretante imediato. Contudo, para se tornar um signo, estas características precisam ser efetivamente interpretadas por alguém. Por isso, Iser afirma que a verdadeira obra de arte não é o objeto artístico em sua concretude material, mas o efeito estético que ela provoca na mente do receptor. Esse efeito que o

signo produz em cada mente particular Peirce denomina como interpretante dinâmico.

Entretanto, como bem frisa Iser, o efeito que a obra produz em cada mente individual é algo imprevisível, pois cada mediação com a obra gera um processo semiótico ou interpretativo em algum grau diferente do anterior. Desse modo, aquilo que pode ser objetivamente discutido sobre as obras são suas qualidades intrínsecas. O objetivo da classificação, portanto, é permitir esse escrutínio do signo, tomando as categorias peirceanas como chaves conceituais para revelar as suas diversas dimensões.

Posto que o signo é sempre uma coisa que representa outra coisa, isto é seu objeto, e nunca o representa integralmente, mas só de uma certa maneira, então, a questão que a tipologia visa revelar é ‘como’ o signo representa seu objeto. Em outras palavras, a classificação de Lucia Santaella se pauta na relação de secundidade entre o signo e seu objeto. Sobre esta relação Peirce identificou três tipos de signo: o ícone, associado à primeiridade; o índice, associado à secundidade; e por fim, o símbolo, o qual constitui um signo genuíno de terceiridade. Identificando o predomínio de cada um desses tipos de signos, Santaella caracteriza as três grandes matrizes de linguagem – sonora, visual e verbal.

As matrizes de linguagem

Geralmente, diante de um texto indagamos que idéias aquele discurso sintetiza, diante de uma imagem buscamos discernir a que coisas sua forma remete, ao passo que ao ouvirmos uma música, costumamos nos deleitar com suas qualidades sonoras, raramente indagando o que aqueles sons representam ou significam. Em termos gerais, esses

diferentes tipos de relações identificam as três matrizes de linguagem.

Matriz sonora: primeiridade, ícone, sintaxe

Conforme discutido anteriormente, a primeiridade está ligada à experiência sensível imediata. Nesse nível, captamos apenas as qualidades das coisas, como puro sentimento ou sugestão. Esse é o nível da imaginação, da formulação de hipóteses. Peirce denomina esse processo lógico como abdução, apresentando-o como o ponto de partida para todos os subseqüentes processos cognitivos.

Devido à natureza quase intangível do som, Santaella afirma que em termos de dominância lógica a matriz sonora está situada no nível da primeiridade, gerando ícones, isto é, signos que só podem ter como objeto uma possibilidade, uma sugestão. Segundo a autora, os signos sonoros são intrinsecamente sintaxes. Sintaxe significa combinação de elementos e é o princípio subjacente a toda linguagem. Uma música é fundamentalmente uma estrutura seqüencial de sons, e tais sintaxes sonoras geralmente nos provocam apenas um efeito sugestivo de certas qualidades ou sentimentos. Em outras palavras, no nível da primeiridade aquilo que se evidencia é a relação signo-signo. Por isso, raramente perguntamos o que uma música representa, detendo-nos na apreciação do signo musical em si mesmo.

Matriz visual: secundidade, índice, forma

O fundamento da primeiridade é a qualidade, enquanto da secundidade é o existente, o concreto, o factual. Pressupondo a primeiridade, esse é o momento do teste das hipóteses, é a esfera das comparações, sendo associada ao processo lógico da indução.

Baseando-se na vocação figurativa das imagens, Santaella relaciona a matriz visual à secundidade, categoria que se pauta na relação signo objeto, gerando os índices. Diferentemente do ícone que apenas sugere seu objeto, o índice tem o poder de indicar seu objeto por ter com ele conexões concretas. De fato, as imagens têm um forte teor referencial ou denotativo. Elas funcionam como duplos, representando características de seu objeto ou mesmo registrando-o fisicamente, caso da fotografia que imprime no filme a luz projetada sobre um corpo.

Segundo a autora, a matriz visual é caracterizada pela forma. Deve-se notar que toda forma pressupõe – engloba – uma sintaxe. Isto é, uma determinada organização dos elementos de um estímulo sensório de tal maneira que parte desse estímulo é percebido de modo coeso como forma, em oposição ao plano mais indeterminado dos elementos percebidos como fundo. Desse modo, a matriz sonora está associada ao caráter qualitativo das sensações e sentimentos, enquanto a matriz visual vincula-se ao caráter discriminatório, comparativo, ativo da percepção. De fato, sintaxe e forma (morfologia) são os princípios organizadores de toda linguagem.

Matriz verbal: terceiridade, símbolo, discurso

Na matriz verbal, a sintaxe e a forma se articulam na construção do discurso. Conforme discutido no item Dimensão Semiótica, embora o símbolo traga embutido em si caracteres do ícone e do índice, aquilo que governa seu funcionamento é uma lei ou regra. Diante desse caráter convencional do signo verbal, aquilo que se torna proeminente nesta matriz é a relação signo - interpretante, relacionada ao nível da terceiridade. A matriz verbal é,

portanto, o exemplo prototípico de linguagem enquanto código convencional.

Devido muitos autores²⁹ tomarem como parâmetro para o conceito de linguagem o funcionamento da linguagem verbal, há muitas controvérsias sobre o estatuto de linguagem das duas matrizes anteriores. No caso da matriz sonora, isso ocorre porque nesses signos sequer podemos identificar o objeto que o signo representa. Quanto à matriz visual, ocorre o oposto, sendo questionado exatamente o estreito nexos que esses signos guardam com seu objeto. A distinção entre o método natural e conceitual de representação visual baseia-se nesta distinção, a qual foi refutada por Gombrich, que demonstra em seus estudos que todo etilo artístico é uma forma estruturada culturalmente sobre a qual a expressão individual do artista se realiza, aprimorando ou transformando esses códigos com suas pesquisas.

Para Peirce, linguagem é sinônimo de pensamento, desde suas formas mais incipientes, ligadas à sensibilidade e à nossa interação concreta com o mundo, até o fluxo estritamente abstrato ou conceitual das idéias. Ao distinguir o signo genuíno de terceiridade dos quase-signos de primeiridade e secundidade, Peirce revela a amplitude de seu conceito de linguagem. Contudo, essa amplitude torna-se efetivamente compreensível quando entendemos as diversas modulações lógicas que as três categorias do pensamento e da natureza estabelecem entre si. É essa trama de conexões que a classificação de Santaella busca revelar. Assim, ao associar a matriz sonora à primeiridade, a visual à secundidade e a verbal à terceiridade, a autora não pretendeu cercar cada linguagem em limites rígidos e estaques. Ao contrário, a identificação dessas características mais gerais é apenas o ponto de partida para a discussão

sobre como os diversos níveis semióticos interagem em cada matriz.

Desse modo, embora em termos gerais a matriz verbal seja governada pela terceiridade, podemos nela encontrar signos que tendem para a primeiridade, bem como para o caráter indicial da secundidade. Segundo a autora, a descrição literária liga-se ao ícone porque é um discurso que visa a resgatar os aspectos qualitativos de seu objeto. A narração, diferentemente, representa, indica o caráter dinâmico e concreto de uma ação, aproximando-se do nível da secundidade. De tal forma, apenas no discurso dissertativo, voltado para a explanação de conceitos, o caráter propriamente conceitual e abstrato do símbolo torna-se proeminente.

A matriz visual, a qual será discutida de modo mais detido a frente, também manifesta estas mediações. Ao lado do caráter eminentemente indicial da imagem, que a fotografia é exemplar, pode-se discernir a tendência para o ícone na chamada arte abstrata que, abstando-se da figuração, torna-se uma sintaxe de cores e ritmos. Já o viés simbólico da matriz visual é exemplificado pelas imagens que tem seu poder representativo baseado em convenções como as bandeiras dos países, as logomarcas publicitárias, bem como todas as formas gráficas da escrita.

Do mesmo modo, a par do caráter fundamentalmente icônico do som, sua classificação também se desdobra nas demais categorias. Deve-se notar que os sons são poderosos índices, pois, identificamos as pessoas pelo seu timbre de voz, bem como os fenômenos da natureza e animais pelos sons que emitem. Em contrapartida, as estruturas melódicas e harmônicas das músicas e estilos musicais revelam uma tendência aos princípios regrados ou codificados do símbolo.

Em suma, a partir da análise de exemplos concretos, a classificação de cada matriz se desdobra triadicamente em

subclassificações. Ao mesmo tempo em que esses sucessivos refinamentos da análise atomizam o signo nas suas particularidades mais sutis, ele também revela os estreitos nexos que as três categorias peirceanas guardam entre si. Por essa razão, Santaella afirma (2001:53):

As categorias peirceanas são onipresentes o que significa que um mesmo signo pode exibir uma pluralidade de faces ao mesmo tempo. Nessa medida, as classificações devem funcionar como meios para iluminar essa pluralidade e não para fixar um signo dentro de uma distinção, em detrimento de outras.

Classificação da linguagem visual

Ao apresentar sua classificação da linguagem visual, Santaella afirma que ela guarda estreitos nexos com a concepção de Donis A. Dondis (2000) de que as imagens podem ser produzidas e interpretadas de três modos: abstratamente, representativamente e simbolicamente. Todavia, aplicando e reaplicando as três categorias, a classificação de Santaella fornece meios para analisar as interfaces desses modos discernidos por Donis A. Dondis, construindo uma malha de possibilidades interpretativas muito mais detalhada e flexível.

A essa altura já deve estar evidente que a classificação de Santaella é construída por meio de sucessivos desdobramentos das três categorias formuladas por Peirce. Exatamente buscando expressar o caráter mais genérico de uma seqüência ordenada de níveis, Peirce denominou suas categorias como primeiridade, secundidade e terceiridade. Desse modo, a primeiridade pode ocorrer isoladamente, enquanto a secundidade engloba, pressupõe a primeiridade e a terceiridade as duas anteriores.

Em termos estritamente lógicos, as combinações entre os três níveis são infinitas. Em termos práticos, isso significa

que a classificação de um signo pode ir tão longe quanto possamos identificar seus traços mais sutis nas diferentes conexões entre as três categorias. Portanto, é preciso ter em mente que a numeração que identifica cada subcategoria não representa apenas um recurso de ordenação gráfica, mas, efetivamente, o modo como as três categorias peirceanas se articulam naquela classificação. De início, esse jogo de números pode parecer estranho, mas tão logo entendemos o seu funcionamento ele se torna profundamente eficaz em sua economia lógica. Desse modo, a classificação da matriz visual inicia com o número 2 devido a seu caráter de secundidade, desdobrando-se do seguinte modo:

(1) MATRIZ SONORA

(2) MATRIZ VISUAL

(2.1) FORMAS NÃO-REPRESENTATIVAS

(2.1.1) A qualidade reduzida a si mesma: a talidade

(2.1.2) A qualidade como acontecimento singular: a marca do gesto

(2.1.3) A qualidade como lei: a invariância

(2.2) FORMAS FIGURATIVAS

(2.2.1) A figura como qualidade: o sui generis

(2.2.2) A figura como registro: a conexão dinâmica

(2.2.3) A figura como convenção: a codificação

(2.3) FORMAS REPRESENTATIVAS

(2.3.1) Representação por analogia: a semelhança

(2.3.2) representação por figuração: a cifra

(2.3.3) representação por convenção: o sistema

(3) MATRIZ VERBAL

<p style="text-align: center;">DIAGRAMA 2 Classificação da Linguagem Visual (Peirce / Santaella) (1 – Linguagem Sonora) 2- LINGUAGEM VISUAL (3- Linguagem verbal)</p>		
2.1 – Formas Não Representativas (Ícone)	2.2 – Formas Figurativas (Índice)	2.3 – Formas Representativas (Símbolo)
Ênfase na representação do signo em si mesmo. O ícone só pode ter como objeto uma possibilidade.	Ênfase na relação signo-objeto	Ênfase na relação Signo-representante. A forma representativa bem como o objeto é de caráter geral.
<p>2.1.1 – Qualidade reduzida a si mesma: Talidade, quase-signo Característica: Efeitos de formas tanto possível libertos de esquemas, diagramas ou composição. Exemplo: Kandisky</p>	<p>2.2.1 – A figura como qualidade: O sui generis Característica: Ambíguo, destilação da aparência física do visível, traços essenciais ou sui generis. Exemplo: Cézanne: Imagens ideoplásticas.</p>	<p>2.3.1- Representação por analogia: A Semelhança Característica: Certo teor de semelhança diagramática. Exemplo: Ideogramas chinês</p>
<p>2.1.2 – Qualidade como acontecimento singular: A marca do gesto. Característica: Índice degenerado, marcas do modo como foram produzidos, vestígios do meio e instrumentos. Exemplo: Pollock</p>	<p>2.2.2 –A figura como registo: A conexão dinâmica Característica: Registro físico de objetos ou situações existentes ou representação com fidelidade (índice degenerado). Exemplo: fotografia: imagens tecnicamente produzidas.</p>	<p>2.3.2- Representação por figuração: A cifra Característica: Natureza hermética e cripta, aparentemente singulares, mas indicam coisas gerais. Exemplo: Pictogramas (hieróglifos), sonhos (Freud)</p>
<p>2.1.3 – Qualidade como lei: A invariância Característica: Teoria gestáltica. Revela uma gramática, uma sintaxe da cor, linhas etc. Exemplo: Mondrian</p>	<p>2.2.3 – A figura como convenção: A codificação Característica: Princípio regrado, vocabulário convencional de projeção gráfica ou plástica da imagem. Exemplo: Perspectiva, arte grega e egípcia.</p>	<p>2.3.3 – Representação por convenção: O sistema Característica: Função representativa prescindindo de relações de similaridade ou indicativas com o objeto. Mesmo que estas existam, não são elas que dão o caráter representativo. Exemplo: Escrita alfabética, notação musical, símbolos químicos.</p>

(2.1) Formas não-Representativas

Em termos gerais, a matriz visual está ligada ao nível da secundidade, mas nessa classificação ela apresenta uma tendência para o nível da primeiridade, gerando ícones, sendo por isso identificada pela numeração '2.1'. No campo da arte, exemplifica essa classificação a chamada arte abstrata, que, abandonando a figuração, volta-se para exploração das qualidades dos elementos visuais. Como na matriz sonora, aquilo que é proeminente nesses signos é a sintaxe, nesse caso, a combinação dos elementos visuais tais como cores, texturas, manchas e formas, linhas e planos, criando tensões espaciais, efeitos de movimento e direção, seqüências rítmicas, relações de proporção. Em suma, esses signos se apresentam como puro jogo de qualidades, eles não representam nada, sendo formas singulares, sem qualquer correspondência direta com a realidade sensorial. Conforme já mencionado, no nível da primeiridade aquilo que é proeminente é o signo em si mesmo, de modo que o ícone só pode ter como objeto uma possibilidade. Em contrapartida, essa ambigüidade, essa fragilidade referencial, faz do ícone um signo com alto poder de sugestão, o qual instiga a nossa imaginação.

(2.1.1) A qualidade reduzida a si mesma: A talidade

A identificação numérica desta subclassificação revela uma ênfase ainda mais acentuada em direção a primeiridade. Segundo Santaella, o termo talidade (suchness) quer dizer qualidade tal qual ela é em si mesma, sem relação com nenhuma outra coisa. Desse modo, esse tipo de signo cria a visão de formas nunca vistas anteriormente. São estritamente efeitos cromáticos, linhas rítmicas, combinação

de massas e volumes, tanto quanto possível liberto de esquemas, diagrama ou estruturas de composição. Afirmando que (Santaella,1989:61) “Nada se lhes assemelha e, por isso mesmo, tudo se lhes pode assemelhar” a autora destaca a potência alusiva dessas imagens.

Santaella apresenta como exemplo desta classificação as obras não figurativas da fase pré-geométrica de Kandinsky, artista que declara associar suas composições visuais às composições musicais. Ilustra essa categoria a produção recente de Arcângelo Ianelli (Ilustração 10a - pág. 279). Seguindo um processo de contínua abstração da figura sua a obra torna-se ao final absolutamente icônica, explorando estritamente o potencial expressivo da vibração das cores.

(2.1.2) A qualidade como acontecimento singular: A marca do gesto

As qualidades de uma imagem geralmente têm o poder de indicar o material e o modo como elas foram produzidas. A partir de atributos como brilho, textura, plasticidade, distinguimos um desenho de uma pintura ou de uma fotografia. Nas imagens produzidas artesanalmente, o movimento das linhas e o ritmo das texturas nos indicam o tipo de instrumento utilizado pelo artista e seu modo de trabalho, se de forma suave e controlada, ou com movimentos largos e vigorosos. São estas conexões concretas indicativas do material, dos instrumentos e do gesto do artista que conferem a essa classificação sua tendência para a secundidade.

Esses atributos são percebidos no gesto do desenho, nas pinceladas da pintura, nas marcas da mão que modela a argila, no modo como o escultor lapida a pedra bruta, de modo que é possível identificar um artista por esses registros. Em alguns casos a marca do gesto do artista é o

próprio tema da obra. Esse é o caso da *action painting*, especialmente a obra tardia de Pollock, que se apresenta como uma caligrafia, puro registro dos movimentos do artista. Esta vertente está aqui representada pela gestualidade espontânea e vigorosa da obra de Antonio Helio Cabral (Ilustração 10b - pág. 279).

A pesquisa de materiais marca a obra de Nuno Ramos (Ilustração 13 - pág. 281) que cria composições livres a partir do acúmulo aparentemente aleatório dos mais variados materiais. A ausência de uma estrutura formal evidente e a identificação desses vestígios de materiais, muitas vezes detritos de objetos industriais e cotidianos, torna sua obra deste período um ícone com forte lastro indicial.

(2.1.3) A qualidade como lei: A invariância

Esta última subclassificação das formas não-representativas tende para a terceiridade, por ordenar os elementos visuais de acordo com certos princípios e regras. Ligam-se a essa categoria as obras de arte que abdicaram da figuração para discutir os fundamentos da percepção e da composição visual. As pesquisas do abstracionismo geométrico exemplificam essa tendência, particularmente as experiências de Mondrian, que, a partir do vocabulário estrito de linhas horizontais, verticais e das cores primárias, conjuga inúmeras sintaxes visuais. O neoplasticismo da década de 1960 resgata esse interesse, especialmente nas pesquisas da Op Art que exploram as ambigüidades da percepção nos chamados efeitos de ilusão ótica, como ocorre na obra de Luiz Sacilotto (Ilustração 10c - pág. 279).

No âmbito da expressão tridimensional, exemplificam essa categoria as pesquisas do Construtivismo russo do início do século XX, estilo que iniciou as pesquisas indiciais (ou

fáticas na classificação de Jakobson) de novos suportes e materiais para a arte, porém não o fez como uma colagem aleatória de materiais, como ocorre na obra de Nuno Ramos, mas como uma montagem ordenada, relacionando a escultura aos princípios matemáticos da engenharia. Também exemplificam essa categoria a economia formal dos objetos minimalistas da década de 1960 (R. Morris, Donald Judd, Carl Andre), que reduz a escultura a formas geométricas simples, pintadas com cores puras e chapadas, eliminando a marca do gesto do artista. Ao aplicar as pesquisas do abstracionismo geométrico e do construtivismo à produção de bens utilitários, desde a Bauhaus, esse tipo de imagem é encontrado nas fachadas dos edifícios e nas padronagens industriais (azulejo, tecido etc.). Em suma, a invariância, a norma, o princípio regrado e a repetição de padrões caracterizam esses signos.

Mediações interpretativas na sala de aula

Deve-se notar que a pesquisa de novos materiais realizada pelos construtivistas russos (Tatlin, Naum Gabo) é uma das principais características desse movimento, a qual é destacada por inúmeros historiadores. Quando analisadas por esse ângulo, é destacado a dimensão indicial desses signos, vinculada ao nível da secundidade (2.1.2). Seu caráter de terceiridade (2.1.3), destacado acima, só se evidencia quando são ressaltados os princípios racionais e regrados evidentes nos procedimentos construtivos de ‘montagem’ desses materiais. Por isso, Santaella afirma que as categorias peirceana são onipresentes, funcionando como um meio para revelar a pluralidade de faces que o signo sintetiza, caso especialmente do signo artístico, sempre aberto a novas interpretações.

Portanto, ao convidar o estudante a analisar as imagens utilizando essa teoria, deve-se frisar que várias classificações são possíveis, desde que justificadas pelas características inerentes à imagem. Assim como ocorre entre os historiadores da arte, as classificações dos alunos também irão variar de acordo com o que lhes parece mais significativo na obra em questão. O possível consenso sobre uma classificação final deve, por conseguinte, ser buscado a partir dessas diferentes contextualizações.

No caso das obras construtivistas, a classificação 2.1.3 decorreu não só da análise da regularidade das formas dessas obras, mas também a partir da comparação entre o padrão compositivo da montagem em oposição ao caráter aleatório da colagem, e, ainda, de seus desdobramentos históricos. De fato, a racionalidade das formas idealizadas por esses artistas, algo então absolutamente novo, é hoje uma característica corriqueira da maioria dos produtos industriais.

(2.2) Formas Figurativas

É nesta categoria que a vocação referencial da matriz visual de linguagem efetivamente se manifesta, conforme expressa a numeração '2.2.'. Pela figuração, esses signos criam o efeito de similaridade da aparência do objeto representado, funcionando como duplos ou réplicas. Embora presente nas manifestações das mais diversas culturas, a imagem figurativa é central no desenvolvimento da cultura ocidental. Resgatando o legado da arte grega clássica, pode-se dizer que, desde o Renascimento até o Impressionismo, a arte ocidental perseguiu – por meio do desenvolvimento dos seus diversos estilos - cumprir esta função referencial.

A partir do advento da fotografia, a arte de certa forma abandonou essa função referencial voltando-se para

outras questões e interesses. Contudo, a tecnologia de registro indicial da realidade em imagens, inaugurada pela fotografia, jamais cessou de progredir. Para além da aparência física das coisas, o cinema passou a registrar o desenvolvimento dinâmico da ação, tecnologia aprimorada pela imagem eletrônica da televisão, especialmente devido a seu acesso massivo. Ao aplicar essa tecnologia a computadores, não apenas ampliou-se o acesso à produção e veiculação de imagens, mas, em larga medida, rompeu-se o limite, isto é, a distinção entre o signo e o objeto. Pois, quando projetamos via internet nossa voz e a imagem de nosso corpo em tempo real, interagindo dessa forma com outras pessoas, é a própria realidade da experiência humana que ali se consoma, em toda a sua imprevisibilidade e irreversibilidade factual. A imagem deixa de ser uma representação, no sentido de documento a posteriori, tornando-se, como previu McLunhan, uma extensão de nosso corpo.

(2.2.1) A figura como qualidade: O *sui generis*

Esta subclassificação envolve signos nos quais há uma ‘destilação da aparência física do visível’, ressaltando seus aspectos essenciais ou *sui generis*. No campo das artes visuais, as alterações dos atributos referenciais da figura são normalmente denominadas como deformação. Esse recurso é comum na caricatura que exagera certas características da figura representada para criar efeitos cômicos e irônicos. Nas tendências artísticas expressionistas, a referencialidade da imagem é subvertida por meio dos contrastes de luminosidade, da alteração das cores naturais dos objetos, da acentuação dos volumes e das distorções das formas, como ocorre na obra de Iberê Camargo (Ilustração 2 – pág. 277 e 11a –

pág. 279) apresentada na oficina anterior. Se por um lado essas alterações enfraquecem o poder denotativo da imagem, criando figuras pouco definidas, por outro lado essa ambigüidade fortalece seu poder conotativo, agregando valores emotivos e metafóricos à imagem. Portanto, esses signos tendem para o ícone devido ao alto poder sugestivo dessas figuras, resultado do acentuamento de seus atributos puramente qualitativos.

(2.2.2) A figura como registro: A conexão dinâmica

Essa categoria ocupa a posição central da classificação, conforme a repetição do algarismo 2 atesta. Portanto, os signos desta classificação realizam plenamente o caráter de secundidade que identifica a matriz visual de linguagem. Nela incluem-se os exemplos clássicos de índices como os rastros e pegadas, que funcionam como signo ao indicar a passagem de alguém; a fumaça, quando representa a existência do fogo; um hematoma, ao atestar uma situação de violência. Em todos esses casos tanto o registro quanto o objeto registrado são fatos singulares que guardam entre si uma conexão concreta, formando um par orgânico. Desse modo, para funcionarem como signo, esses registros não dependem propriamente de uma interpretação, mas da constatação factual de suas relações.

A impressão da mão deixada nas paredes da caverna pelo homem pré-histórico é outro exemplo de 'índice genuíno'. Do mesmo modo o são todos os tipos de impressão a distância resultantes das imagens tecnicamente produzidas, que também registram ponto a ponto seu objeto, tais como a fotografia, a holografia e as imagens por sensoriamento remoto (radiografia, ultrassonografias, imagens por ressonância magnética).

São denominadas como ‘índice degenerado’ as imagens que indicam seu objeto por procedimentos técnicos que buscam criar a ilusão de realidade. Nesse caso se incluem as placas de trânsito que indicialmente reproduzem as curvas de uma estrada, as quais se distinguem das sinalizações de trânsito que usam formas puramente convencionais (símbolo) como, por exemplo, o sinal de preferência representado pelo triângulo. Os mapas geográficos também são índices degenerados que utilizando regras de transposição e escala, representam as características reais de um território. Também ilustra essa categoria o desenho, a pintura e a escultura realista, caso da obra hiperrealista de Ron Mueck (Ilustração 1 - pág. 277 e 11b - pág. 279), bem como as ilustrações científicas, que, evitando efeitos estilísticos (o que não deixa de ser um estilo) busca representar fielmente seu objeto.

(2.2.3) A figura como convenção: A codificação

Santaella exemplifica esta categoria com a obra de Cézanne, a qual é uma referência no desenvolvimento da arte do século XX. Utilizando-se de formas figurativas (2.2), o artista não pretende fazer uma representação fiel da realidade (2.2.2), nem tampouco criar efeitos emotivos ou icônicos pela deformação da imagem (2.2.1). Ao contrário, Cézanne faz paulatinas simplificações da figura buscando reduzir a variedade das formas naturais a esquemas geométricos (2.2.3), levando-o a concluir que tudo na natureza poderia ser representado a partir da estrutura da esfera, do cone e do cubo.

Partindo das considerações de Gombrich de que “todo artista precisa de um idioma no qual trabalhar” (tema discutido no segundo capítulo desse estudo), Santaella

ressalta o caráter codificado de todo e qualquer estilo artístico. Aliás, o conceito de estilo pressupõe a existência de padrões gerais codificados que podem ser identificados num conjunto de obras, apesar de suas diferenças particulares. Feita esta ressalva, a autora enquadra nesta categoria apenas as obras e estilos artísticos que enfatizam a norma estilística. Este é o caso de Cézanne como também da arte egípcia da antiguidade, que segue um padrão rigoroso de composição ligado as convenções sociais e religiosas. O mesmo ocorre no Renascimento que adota composições bastante geométricas utilizando, particularmente, a estrutura triangular. A perspectiva, criada neste período, é também um método convencional de construção da imagem, definindo diferentes sistemas de acordo com o ponto de fuga adotado.

Também podem ser incluídas nesta categoria as simplificações gráficas da figura utilizadas pelos sistemas de sinalização (Ilustração 11c - pág. 279). Nas telas de computador, esses signos são chamados de ícones, classificação plausível, devido serem uma depuração da aparência física dos objetos com alto poder alusivo. Porém, esses sistemas são projetados a partir da convenção de regras geométricas de simplificação da figura, definidas por cada designer, e também visam criar no observador uma reação fechada e convencional, deduzindo-se dessas características sua tendência para o nível da terceiridade.

Mediações interpretativas na sala de aula

Apesar das rupturas estabelecidas no século XX, observa-se que as formas figurativas continuaram no centro de muitas tendências artísticas, caso da Pop Art, bem como das pesquisas de vários artistas contemporâneos. A obra de Regina Silveira (Ilustração 14 - pág. 281) estabelece relações instigantes com a figuração, que permitem divisar de várias

maneiras as categorias peirceanas. A artista trabalha com sombras. Sendo o resultado físico da projeção da luz sobre um corpo, a sombra configura um índice genuíno (2.2.2). Contudo, a artista distorce as sombras realizando sofisticados cálculos que levam ao extremo os pressupostos matemáticos da perspectiva. Nesse sentido, devido o caráter regrado de suas pesquisas, pode-se dizer que suas obras tendem para a codificação (2.2.3). Considerando, por outro lado, o efeito estético ou qualitativo destas distorções - ao mesmo tempo lógicas e *sui generis* - pode-se extrair delas uma ênfase icônica (2.2.1). A obra apresentada (In absentia: M. Duchamp), permite também estabelecer nexos com as categorias de Jakobson, discutidas na oficina anterior. Pois, a partir de um pedestal vazio, a projeção criada pela artista torna presente outra obra de arte, o ready-made *Roda de Bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp, criando uma relação eminentemente metalingüística.

Outra tendência relevante na discussão das formas figurativas são as imagens eletrônicas, produzidas pelos computadores. Sobre esse tipo de produção imagética Santaella afirma (2001:246):

As bases das construções infográficas são matemáticas. Essas imagens são fundamentalmente numéricas. Todavia elas são imagens que nos iludem, pois essa base matemática é aquilo que fica oculto por trás da tela dos monitores. Os números podem simular qualquer tipo de imagem abstrata, geométrica, realista, pictórica, surrealista, fotográfica etc. Entretanto, na sua essência, elas são imagens metamórficas, virtualidade que não pode nunca ser exaurida por nenhuma manifestação particular. Por isso mesmo elas têm duas faces: aquela que aparece na tela, uma superfície sensível, qualitativa, e outra face racional, abstrata, geral, puramente matemática, comandando os desígnos do sensível.

Essa duplicidade de faces é o tema da obra *Arte e Ilusão* de Gombrich, na qual ele demonstra que a aparência natural de certas imagens artísticas é apenas um efeito estilístico, de modo que todo sistema de representação da realidade é um código, aquilo que os distingue são seus diversos interesses comunicativos. Portanto, excetuando os índices genuínos, que imprimem ponto a ponto seu objeto, quanto a seus fundamentos estruturais, todos os demais métodos de representação do visível são marcados pelo nível da terceiridade, gerando símbolos.

Conforme discute Iser, a outra face dessa questão decorre do fato de que o valor de uma obra de arte (como de muitos outros signos) não está propriamente nas estratégias que ela condensa, mas nos efeitos estéticos, nos sentidos e significados que ela produz na mente do observador. Desse ponto de vista, todos os signos artísticos são ícones. Ou seja, são destilações da aparência física dos objetos, as quais criam certas impressões qualitativas no espectador, tema denominado como iconismo nos debates sobre a semiótica das artes. A discussão dessa classificação representa uma excelente oportunidade para explorar essa dupla face dos signos artísticos de serem, ao mesmo tempo, símbolos e ícones.

Por outro lado, embora sintaticamente a fotografia seja uma impressão indicial dos corpos e a infografia uma estrutura simbólico-matemática, ao priorizar na sala de aula a face semântica dos efeitos estéticos dos signos produzidos por essas tecnologias, eles podem receber múltiplas classificações. Podem tender para o ícone, quando as imagens que geram exploram apenas as qualidades dos elementos visuais, para o índice, ao enfatizarem o registro documental de fatos e objetos, e para o símbolo quando as regularidades dos fenômenos da percepção e da representação tornam-se proeminentes. O mesmo ocorre

com os estilos artísticos, que, mesmo todos sendo códigos do ponto de vista de seus interesses comunicativos, como destaca Gombrich, podem receber diferentes classificações.

(2.3) Formas Representativas

Aquilo que caracteriza o símbolo é realizar sua função representativa independente de qualquer vínculo de similaridade, indicativo ou factual com seu objeto. A relação entre o símbolo e seu objeto é estabelecida convencionalmente, por isso o principal exemplo do signo de terceiridade é a linguagem verbal, pois, apenas aqueles que compartilham do conhecimento de suas regras e leis são capazes de interpretá-la. Há vários outros exemplos de sistemas simbólicos, tais como os símbolos matemáticos e químicos, as notações telegráfica e musical, ou ainda, o uso da gíria entre os jovens, ou de conceitos especializados entre técnicos e cientistas.

Em todos os casos, o símbolo nunca representa as particularidades qualitativas e físicas das coisas ou fenômenos. Ele tem sempre um caráter geral, e seu objeto também nunca é algo singular, mas uma classe geral de coisas ou fenômenos.

No entanto, tendo em vista que fenomenologicamente o símbolo resulta das experiências de primeiridade e secundidade, mesmo sendo uma convenção, muitos deles manifestam em sua configuração certos lastros icônicos e indiciais.

Mediando essas características, Santaella elabora a classificação das formas representativas, apresentado como exemplo as diferentes formas de escrita. Complementando essa exemplificação também serão discutidos os diversos tipos de marcas que no campo da publicidade identificam as empresas.

(2.3.1) Representação por analogia: A semelhança

Nesta subcategoria enquadrando-se os códigos que, todavia, apresentam certos vínculos de semelhança com aquilo que representam. Santaella cita como exemplo o carácter ideográfico da escrita chinesa, diferenciado-a dos pictogramas que caracterizam os hieróglifos egípcios (2001:252):

os pictogramas são figuras particulares que representam os conceitos de objetos ou ações concretas correspondentes às figuras indicadas, os ideogramas representam conceitos e idéias abstratas. Os ideogramas são figuras bem mais esquemáticas e convencionalizadas do que os pictogramas, pois funcionam como indicações diagramáticas de idéias. Quanto mais abstratas as idéias representadas, mais os ideogramas serão compostos, constituindo da combinação de dois ou mais caracteres que motivam o significado de um novo conceito.

Em outras palavras, o código pictográfico utiliza elementos figurativos ao passo que o ideográfico é baseado no teor sugestivo de formas abstratas, como ocorre na Ilustração 12a (pág. 280) em que a idéia de família é derivada da composição dos símbolos de homem e mulher. Muitas marcas publicitárias utilizam esse tipo de estratégia, relacionando-se a empresa que representam apenas por suas qualidades formais. No entanto, deve-se frisar que tanto no caso da escrita ideográfica, quanto das marcas publicitárias, aquilo que nos faz ligar o símbolo àquilo que ele representa é o hábito ou a convenção e não essas semelhanças qualitativas e, por isso, são considerados signos de terceiridade.

(2.3.2) Representação por figuração: A cifra

As alegorias, os sonhos, as imagens surrealistas e dos símbolos místicos figurativos exemplificam esta modalidade.

Em todos esses casos, embora a figura represente com fidelidade coisas e eventos singulares, seu sentido não é denotativo, sendo, ao contrário, um modo cifrado de representar idéias e conceitos abstratos, caso da figura feminina de olhos vendados, que alegoricamente representa a justiça. Em todos esses casos, apenas os iniciados, aqueles que são capazes de decifrar as regras de conversão desses símbolos figurativos, conseguem interpretar devidamente seu significado.

Nesse sentido, são significativas as pesquisas de Émile Malê, que, por meio de pesquisas exaustivas, interpretou o sentido convencional das figuras na iconografia cristã, bem como os estudos de Freud sobre os significados sublimados que as imagens dos sonhos revelam, tema explorado pelos pintores surrealistas. O mesmo ocorre nos hieróglifos egípcios (Ilustração 12b - pág. 280), decifrados por Champollion. Neste código (Ribeiro: 1987, 38) “A lua e a estrela simbolizam o mês; um olho a vigilância; o desenho do sol (...) já não designava somente o astro, e sim, o tempo solar entre duas noites, isto é, o dia”. Desse mesmo modo, desenhos figurativos são marcas que, por convenção, representam várias empresas. Familiarizados com esses símbolos, quando olhamos para eles aquilo que nos vem a mente não é o objeto ali figurado, mas nome da empresa que aquela figura representa.

(2.3.3) Representação por convenção: O sistema

O exemplo prototípico dessa última classificação é a escrita alfabética. Ela é definida como um sistema, isto é, a combinação de um conjunto limitado de elementos - as letras. A estrutura da notação musical, da composição dos símbolos químicos, lógicos e matemáticos segue esse mesmo princípio. Todos esses signos representam seu objeto,

independentemente de ter com ele qualquer relação de similaridade qualitativa ou indicial. Segundo Santaella (2001:256): “Mesmo que essas relações possam, porventura, existir, não é isso que dá a essas formas o poder de representar. Elas representam seus objetos em função de convenções sistêmicas estabelecidas, de modo que as formas são partes integrantes de um sistema, só podendo significar em função desse sistema”.

Portanto, certas mediações com as demais categorias são possíveis na análise desses signos, desde que não se perca de vista o caráter fundamentalmente convencional do sistema. Concorrem nesse sentido as análises de Jakobson sobre os substratos icônicos e indiciais expressos no modo como as palavras são selecionadas e combinadas na mensagem poética.

Os sinais do código alfabético romano (Ilustração 12c – pág. 281) são convencionais e representam sons idênticos em qualquer palavra. No entanto, os diversos estilos gráficos (itálico, negrito, serifado etc.) e suas variações decorativas, imprimem certos valores qualitativos (icônicos), ou até mesmo figurativos (indiciais) a escrita. Todos os produtos gráficos (jornais, revistas, cartazes, convites etc.) exploram esses atributos e muitas marcas publicitárias derivam desse jogo estético com o nome ou as iniciais da empresa que representam, e, por isso, são denominados de logomarcas ou logotipos. Na atividade de sala de aula o aluno pode ser convidado a pesquisar exemplos dessas diversas categorias em revistas e outros materiais gráficos.

Mediações interpretativas na sala de aula

Deve-se notar que, quando não somos capazes de decifrar os sentidos simbólicos das imagens que povoam os nossos sonhos (2.3.2), eles se nos apresentam como uma narrativa

naturalista (2.2.2), ou como uma figuração *sui generis* (2.2.1), alusiva de situações hipotéticas, imaginárias ou fantásticas. Aliás, é assim que normalmente os interpretamos. Pois, de acordo com Freud, não temos acesso aos conteúdos do inconsciente senão por essas formas sublimadas, isto é, modificadas e cifradas. Mesmo os psicanalistas mais competentes jamais desvendam por completo esses conteúdos, seja sobre seus clientes ou em si mesmos.

Esse é também o caso dos conteúdos culturais, estruturas simbólicas inconscientes que governam nosso modo de ver o mundo. Por isso, o grande mérito das análises de Panofsky foi demonstrar que, para além de um sistema projetivo matemático, a perspectiva foi criada no renascimento como síntese de uma visão de mundo. Desvendar esses conteúdos simbólicos da arte é um dos desafios da crítica e da história da arte, bem como da discussão desses temas na sala de aula.

Abordagem Didática

O trabalho em sala de aula sobre essa teoria deve seguir os mesmos passos descritos na oficina anterior sobre a classificação de Jakobson, considerando, contudo, as mediações analíticas apresentadas na discussão de cada subclassificação. Deve-se frisar que as duas classificações – a de Jakobson e a de Santaella, baseada nos conceitos da semiótica peirciana – não se limitam ao campo da arte, ajudando o estudante a analisar todos os tipos de manifestações da cultura visual. Para garantir o entendimento dessa amplitude da teoria, é importante realizar a análise de outros tipos de signos, como é proposto sobre a análise das imagens de revistas e outras fontes. Ademais, elas formam um corpo de conceitos que permitem o escrutínio das complexidades da produção artística

contemporânea, permitindo a análise de aspectos que ultrapassam as concepções tradicionais da estética, sempre muito ligada ao caráter modernista do pensamento romântico.

A par desses méritos das duas teorias, deve ainda ser destacado o modo como elas são aplicadas nas oficinas. Conforme foi salientado na oficina anterior, não deve ser dado ao aluno interpretações prontas sobre as imagens. Ao contrário, tanto quanto possível, as categorias devem ser apresentadas ao aluno na sua forma estrutural básica. Embora nessas discussões preliminares seja necessária a intervenção do professor, desde então é o aluno que faz as classificações, confrontando seus diferentes argumentos.

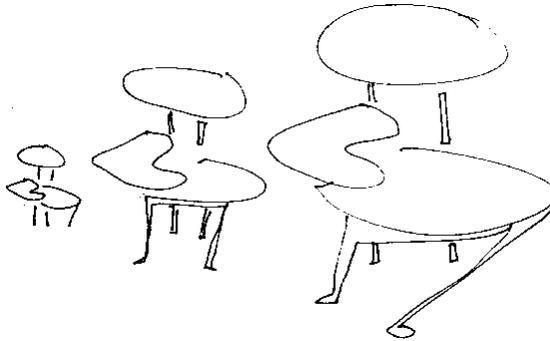
Contudo, o mais importante é a dinâmica do processo interpretativo que a teoria permite, articulando sucessivas mediações. Por exemplo, em frente de uma obra seminal como *A Fonte* de Duchamp, um aluno pode classificá-la como um índice, devido a seu caráter referencial, e o outro pode dizer que mesmo assim, a ênfase está no ícone, devido ao forte poder metafórico da obra. Seguindo a análise, um terceiro aluno pode afirmar que, ao mudar o destino desta peça de um banheiro para uma galeria, colocando-a de cabeça para baixo e assinando-a como uma peça única, o artista estava jogando com as convenções artísticas e estéticas. Devido esse caráter metalingüístico, sua dimensão metafórica estaria então essencialmente ligada à esfera do símbolo, característica das propostas da Arte Conceitual. Se entre essas e outras há uma classificação correta - questão que a herança educacional positivista dos alunos sempre põe em pauta - dependerá do consenso que eles mesmos sejam capazes de criar. Certamente, essa é a principal lição de todo o exercício.

Sozinhos ou com a ajuda do professor – e sempre foi aqui enfatizado o papel do professor como mediador e

muitas vezes como condutor das discussões –, o debate pode ir além. Portanto, tratando-se de uma apropriação do ambiente, algum aluno pode dizer que tal peça não é uma representação e muito menos uma obra de arte, mas apenas um objeto da realidade ordinária. De fato, esta costuma ser a primeira e a mais freqüente interpretação que os alunos costumam fazer sobre essa obra. Nesse caso, a partir da discussão da amplitude do conceito de signo para Peirce, o professor pode incentivar a discussão dos aspectos icônicos, indiciais e simbólicos da obra, conforme apresentado no parágrafo acima, desenvolvendo, junto com os alunos, um conceito mais amplo de arte e de linguagem.

Depois de passar toda uma aula discutindo esse trabalho de Duchamp, em tom de brincadeira um aluno afirmou que jamais imaginara que poderia passar tanto tempo e, muito menos, aprender tanto, falando sobre um vaso sanitário, e que, apenas por isso, ele havia mudado sua opinião inicial de que tal objeto não era uma obra de arte. Afinal, o que é arte? A construção e a des-construção desse conceito ao longo da tradição artística ocidental é o tema do próximo capítulo, dirigido ao Olhar Diacrônico.

PARTE III Olhar Diacrônico



Vindo do grego o termo *diá* significa “através” e o termo *khronos*, “tempo”. Isso implica que pelo Olhar Diacrônico serão enfatizadas as contingências históricas das imagens, analisando como elas se transformaram ao longo do tempo. Para tanto, serão discutidas as características de um conjunto bem delimitado de imagens – a arte ocidental. De fato, aquilo que genericamente denominamos como história da arte relaciona-se ao estudo da arte hegemônica no ocidente, a qual faz parte da ‘cultura das elites’, também chamada de ‘alta cultura’, ou ‘cultura erudita’. Conforme será tratado adiante, esta distinção tornou-se relevante para muitos historiadores interessados em dimensões não hegemônicas da arte ocidental, bem como na discussão de outras tradições culturais.

De todo modo, o conhecimento sobre esta produção artística é de grande importância, tanto pelo seu valor intrínseco, quanto pela influência que ela exerce e recebe dos mais diversos campos culturais. Mesmo porque esta tradição sempre extrapolou suas fronteiras, seja pela expansão

colonizadora no início da era moderna, como por meio do atual processo de globalização.

Exatamente por ser hegemônica, esta produção artística sempre foi amplamente difundida e analisada, existindo inúmeros estudos valiosos sobre ela. De acordo com os pressupostos teóricos e interesses didáticos desta pesquisa, será feito um recorte bastante definido sobre estas teorias. Nesse sentido, serão apresentadas seis oficinas, cada uma baseada nos conceitos de autores específicos, seguidas da sugestão de exercícios que podem ser aplicados em sala de aula.

O ponto em comum entre os diversos autores escolhidos é o desenvolvimento de análises comparativas entre diferentes estilos artísticos ou momentos históricos, extraíndo dessas comparações certas características estruturais que diferenciam estas manifestações. O uso da comparação e a identificação de características estruturais são expedientes metodológicos típicos das pesquisas antropológicas e lingüísticas. Embora os autores escolhidos filiem-se a diversas correntes teóricas, foi o uso desse recurso metodológico que norteou suas escolhas.

No início de cada oficina serão apresentadas de modo sucinto as idéias de cada autor e suas categorias teóricas serão sintetizadas na forma de diagrama. Em alguns casos, certas referências bibliográficas complementares serão sugeridas. De todo modo, o grau de aprofundamento e os possíveis desdobramentos dos temas discutidos em cada oficina dependerão dos objetivos do professor e das condições específicas de cada grupo, tais como faixa etária dos alunos, se a atividade é relacionada à educação geral ou especializada, o tempo disponível, entre outros. No Olhar Sincrônico foram apresentadas as oficinas 1 e 2, neste percurso diacrônico serão apresentadas outras seis oficinas que pretendem criar uma visão ampla da arte ocidental

desde sua origem na Grécia Antiga até os nossos dias, elaboradas com os seguintes temas e objetivos:

Oficina 3 - A história da história da arte

Discutir o campo da história da arte e seus diferentes métodos de pesquisa

Oficina 4 - Gombrich: Antigo Egito e Grécia

Problematizar a questão da diversidade cultural e pontuar algumas características da arte grega ainda hoje presentes ou em discussão na arte e na cultura ocidentais.

Oficina 5 - Wölfflin: Renascimento e Barroco

Apresentar estas duas grandes tendências do início da era moderna, as quais criaram padrões de composição que se tornaram recorrentes ao longo da tradição artística ocidental, influenciando muitos outros campos da cultura visual.

Oficina 6 - Hauser: a arte e seu contexto

Tomando como parâmetro o método sociológico marxista adotado por Hauser, a oficina visa identificar as principais fontes e fatores que informam sobre o contexto social da arte.

Oficina 7 - Fayga Ostrower: correntes estilísticas básicas

Ampliar a discussão anterior, apresentando um espectro mais abrangente de modelos de representação.

Oficina 8 - Hannah Arendt: o público e o privado

Comparando as atividades pertencentes aos domínios público e privado da vida social em vários períodos históricos, Arendt discute as mudanças no comportamento político da sociedade ocidental. A partir de suas formulações, foram elaboradas três categorias - o criativo, o heróico e o hedonista - para discutir a relação entre arte e política na produção artística do século XX aos nossos dias, divisando os conceitos de modernismo, vanguardas e pós-modernismo.

OFICINA 3

A história da história da arte

O termo estilo significa modo de representação. Por meio do Olhar Diacrônico pretende-se discutir a história dos diversos estilos da arte ocidental hegemônica. Porém, esta história pode ser contada de várias maneiras. Como na arte, na história da arte também cada tipo de narrativa expressa diferentes interesses e modos de ver o mundo. Ao tratar desse tema o objetivo desta primeira oficina é destacar algumas das principais correntes metodológicas da história da arte, permitindo ao aluno dialogar de modo mais consciente e crítico com as obras de arte e com os autores que delas tratam.

A filosofia e a história são duas áreas que tradicionalmente discutem questões sobre a arte. A filosofia aborda principalmente a experiência estética, fenômeno que, mesmo ocorrendo de modo especial na arte, extrapola seus limites, manifestando-se nas mais diversas esferas da vida. No primeiro capítulo - ao discutir os nexos entre razão e sensibilidade -, foram brevemente apresentadas as principais correntes das teorias estéticas. Entretanto, Nunes (1991:15) destaca que:

a arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da experiência humana, mantém íntima conexão com o processo histórico e possui a sua própria história, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidas.

Apesar de todos esses aspectos poderem ser objeto da reflexão filosófica, é a história da arte que os trata diretamente, adotando diversos métodos de pesquisa.

Porém, os métodos não são coisas dadas. Assim como os estilos artísticos, eles também são criações humanas, tendo cada um surgido num contexto histórico específico, de acordo com certos propósitos e visão de mundo. Contudo, depois de criados, tanto os estilos artísticos quanto os métodos se tornam saberes consumados aos quais se pode recorrer a qualquer tempo. Mas, nos dois casos novamente, para além de mero recurso técnico, o resgate persistente de um estilo artístico ou método num determinado período é sintomático, revelando demandas culturais daquele momento.

Não se quer com esta observação minimizar o valor das análises históricas, nem tampouco imprimir às teorias da arte o mesmo estigma que muitas vezes sofre a arte quando é entendida como mero reflexo do contexto social. Ao contrário, estas transformações ocorrem porque, resguardadas as diferenças entre estas áreas, ambas – arte e teorias – são modos ativos de interpretar o mundo. Diante da multiplicidade de interpretações que uma obra pode ter e efetivamente acumula ao longo da história da arte, Argan afirma que a obra de arte (1992:29)

não vale apenas por aquilo que significou na situação do momento, mas por aquilo que significou depois, significa para nós, significará para quem vier depois de nós. Cada época deve definir o que significam as obras do passado no âmbito de sua própria cultura e que problemas representam no quadro de seus próprios problemas. (...) Resumindo, pode-se dizer que a história da arte, sendo a história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte.

Vários historiadores e críticos de arte se detiveram em contar a história de sua própria área de pesquisa. Há um largo consenso entre eles sobre quais foram os principais métodos que marcaram a história da história da arte e da

crítica de arte, conforme serão expostos a seguir, embora cada qual os avalie de acordo com suas próprias matrizes de pensamento.

DIAGRAMA 3 MÉTODOS DA HISTÓRIA DA ARTE		
Método	Características	Tendências
Biográfico	Relação: arte e vida do artista	- História de vida (Vassari) - Influência de fatores psíquicos (Freud / Lacan)
Arqueológico	Pesquisa de campo e análise científica dos objetos	- Descritiva (Caylus) - Desdobramentos interpretativos (Winckelman)
Sociológico	Relação: arte e sociedade	- Influência de fatores naturais (Taine) - Influência de fatores econômicos (marxismo) - Influência de fatores culturais: neomarxismo e pós-modernismo.
Formalismo	Ênfase na forma	- Relação forma e estilo (Wölfflin) - Percepção visual (Gestalt)
Iconologia	Ênfase na imagem	- Conteúdo simbólico/cultural da imagem: Riegl, Warburg, Panofsky.
Estruturalismo	Análise baseada em categorias e estruturas teóricas	- Teorias da linguagem: Peirce, Saussure e seguidores. - Teorias sociais: marxismo, antropologia - Teorias psicológicas: psicanálise, gestalt
Pós-Estruturalismo	Ênfase na diferença ou pluralidade – microteorias (gênero, etnia, idade etc.)	- Teorias filosóficas: pós-estruturalismo francês. - Teorias sociais e artísticas sobre a pós-modernidade: T.J. Clark, Griselda Pollock
Método dos peritos /crítica	Opinativa, interpretativa (em última instância, orienta as atividades do historiador, do crítico, como também do público)	- Observação de detalhes: método moreliano - 1950 -purismo arte abstrata: Greenberg. - 1960 – experimentalismo vanguardas: relação arte e vida. - 1980 - pós-modernismo: paródia, pastiche, multiculturalismo.

Método biográfico e psicanalítico

Foi publicada em 1550 (tendo edição ampliada em 1568) a obra considerada o marco inicial da história da arte. Seu extenso título dispensa outras introduções: “As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue ao nosso tempo, descrita em língua toscana por Giorgio Vassari, pintor aretino, com uma introdução útil e indispensável para as diferentes artes”.

O surgimento do método biográfico nesse período é normalmente relacionado aos princípios individualistas do humanismo. De fato, observa-se nesse período a transformação do artista de simples artesão anônimo, como era visto na Idade Média, em ‘gênio’ - personalidade com valores intelectuais e espirituais ímpares. Contudo, ‘As Vidas’, modo resumido como a obra de Vassari é citada, exerceu uma longa influência sobre a história da arte. Devido a seus vários seguidores, Bazin afirma (1989:37) que “O modelo proposto por Vassari bloqueou de certa forma a história da arte por dois séculos”.

Há, contudo, um princípio histórico, herdado do passado, que organiza as biografias de Vassari. Para explicar a ascensão e queda das nações, a Antigüidade Grega desenvolveu uma concepção cíclica da história, associada às fases da vida biológica: nascimento, juventude, maturidade e velhice. Baseado nesta concepção, Vassari identificou Miguelangelo como a síntese da maturidade artística, chamando depreciativamente os artistas posteriores a ele como maneiristas. Deve-se muito a ele, portanto, o longo estigma desse movimento maneirista, bem como da arte da Idade Média, (Argan 1994: 88) ‘entendida como o caos antes do nascimento’, concepções que só vieram a ser revistas no século XX³⁰.

Mesmo perdendo posteriormente sua relevância nas pesquisas acadêmicas, a biografia tornou-se um estilo literário largamente difundido. Se na atualidade ela tem pouca repercussão nas discussões sobre a 'arte erudita', de modo criterioso ou sensacionalista, é marcante seu uso no âmbito da arte popular, particularmente sobre as vidas dos artistas ligados à indústria do entretenimento, como o cinema e a música. Talvez isso ocorra porque esses 'astros' sintetizam o conceito contemporâneo de gênio.

De todo modo, os dados biográficos são fontes importantes que iluminam aspectos da obra do artista, orientando o trabalho do historiador da arte. Para as correntes ligadas a sociologia da arte, que serão discutidas à frente, é relevante a origem social do artista, sua formação profissional, seu regime de trabalho e remuneração, seu círculo de amizades e preferências políticas, entre outros.

Posto que desde o Renascimento a arte ocidental valoriza a autoria destacando a marca individual que o artista imprime aos estilos de época, são significativos também os dados biográficos psicológicos ligados ao temperamento e a personalidade do artista. É geralmente por esta via que se distingue o caráter lírico da obra de Rafael (1483-1520), racional de Leonardo da Vinci (1452-1519) e explosivo da obra de Michelangelo (1475-1564). Esses fatores tornam-se proeminentes no Romantismo, quando muitos artistas deixam de trabalhar por encomendas, desenvolvendo seus próprios motivos. Enquanto o conceito de gênio é associado a valores intelectuais no Renascimento, a partir do Romantismo ele assume um caráter emotivo e a arte passa a ser entendida como a expressão do desconforto e da rebeldia do artista frente aos valores sociais.

A teoria psicanalítica de Freud (1856-1939) trata exatamente desta questão. Nela o ser humano apresenta-se irremediavelmente cindido entre os impulsos vitais ligados

ao prazer e a sexualidade (id) e as demandas externas da sociedade que consubstanciam os valores interiorizados do superego. O ego resulta, portanto, do embate entre estas duas forças antagônicas e inconscientes. Demonstrando o quanto à personalidade é determinada por esses conteúdos simbólicos, Freud fere profundamente o valor sempre dado a consciência e à razão humana. Segundo ele, esses conteúdos são reprimidos, alcançando a consciência apenas como sonho, como sintoma (fobias, neuroses etc.), ou de modo sublimado, isto é, modificado, dando ao impulso sexual reprimido uma forma socialmente aceita, caso especial da arte. Tão famosos quanto controvertidos são os dois ensaios de Freud sobre a arte, um sobre os possíveis traumas de infância de Leonardo da Vinci e o outro sobre a obra Moisés de Miguelangelo.

Entretanto, tornou-se expediente comum nas análises artísticas de críticos e historiadores da arte o recurso aos conceitos psicanalíticos de Freud, como também de Lacan (1901-1981), autor que faz uma revisão da teoria freudiana a partir dos princípios estruturalistas das teorias da linguagem. Entre os contemporâneos de Freud, destacam-se as obras de Ernst Kris (1900-1957) e Otto Rank (1884-1939). Na atualidade, pode ser citado a historiadora Griselda Pollock (1949-). Buscando reinterpretar a história da arte numa perspectiva feminista, ela desenvolve suas análises a partir das considerações de Lacan e de Julia Kristeva (1941) sobre a formação da psique feminina, tema considerado não só marginal, mas estigmatizado na teoria freudiana.

Já os estudos desenvolvidos por Jung (1875-1961), autor dissidente do círculo de Freud, não remetem aos aspectos individuais ou biográficos dos artistas. Analisando obras dos mais diversos tempos e lugares, ele observa a recorrência de representações que sinalizam estruturas psíquicas profundas do ser humano, as quais ele denomina

como inconsciente coletivo. As pesquisas de Jung podem ser associadas aos interesses da iconologia, enquanto a chamada psicologia da arte, que se detém na análise dos aspectos cognitivos da percepção, liga-se ao formalismo e ao estruturalismo, teorias que serão discutidas à frente.

Método arqueológico

O século XVIII foi marcante na história das teorias da arte. No campo da filosofia, foi publicada a obra *Aesthetica* (1750-58) de Baumgarten, a qual demarca o surgimento da estética como disciplina filosófica específica. Seguem-se os estudos de Lessing (*Laocoonte*, 1766) e Kant (*Crítica da faculdade de julgar*, 1790) que, no conjunto, delineiam os princípios da estética romântica.

Contudo, embora Vassari seja considerado o pai da história da arte, foram os pesquisadores arqueólogos do século XVIII que a transformaram numa área sistemática de pesquisa. Caylus foi um jovem conde inglês que participou e organizou diversas expedições arqueológicas nas quais coletava e catalogava, recorrendo ao auxílio de químicos e outros cientistas, toda sorte de material ou “cacos” (Bazin, 1989) que encontrava, tecendo sobre eles criteriosas observações. Inúmeras expedições desse tipo tiveram curso ao longo dos séculos XVIII e XIX, explorando inicialmente a Itália, a Ásia Menor, depois a Grécia e o Egito, aventuras que ainda hoje inspiram livros e filmes.

Sem o mesmo impacto revelador que tiveram no passado, as pesquisas arqueológicas são ainda hoje fonte de descobertas que iluminam o desenvolvimento das ciências naturais, da história geral e da história arte. No que concerne à arte, essas análises científicas informam sobre o tipo de material utilizado pelos artistas, as tecnologias de que

dispunham, seu modo de trabalho, além da verificação da autenticidade das obras artísticas.

É interessante observar que o Neoclassicismo do século XVIII foi influenciado por esse conhecimento objetivo das obras da Antigüidade Grega, ao passo que no Renascimento esta tradição fora resgatada como um mito, pois sua realidade concreta era apenas intuída a partir dos monumentos vivos de Roma. Mas, como bem salienta Argan (1992) o entendimento da história e a influência que ela exerce no presente não resultam estritamente dos fatos históricos e seus documentos, mas das interpretações que deles são feitas. Nesse sentido, Bazin (1989:76) afirma que, embora Caylus tenha dado “um passo considerável para a história da arte”, não teve a “audácia de tentar uma visão de conjunto”. Coube a Winckelmann, plebeu, que por falta de recursos próprios e patrocínios não participou de grandes expedições de pesquisa, por isso muitas vezes “partindo de dados falsos”, vir a “conceber uma síntese ousada que nos leva a ligar seu nome a um momento capital das grandes correntes de idéias que pouco a pouco criaram a história da arte”.

Winckelmann identificou quatro períodos na arte grega: (1) o antigo ou arcaico, até Fídias; (2) o sublime, que Fídias personifica; (3) o belo, exemplificado em Lisipo e Apeles; (4) o imitativo, ligado à arte greco-romana. Utilizando a mesma concepção cíclica da história adotada anteriormente por Vassari, Winckelmann relaciona estas quatro ‘idades’ da arte grega às fases da arte renascentista: (1) antes de Rafael, (2) Rafael, (3) Corregio e (4) os Carracci. Nota-se que sua preferência não recai sobre a maturidade do “belo”, atribuído por Vassari a Miguelangelo, mas ao caráter jovial ou “sublime” da obra de Rafael. Infundáveis discussões transcorreram entre os eruditos de então sobre esse tipo de

divergência, hoje entendida e aceita como uma questão de gosto pessoal.

Método sociológico

A abordagem sociológica discute as relações entre a arte e o contexto no qual ela foi produzida. Hippolyte Taine (1828-1893) foi o precursor desta linha de pesquisa. Ligado ao positivismo científico do século XIX, particularmente às idéias de Darwin, Taine postula que fatores naturais tais como clima, vegetação e topografia condicionam a formação das raças, marcando, por conseguinte, sua produção cultural e artística. Como o ser humano vive em sintonia com o meio ambiente, estas implicações são notórias, de modo que, mesmo não adotando como principal eixo de análise, muitos críticos e historiadores atuais fazem esse tipo de relação, distinguindo o 'espírito' urbano do rural, a luminosidade de obras oriundas de regiões de clima tropical daquelas de clima rigoroso e sombrio. No entanto, além de muitas vezes pautar-se em distinções raciais e culturais ideológicas, outro limite desta abordagem é não poder explicar como a arte de uma sociedade muda de um momento histórico para outro, enquanto seu ambiente natural permanece estável por milhões e milhões de anos.

Opondo-se ao positivismo reinante, Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895) discutiram em seus estudos conjuntos exatamente essas transformações da história, destacando a importância dos fatores econômicos nesse processo. Conhecida como marxismo, esta teoria influenciou – de diferentes modos – gerações de estetas e historiadores da arte, sendo ainda hoje o eixo que orienta as discussões sociológicas sobre a arte.

Segundo o marxismo, em qualquer modelo econômico (modo de produção - estrutura), seja o tribal, o feudal, o

capitalista ou o socialista; as sociedades são dirigidas por aqueles que controlam suas fontes de riqueza (meios de produção – infraestrutura). Quando mudam esses recursos - como ocorre na passagem da economia agrária para a comercial ou desta para a industrial -, os grupos econômicos emergentes desafiam o poder daqueles anteriormente dominantes, de modo que a luta de classes é motor que impulsiona as transformações da história.

Por outro lado, aquilo que dá legitimidade e estabilidade à estrutura econômica é sua superestrutura cultural, isto é, os modos de interação social. Seja por meio do entendimento ou da coerção, são as concepções e normas religiosas, políticas, jurídicas, educacionais, artísticas; em suma, são as instituições culturais que organizam e garantem o funcionamento da sociedade. Embora sintetizem os interesses das classes dominantes, esse conjunto de valores e normas é cultivado na sociedade como sendo necessários para todos. Assim, para além de um simples conjunto de idéias, na teoria marxista o termo ideologia significa concepções culturais que mascaram as diferenças sociais, inibindo a luta de classe. Desse modo, aquele que por temor, ingenuidade ou vaidade, adota os valores dominantes sem pertencer àquela classe social torna-se um alienado (em latim, *alienatus* significa estrangeiro), incapaz de reconhecer seus próprios valores e de lutar por seus interesses.

Ligados à teoria marxista - e muitas vezes às lutas sociais concretas nela inspirada - ao longo do século XX, muitos teóricos passaram a discutir o papel social da arte. Entre os estetas, Georges Lukács (1885-1971), por exemplo, discute as bases filosóficas para o desenvolvimento de uma arte proletária capaz de romper os processos de alienação, influenciando no campo artístico o desenvolvimento da chamada 'arte engajada'. Na via inversa, discutindo particularmente o fenômeno da indústria cultural, Theodor

Adorno (1903-1969) considera a situação da arte aporética, isto é, sem saída. Pois, segundo ele, o sistema econômico é capaz de absorver como mercadoria mesmo as manifestações mais rebeldes das vanguardas, neutralizando sua potência revolucionária. Adorno pertenceu à chamada Escola Crítica, ou Escola de Frankfurt, da qual também participaram Walter Benjamin (1892-1940), Herbert Marcuse (1898-1979), Max Horkheimer (1895-1973) e Jürgen Habermas (1929-), autores considerados neomarxistas, por terem relativizado a ênfase nos fatores econômicos do marxismo clássico em favor da consideração de aspectos culturais, tais como os efeitos da racionalidade científica e técnica na sociedade e do processo de massificação, promovido pelo desenvolvimento da indústria cultural.

Também se pautando nos conceitos de ideologia e alienação, outros teóricos como Frederick Antal (1887-1954), Arnold Hauser (1892-1978) e Nicos Hadjinicolaou, reescrevem a história da arte, considerando o modo como a produção artística é afetada pelas condições sociais, políticas e econômicas de cada período, pela origem social do artista, por seu sistema de trabalho (produção por encomenda ou autônoma) e pelas condições do mercado e das instituições artísticas (oficinas, academias, museus, salões etc).

A restrição mais freqüente sobre esta abordagem é considerá-la demasiadamente determinista, dando pouca (ou nenhuma no caso de autores menos criteriosos) ênfase ao papel transformador da arte. Ligada a esta primeira, outra crítica é a de reduzir a arte à condição de documento histórico, sem considerar suas qualidades formais e estéticas, crítica que Argan (1992:37) considera improcedente, tendo em vista o modo refinado como os autores acima citados articulam as relações entre forma e conteúdo em suas análises.

Por fim, aquilo que caracteriza a chamada crítica e história da arte pós-moderna, desenvolvida especialmente a partir de 1980, é o interesse pela pluralidade dos fatores culturais. Seus teóricos desafiam os limites do conceito de arte adotado pela tradição historiográfica, analisando os mais diversos signos, ligados ao cotidiano, à cultura popular regional e de massa. Por outro lado, desafiam o conceito de classe social da tradição marxista, estendendo a discussão ideológica para além da diferença econômica que fundamenta esse conceito, de modo a contemplar também as diferenças de raça, religião, idade, gênero, entre outras.

T. J. Clark (1943-) propõe exatamente a revisão daqueles limites da abordagem marxista citados acima. Opondo-se a visão da arte como reflexo da sociedade, seu estudo sobre Coubert visa demonstrar como a obra desse artista intervém em questões econômicas, políticas e sociais ligadas ao contexto francês de sua época. Autoras como Griselda Pollock, Linda Nochlin e Lucy Lippard destacam que a história da arte sempre foi escrita do ponto de vista masculino. Além de resgatar a importância de artistas mulheres que tiveram seu valor negligenciado pela história da arte, a principal tônica desta linha feminista da história da arte é a análise ideológica de como a mulher é representada pelos artistas e interpretada pelos historiadores. Embora esse tipo de análise já fosse realizado no campo da publicidade, antes dessas autoras ele era um tabu no campo da história da arte. Denominada como teoria pós-colonialista, esta outra tendência discute os estigmas sociais e étnicos decorrentes da política colonial do passado e do atual processo de globalização. No âmbito geral da cultura, destacam-se os estudos de Edward Said, Gaytri Spivak e Homi Bhabha; no da história da arte, os estudos da historiadora Gen Doy. Quanto a esta corrente, é importante destacar o caráter pioneiro de pesquisas brasileiras como os

estudos culturais de Gilberto Freire (1900-1987) na obra *Casa Grande e Senzala* (1933), bem como o ensaio *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969) de Ferreira Gullar (1930-). Baseados no conceito de subcultura, autores como Dick Hebdige e Polhemus discutem as variações da moda de acordo com aspectos como classe social, gênero, idade e etnia, inscrevendo-se na linha pesquisa atualmente denominada como cultura visual.

Em suma, esta pluralidade de linhas de investigação exemplifica a substituição das grandes-narrativas por microteorias, aspecto que Lyotard define como uma demanda da sociedade pós-moderna. As bases desta nova epistemologia serão abordadas no item relativo aos métodos estruturalista e pós-estruturalista. Alguns conceitos e expedientes metodológicos desenvolvidos por Hauser e por estas novas tendências da história da arte serão apresentadas na oficina 5.

Método formalista

De modo oposto à abordagem sociológica, a crítica mais freqüente ao método formalista é esse não enfatizar o contexto social da arte. Pode-se dizer que esta é uma meia verdade. Entre os diversos autores normalmente ligados ao formalismo, Bazin (1989,180) distingue dois sistemas dominantes, o de Wölfflin e o de Riegl". O primeiro adota um formalismo rigoroso, alheio aos vínculos sócio-históricos da arte, concentrando-se na história interna da arte ocidental. O segundo deduz da análise formal princípios que permitem a interpretação de diferentes tradições culturais, criando um tipo de contextualização, que posteriormente influenciou o desenvolvimento da iconologia.

Elaborada por Konard Fielder (1841-1895), a teoria da pura-visualidade sustenta as pesquisas de Heirich Wölfflin

(1864-1945). Sobre a abordagem desenvolvida por Wölfflin, Bazin (1989:147) afirma que “pela primeira vez, um homem expunha idéias deduzidas da leitura visual de uma obra de arte, sem acrescentar-lhes outros comentários”, fossem eles de natureza histórica, estética, ou mesmo sobre o tema da obra em discussão. A estratégia de Wölfflin é perspicaz. Ele compara obras do Renascimento e do Barroco que tratam do mesmo tema, tais como o retrato, a paisagem, ou temas bíblicos como Adão e Eva no paraíso, a Pietá, entre outros temas recorrentes na história da arte desses períodos. Sem discutir aquilo que está ali sendo figurado, ele analisa como em cada quadro os elementos são distribuídos no espaço, as relações entre a forma e o fundo, a aplicação da cor, os efeitos de volume e luminosidade. Em suma, adotando uma análise estritamente formal, ele demonstra quão distintos são as impressões, os sentimentos e sentidos que aquelas duas obras geram no observador, apesar de terem tratado do mesmo tema. No livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915), Wölfflin reduz as principais características desses dois estilos num sistema de cinco pares de categorias comparativas, as quais serão discutidas na Oficina 3.

Alois Riegl (1858-1905) e Franz Wickhoff (1853-1909) pertencem à geração de importantes pesquisadores austríacos conhecida como Escola de Viena. Eles guardam, em comum com Wölfflin, evitarem as digressões metafísicas da estética e se fixar na objetividade formal das obras de arte. Contudo, assim o fazem para interpretar os significados das imagens, de modo que, para esses autores, o assunto ou tema da obra é um aspecto altamente relevante. Ambos se dedicaram ao estudo da arte romana, contestando a visão de que esta era apenas uma variação da arte grega. Riegl analisou também as artes decorativas - sempre consideradas uma expressão menor devido ao seu caráter artesanal e utilitário -, tomando-as como uma manifestação artística

autêntica, tão rica em qualidades formais e significados como as obras dos grandes mestres da arte erudita. Seguidor de Riegl, Worringer (1881-1965) realizou estudos comparativos entre as artes clássica, primitiva e oriental. Segundo ele, cada uma destas tradições desenvolveu formas artísticas evoluídas e coerentes com seus próprios interesses e necessidades psíquicas, censurando, por esta via, a corrente adoção da norma clássica como parâmetro na avaliação de outras tradições artísticas.

Também se inscrevem na tendência formalista as pesquisas sobre a percepção desenvolvidas no campo da psicologia, no início do século XX. Os psicólogos alemães Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1941) denominam seus estudos como teoria da Gestalt, termo que pode ser traduzido como forma ou estrutura. Segundo eles, a percepção opera como uma totalidade estruturada, de modo que (Arnheim, 1984:XVII) “a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total”. Sem realizar qualquer digressão histórica ou cultural³¹, Rudolf Arnheim (1904-) aplicou os princípios da Gestalt na análise das representações artísticas, sintetizando suas idéias no livro *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora* (1954).

Enquanto esses diversos autores discutem as estruturas formais da percepção e da arte figurativa, uma nova geração de artistas propõe uma arte baseada nos elementos essenciais da linguagem visual, livre dos subterfúgios e grilhões narrativos da figuração. Denominada como arte abstrata, muitos de seus artistas teorizaram sobre esta nova proposta, tais como Mondrian, Malevich e Kandinski. Baseado em sua atividade artística e nos exercícios que realizava com seus alunos nas oficinas da Bauhaus, Kandinsky desenvolveu nos livros que publicou uma

espécie de gramática poética dos elementos visuais, que associa a força expressiva das cores, formas e linhas a valores espirituais.

Método iconológico

Bazin (1989:172) qualifica Émile Malê (1862-1954) como um novo Champollion. Pois, assim como esse decifrou o código dos hieróglifos egípcios, por meio de exaustivas pesquisas de campo e documental, Malê veio a revelar a linguagem das esculturas e imagens das catedrais românicas e góticas da Idade Média, tradição esquecida desde a emergência do Renascimento. O trabalho de descrição dos significados convencionais das imagens de uma tradição cultural, como fez Malê, ficou conhecido como iconografia.

Coletando um vasto material sobre a magia, a astrologia e demais ciências ocultas ligadas à tradição medieval e árabe, o pesquisador alemão Aby Warburg (1866-1929) analisou como esse universo de símbolos permaneceram vivos na arte do Renascimento, afetando de modo subliminar o resgate da mitologia antiga naquele período. Considerado o fundador da iconologia, passaram pelo centro de pesquisas da biblioteca por ele criada os principais autores ligados esse método.

Panofsky foi seu maior representante e também o autor que se ocupou em sistematizar esse método. Segundo ele, a aferição do significado de uma obra passa por três níveis: (1) O significado primário deriva-se daquilo que é imediatamente percebido pelo olhar. Por exemplo, a imagem de uma mulher com uma criança no colo. (2) O significado secundário ou convencional é extraído da pesquisa de documentos que informam sobre a origem e função daquela obra, revelando seu sentido “alegórico”. No caso do exemplo anterior, poderia ser a obra renascentista Madona de

Garofano de Leonardo da Vinci, a qual representa a virgem Maria com o menino Jesus. Portanto, para Panofsky, a pesquisa iconográfica é uma etapa intermediária da análise iconológica, que se efetiva apenas no terceiro nível. (3) Nesse último, deve-se buscar o significado intrínseco ou o conteúdo simbólico da imagem. Operando por meio de projeções interpretativas, esta fase deve ultrapassar o limite das convenções, tomando a obra como “sintoma” de significados culturais mais amplos, os quais muitas vezes só podem ser compreendidos nas inter-relações de diversas tradições.

Enquanto os estudos de Wölfflin concentram-se na análise da forma, a iconologia volta-se para a discussão dos significados da imagem, aproximando-se das motivações das pesquisas formais de Riegl e seus companheiros. Também foi determinante para esta tendência a participação do filósofo Ernst Cassirer (1874-1945) no círculo de pesquisadores ligados a Warburg. Na obra *Filosofia das Formas Simbólicas* (3 vols. 1923/29), Cassirer discute os fundamentos da linguagem, discorrendo sobre a função simbólica da cultura. Esse estudo influenciou diretamente a arrojada teoria de Panofsky sobre a perspectiva, a qual foi brevemente tratada no segundo capítulo, bem como o futuro desenvolvimento da semiologia da arte. Outros nomes proeminentes desse grupo foram Fritz Saxl (1890-1948), Rudolf Wittkower (1901-1968) e Ernst Gombrich (1909-2001).

Gombrich foi diretor do Instituto Warburg de 1959 a 1976, instituição sediada em Londres que passou a abrigar a biblioteca de Warburg, retirada da Alemanha durante o período nazista. Além de realizar diversos estudos ligados ao Renascimento sob o prisma da linguagem, Gombrich desenvolveu sua teoria sobre a psicologia da representação visual. Essas idéias - expressas particularmente no livro *Arte e Ilusão* (1959) - nortearam as discussões da primeira parte desse trabalho sobre o caráter de linguagem da arte e os

processos de interpretação. Na oficina seguinte, será discutida a análise comparativa entre a arte egípcia e grega, feita nesta mesma obra. Além de introduzir a discussão da história da arte ocidental por meio da distinção entre estas duas tradições culturais, as categorias teóricas ali discernidas sobre arte grega serão resgatadas também para observar quão longe os traços culturais lá surgidos continuam vivos na arte ocidental, particularmente na arte contemporânea.

Por não se fixarem exclusivamente na arte ocidental erudita, explorando manifestações da arte popular, utilitária e de outras tradições culturais, os autores ligados a Alois Riegl (citados no item anterior) e a Warburg têm sido largamente resgatados pela atual corrente pós-moderna da história da arte. Para T. J. Clark, o modo genuíno e criativo como Riegl desvenda os símbolos culturais por meio da análise formal representa uma 'fase heróica' da história da arte, estreitamente vinculada aos interesses contemporâneos da história da arte.

Método estruturalista e pós-estruturalista

O termo estrutura significa (Japiassu e Marcondes, 1993:89) "conjunto de elementos que formam um sistema, um todo ordenado de acordo com certos princípios fundamentais". Aplicada às ciências naturais, esta visão sistêmica representa, por exemplo, a estrutura do átomo e, no campo das humanidades, a estrutura da sociedade ou da psique humana, como fizeram, respectivamente, as teorias marxista e freudiana, discutidas anteriormente. De fato, a estruturação de princípios perpassa o desenvolvimento de qualquer conhecimento sistematizado. No entanto, intensificando uma tendência iniciada no Iluminismo, pode-se dizer que o desenvolvimento das ciências humanas ao longo da primeira metade do século XX foi marcado pelo

ideal de criar grandes estruturas explicativas e da segunda metade pelo ideal de demolir estas estruturas, buscando interpretações mais flexíveis e plurais da realidade. Sintetizando a questão em termos estruturais, esta é a principal diferença entre o pensamento moderno e o pós-moderno, também chamado de pós-estruturalista.

O estruturalismo como método surgiu com os estudos do lingüista suíço Ferdinand Saussure (1857-1913). Ele postula que o objeto da lingüística não é a descrição empírica das línguas, como sempre fizeram as gramáticas e dicionários, mas a análise da estrutura abstrata que rege essas relações sintáticas e semânticas. Pois, são estas estruturas que tornam possíveis ou compreensíveis as infinitas possibilidades de combinação dos elementos da linguagem, por meio das quais os discursos concretos são realizados. Em suma, baseado na predominância do sistema sobre os elementos, Saussure afirma que a linguagem é, acima de tudo, uma estrutura lógica, formal e abstrata.

Adotando esses princípios como método, Levi Strauss passou a estudar os mitos e as relações de parentesco das sociedades primitivas, vindo a sistematizar a antropologia como disciplina. Ele observou que - tal como na linguagem - a variabilidade dos elementos desses fenômenos em cada sociedade era regida por um sistema de regras abstratas. Portanto, o estudo das manifestações culturais deveria ultrapassar a estrita descrição iconográfica de suas características convencionais perceptíveis, vindo a alcançar, por meio dessas observações empíricas, o desvelamento da estrutura simbólica inconsciente que rege estas manifestações. Por esta razão, a iconologia, como definida por Panofsky, é também considerada uma teoria estruturalista da cultura.

Ao mesmo tempo em que Saussure desenvolveu suas pesquisas na Suíça, outra teoria da linguagem surgiu nos

Estados Unidos: a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce. Nesse caso, porém, a questão da linguagem não foi o ponto de partida, mas a linha de chegada. Conforme discutido nos capítulos anteriores, aquilo que moveu os estudos de Peirce foi a questão filosófica sobre como ocorrem os processos lógicos do pensamento. Foi por esta via que ele concluiu que todo pensamento é linguagem, ou seja, representação, discernindo três modos básicos sobre como o processo cognitivo ocorre. Embora a mais estrutural e abstrata entre as teorias acima discutidas, o caso da semiótica delas se distingue. Pois, ligada ao campo filosófico da lógica, a semiótica não se dirige à análise de um objeto empírico específico, ao contrário, volta-se para o (Santaella, 2001:13) “exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”.

Dois pontos resumem os principais limites normalmente atribuídos às abordagens estruturalistas. O primeiro diz respeito ao caráter sincrônico de todas estas pesquisas, acusando-as de não considerar o desenvolvimento histórico (diacrônico) e o contexto social dos fenômenos que analisa. Porém, deve-se notar que abordagem sincrônica não implica, necessariamente, o abandono das contextualizações socioculturais. Entre estas diversas teorias podem ser discernidas duas tendências: uma formalista e outra contextual.

Embora outros estudos sincrônicos já tivessem sido realizados, como ocorre nas análises de Wölfflin, foi Saussure que sistematizou a discussão desses dois procedimentos metodológicos – diacronia e sincronia – situando o campo da lingüística nesse último. Para ele, não era objeto da lingüística nem a variação histórica da língua, nem tampouco seus usos sociais concretos. No entanto, valendo-se dos próprios conceitos elaborados por Saussure, o posterior

desenvolvimento da lingüística deu-se, basicamente, a partir de revisões desses limites estabelecidos por ele. Chomsky radicalizou o formalismo de Saussure, enquanto outras tendências (Orlandi, 1986:49) “se voltam justamente para a heterogeneidade e a diversidade, buscando um meio de sistematizar os usos concretos da linguagem por falantes reais”. Entre outros exemplos, esse é o caso da tipologia das mensagens desenvolvida por Jakobson³² (1896-1982), bem como das análises discursivas de Barthes (1915-1980), desenvolvidas sobre manifestações cotidianas, tais como a moda, a publicidade, os meios de entretenimento e bens de consumo.

As tendências formalista e contextual dividem também o desenvolvimento da antropologia e das diversas aplicações da teoria semiótica no campo da arte. Quanto à psicologia, o caráter estrutural e universalista da teoria gestáltica da percepção visual desenvolvida por Arnheim sintetiza o formalismo, tendência questionada pela abordagem cultural, que Gombrich adota em sua psicologia da representação visual.

Ligada ao pensamento pós-modernista, a segunda crítica ao estruturalismo engloba a anterior referindo-se ao método enquanto tal. Questiona-se em que medida o modelo teórico espelha a realidade ou a realidade que é interpretada - ou ‘distorcida’ - de modo a se ajustar àquela estrutura. Ao passo que levantam esta e outras críticas fundamentais sobre o estruturalismo, os pensadores pós-estruturalistas, particularmente os da escola francesa, desenvolvem novas possibilidades crítico-filosóficas que irão influenciar todas as áreas de pesquisa social, com expressiva repercussão na crítica e história da arte. Conforme salientado no item sobre a sociologia da arte, essas idéias corroboram de modo decisivo nas revisões do marxismo e na adoção de outros referencias teóricos que marcam o desenvolvimento das

pesquisas ligadas a corrente pós-modernista da história da arte.

Entre os diversos membros da escola francesa, Jean-François Lyotard questiona o universalismo das narrativas científicas e filosóficas modernas. Segundo ele, na sociedade pós-moderna a história, a política, a linguagem, a arte, a sociedade, tudo enfim deve ser abordado pelo critério da diferença, gerando microteorias. O conceito de diferença é central também nas revisões que Jaques Derrida (1930-2004) faz sobre a lingüística de Saussure, bem como nos estudos de Georges Bataille (1897-1962) e Guattari (1930-1992), ambos baseados no caráter dissonante da filosofia de Nietzsche frente à tradição filosófica iluminista. Contrário às racionalizações filosóficas que aspiram alcançar a verdade das coisas, Nietzsche postula que a verdade e o bem são valores, e o entendimento que temos da realidade é sempre mediado por esses valores, ou seja, por estas diferenças subjetivas.

Abordando temas como a loucura, a sexualidade e o sistema carcerário, Michel Foucault (1926-1984) discute a linguagem, tomando-a não como um sistema de regras e estruturas gerais, mas como veículo de relações de poder, os quais são disseminados por toda a sociedade de modo descentralizado. Aplicando uma abordagem semiótica à teoria do objeto de Marx, Jean Baudrillard (1929-2007) afirma que na sociedade de consumo atual o valor dos objetos não é mais determinado pela necessidade, ou utilidade, ou valor de mercado e nem mesmo por funções simbólicas, sendo estritamente um signo de status. Associando esse processo à crescente virtualização da realidade pelas mídias comunicacionais, ele classifica a sociedade contemporânea como a sociedade dos simulacros.

Em suma, partindo de reflexões estritamente filosóficas ou dirigidas a fenômenos socioculturais, o ponto

de convergência dos pensadores pós-estruturalista é a recusa do caráter universalizante das teorias modernas. Porém, diante do arrefecimento das discussões entre as tendências moderna e pós-moderna ao longo da década de 80, esta recusa torna-se muitas vezes uma negação sumária de todo e qualquer princípio, estrutura ou método de pensamento. É tal recusa possível? Qual o seu significado? Principal crítico das teorias pós-modernista, os argumentos de Jürgen Habermas giram em torno do significado político dessa tendência. Afirmado que o projeto iluminista continua inacabado, ele destaca que tal fragmentação e desregulamentação do conhecimento implicam o descrédito da capacidade crítica da razão, deixando-a à mercê de toda sorte de manipulações ideológicas.

Por outro lado, pode-se tomar os princípios da semiótica de Peirce para divisar a questão epistemológica sobre a possibilidade de tal recusa. Ao postular o caráter dedutivo do conhecimento, opondo-se ao indutivismo do pensamento positivista de seu tempo, Peirce busca demonstrar que não há outra via para entendermos a alteridade dos fenômenos, senão a partir das hipóteses que criamos. Do ponto de vista estritamente lógico, isso implica que o conhecimento nasce de uma teoria explicativa hipotética a qual pode vir ou não a confirmarse, ou seja, o conhecimento parte de um modelo abstrato, seja ele pouco ou muito estruturado. Do ponto de vista científico, implica que novas hipóteses podem ser criadas investigando a validade desses conceitos e transformando-os. Além de salientar o caráter falível do conhecimento, esta premissa também indica seu caráter histórico (contínuo) e interessado (ligado às motivações), conforme a descrição feita aqui dos diversos métodos da história da arte atesta.

Por fim, ao apresentar os três níveis de representação como um processo cumulativo, a teoria semiótica possui

também profundas implicações estéticas, demarcando o limite de todas as teorias acima discutidas. Se, por um lado, a experiência sensitível de primeiridade é a fonte das hipóteses detonadora das investigações (secundidade) e dos conceitos (terceiridade) que formam o conhecimento sistematizado, por outro lado, devido a seu caráter primeiro, livre e integral, são também fonte de sentimentos e significações que jamais se rendem a tais estruturações. É devido a essa potência icônica das obras de arte e de tantos outros signos culturais que, mesmo divisados por essas diferentes abordagens teóricas, esses fenômenos continuam abertos a novas impressões e interpretações.

Método dos peritos: a crítica e o mercado de arte

A figura do perito, também chamado de conhecedor (*connaissanceur*) ou conselheiro (*adviser*), liga-se diretamente a uma função prática: a atribuição. Isto é, a identificação de obras do passado, consideradas de autor desconhecido, a revisão de autorias atribuídas equivocadamente e a diferenciação entre as obras autênticas e falsas. É relevante também seu papel na avaliação do valor estético intrínseco às obras de arte, seja por terem resgatado a importância de artistas desprezados no passado, ou por descobrirem grandes valores do seu próprio tempo. Em suma, devem-se largamente a suas pesquisas de campo, nos mercados de antiguidades, leilões, pequenas galerias e ateliês a formação das grandes coleções de arte antiga e moderna dos mais importantes museus e acervos particulares do mundo.

No entanto, por estarem estreitamente ligados ao mercado de arte e geralmente avaliarem as obras a partir de seu 'olho clínico', muito mais do que se valendo das teorias da arte, esses profissionais foram muitas vezes tratados pejorativamente como amadores ou diletantes.

Considerando que “o juízo que reconhece a qualidade artística de uma obra, dela reconhece ao mesmo tempo a historicidade”, Argan, (1992:19) pondera que “Não existe, portanto, uma diferença substancial entre o crítico ou o perito e o historiador de arte”.

Quanto à apreciação dos grandes mestres do passado, alguns peritos se destacam pelo caráter particular de seu método de trabalho. Para identificar um artista, Giovanni Morelli (1816-1891) observava a recorrência de detalhes insignificantes tais como as linhas e volumes que o artista utiliza ao representar mãos, orelhas, ou o drapeado de um tecido. Ao invés dessas repetições, Giovanni Battista Cavalcaselle (1817-1917) observa as mudanças gradativas que caracterizam a obra de um artista ao longo do tempo. Bernard Berenson (1865-1959) teve uma carreira próspera como conselheiro de milionários americanos interessados na aquisição de obras de arte no início do século XX. Realizava suas atribuições associando o método moreliano a princípios formais oriundos da teoria da pura-visualidade. Erudito refratário ao modernismo, Berenson publicou importantes estudos sobre o renascimento florentino. O conceito de ‘valor tátil’ para caracterizar estas obras é considerado uma contribuição significativa para a história da arte. Quanto a Roberto Longhi (1890-1970), também um grande erudito e o responsável pela identificação de muitas obras primas, aquilo que diferencia os seus estudos é agregar à análise morfológica, típica nos demais peritos, a reflexão intuitiva sobre aspectos poéticos da obra de arte.

Se sobre a arte do passado o grande desafio dos peritos girava em torno da atribuição da autoria, quanto à arte do presente, a atribuição do valor artístico passou a ser a questão central: O que é arte? Por que é arte? Desde o Impressionismo estas discussões conceituais tornaram-se proeminentes, orientando o surgimento de novas gerações

de críticos e peritos. Valendo-se do 'olho clínico', sem explicitar seus critérios e métodos, muitos críticos, conselheiros e comerciantes de arte tiveram papel decisivo na formação das coleções de arte moderna e contemporânea hoje nos principais museus, acervos particulares e de grandes corporações comerciais.

Outros, porém, adotaram ou sistematizaram conceitos que hoje concorrem no quadro das teorias da história da arte. Caso do crítico americano Clemente Greenberg (1909-1994), mentor conceitual do Expressionismo Abstrato (Action Painting), movimento que efetivamente muda o eixo do mercado de arte da Europa para Nova Iorque, após a Segunda Guerra Mundial. Contrário à banalização da arte pela indústria cultural, ele defende que esta deve manter-se afastada do mundo da experiência, concentrando-se naquilo que é especificamente artístico. Nesse sentido, destaca-se sua tese sobre a natureza bidimensional da pintura, que, portanto, deveria evitar os efeitos miméticos de tridimensionalidade, como o da perspectiva. Por esta via, Greenberg apresenta a pintura abstrata de modo geral, e a de Pollock em particular, como o ápice do desenvolvimento histórico da pintura.

Opondo-se ao purismo elitista de Greenberg, críticos ligados à atividade jornalística como Pierre Restany³³ e Gassiot Talabot, integram-se as discussões das neovanguardas dos anos 60, particularmente o Novo Realismo francês. Nesse mesmo período, os críticos brasileiros Mário Pedrosa, Mário Barata e Frederico de Moraes atuam junto aos movimentos vanguardistas que têm curso no Rio de Janeiro e São Paulo³⁴. Todos defendem a integração entre arte e vida, seja pela incorporação dos signos do cotidiano, como faz a Pop Art, ou por meio de experimentações artísticas mais radicais como os

happenings, que envolvem o público como coautores das obras artísticas.

Embora a filosofia pós-modernista reivindique uma desregulamentação do conhecimento, paradoxalmente, a crítica de arte influenciada por estas idéias não é mais realizada por conhecedores diletante ou jornalistas, mas por profissionais com sólida formação no campo da arte. Mentor do movimento artístico Transvanguarda dos anos 80, Bonito Oliva (1939) era professor de História da Arte da Universidade de Roma, tendo sido membro da comissão das bienais de Veneza de 1978 e 80. O retorno à pintura caracteriza esse movimento. Porém, negando tanto a norma purista de Greenberg quanto o engajamento 'utópico' das neovanguardas, a paródia e o pastiche tornam-se os conceitos centrais desta nova tendência, marcada pela figuração expressionista e pela apropriação indiscriminada de elementos da cultura de massa e da tradição artísticas. Esse retorno da pintura aquece o mercado de arte - reprimido por quase duas décadas pelas pesquisas neovanguardista que anulavam o objeto de arte como mercadoria - incentivando o surgimento de inúmeras novas galerias e marchands, cujo fôlego, porém, geralmente não ultrapassou o da hegemonia desse movimento artístico.

Ligados à corrente pós-modernista da história da arte, discutida no item 3, a partir dos anos 90 uma nova geração de críticos com sólida formação acadêmica passa a exercer a atividade de curadoria nas principais galerias e museus do mundo ocidental. O artista, como expressão individual, e o estilo, como identificador formal de uma tendência artísticas, são tomados como conceitos modernistas, suplantados pelo contexto pós-moderno. Portanto, aquilo que orienta as análises artísticas e as atividades de curadoria passa a ser os temas culturais que cada crítico, ou corrente de pensamento crítico, considera relevante no contexto contemporâneo, tais

como sexualidade, feminismo, identidade cultural, tecnologia, entre outros. Em torno desses conceitos, os curadores geralmente relacionam obras atuais e do passado de artistas de várias partes do mundo. Ironicamente, nota-se que o apagamento do valor da autoria e do estilo na arte corresponde a um fortalecimento desses valores no âmbito da crítica de arte.

Abordagem Didática

Conforme citado acima, o objetivo desta oficina é mostrar que a arte pode ser abordada de diferentes pontos de vista, de acordo com as questões e interesses de cada linha de pesquisa. Em suma, ao invés de ser um receptor passivo das interpretações já feitas pelos historiadores da arte, ao conhecer e entender as questões que motivam esses teóricos, busca-se levar o aluno a investigar de modo ativo tanto a arte quanto suas teorias.

Nesse exercício, o aluno é convidado a assistir e analisar um vídeo sobre a vida e obra de algum artista reconhecido da história da arte. Contudo, o foco de interesse não estará no tema do vídeo em si mesmo, mas nas diversas abordagens teóricas utilizadas para abordá-lo. Diferentemente das pesquisas acadêmicas que definem com rigor suas questões e métodos, aquilo que caracteriza os livros, vídeos e outros materiais didáticos é tratar seu tema de forma bastante eclética. De modo consistente ou superficial, assim o fazem porque o objetivo desses materiais didáticos é fornecer uma visão geral do assunto em discussão. Por isso, a análise desse tipo de material representa um excelente recurso para o aluno identificar - de modo aplicado - os diferentes métodos de pesquisa em arte.

Geralmente esses vídeos iniciam abordando os fatores externos ou contextuais da arte. São apresentados dados

históricos e sociológicos sobre o local e período em que o artista viveu, revelando o contexto social, econômico e político da época. Os fatores naturais, típicos das análises de Taine, mesmo quando não são discutidos diretamente no texto do vídeo, são salientados pelas imagens que destacam as condições geográficas e climáticas da região onde o artista viveu. Algumas vezes os dados acima citados são apresentados de modo descritivo e objetivo, utilizando uma linguagem científica ou jornalística. Noutros casos, adota-se a narrativa mais emocional da biografia, identificando a partir da história de vida do artista tanto os fatores socioculturais quanto os dados psicológicos ou subjetivos que se manifestam em sua obra. Discute-se seu temperamento e, numa perspectiva psicanalítica, como suas experiências de vida, especialmente da infância, afetaram o desenvolvimento de sua personalidade e obra.

Diante da apresentação de uma obra particular, geralmente são analisados os fatores internos ou especificamente artísticos. São discutidos os materiais utilizados pelo artista, fazendo-se algumas digressões históricas e técnicas sobre esses recursos, expediente típico das pesquisas científicas dos historiadores arqueólogos. Partindo de conceitos oriundos do formalismo de Wölfflin e/ou da teoria da Gestalt, discute-se a composição da obra. Normalmente são apresentados gráficos demonstrando como o olhar percorre a obra, os elementos que geram efeitos de movimento e ritmo, a distribuição do peso visual, os diferentes planos compositivos etc. Noutros momentos são enfatizados os aspectos simbólicos ou os significados destas estruturas formais de acordo com os pressupostos da iconologia e da antropologia.

Em suma, a partir do roteiro do vídeo, é possível identificar as vias teóricas adotadas na análise. Para realizar esta atividade, sugerimos os seguintes passos:

- Problematize a questão da diversidade dos métodos. Comente como tanto na experiência cotidiana quanto nas pesquisas acadêmicas uma história pode ser contada de várias maneiras, de acordo com as hipóteses, questões e visão de mundo de quem conta a história. A hipótese de Taine era sobre o caráter determinante dos fatores naturais, então ele observou e investigou as obras de arte a partir desse pressuposto, enquanto os pesquisadores marxistas consideram os fatores econômicos. Nesse sentido, é importante salientar que os métodos e teorias da arte são produções culturais como são, também, os estilos artísticos. Portanto, embora todos esses métodos estejam disponíveis ao pesquisador contemporâneo, a formulação ou resgate de cada um deles liga-se à visão de mundo de cada época e aos objetivos específicos de cada pesquisador.

- A partir do diagrama, discuta brevemente as principais características de cada método de pesquisa. Esse é um exercício introdutório, que visa despertar o interesse do aluno para a questão da diversidade das abordagens teóricas. Mesmo em turmas de alunos universitários, que irão discutir esse assunto em profundidade, é interessante realizar esse exercício preliminar. Portanto, esta discussão pode basear-se em informações básicas, como a dos textos apresentados acima, e mesmo estas informações podem ser introduzidas paulatinamente ao longo do exercício. Contudo, no caso das abordagens estruturalistas - psicanálise, marxismo, iconologia, semiótica e lingüística -, é importante o aluno familiarizar-se com suas categorias teóricas básicas. Por exemplo, o conceito de ideologia é fundamental na análise marxista; e o conceito de sublimação sintetiza a dinâmica interativa dos três níveis de consciência (id, ego, superego) da teoria freudiana.

- Escolha um bom vídeo sobre a vida e obra de algum artista atual ou do passado. Frise que o foco de interesse não será propriamente o tema do vídeo, mas a identificação dos diversos tipos de abordagens teóricas. Por isso, é interessante o aluno ter em mão o diagrama dos métodos e também fichas (folha de papel) identificadas pelo nome de cada método nas quais ele vai anotando os dados referentes àquele método que surgem ao longo do vídeo. Ao apresentar o vídeo, interrompa a projeção sempre que um assunto for concluído e discuta o que foi ali abordado, fazendo perguntas tais como:

- a) Qual o tema desta parte?
- b) O que está sendo enfatizado, os fatores externos ou os intrínsecos as obras de arte?
- c) A qual método esse tema pode ser associado?
- d) É possível identificar qual tendência desse método orienta a discussão?

Embora muitas vezes dependa de conhecimentos mais aprofundados de cada teoria, pode-se perguntar:

- e) Que tipo de narrativa está sendo adotada, uma narrativa estruturalista, baseada em conceitos pré-estabelecidos, tais como classe social (marxismo), padrões culturais (iconologia), princípios psicológicos (psicanálise), constantes estilísticas (como faz Wölfflin), esquemas perceptivos (gestalt), tipos de discurso ou signos (lingüística e semiótica); ou uma narrativa mais informal, opinativa, baseada em juízos de gosto, como muitas vezes fazem os peritos?

Sobre os interesses pós-estruturalistas que fundamentam as análises das correntes pós-modernistas da história da arte, pode ainda ser perguntado:

- f) Há um viés determinista no modo como os fatores contextuais são analisados?

- g) Há conexões entre as análises contextuais e formais das obras, ou a primeira é tratada numa perspectiva histórica e a segunda de modo não histórico, atemporal?
- h) Além dos fatores econômicos, são tratados outros aspectos ligados a interesses culturais não hegemônicos (sexualidade, etnia, idade, gosto erudito e popular)?
- i) Há análise dos aspectos institucionalizados da arte como o valor da autoria (criatividade), do objeto artístico como mercadoria (unicidade), da função legitimadora da crítica de arte e das agências culturais (museus, galerias, salões); ou esses fatores são tratados de modo idealizado, isto é, ideológico? (Obs.: é interessante, nesse caso, comparar um vídeo sobre um artista do passado, Leonardo da Vinci ou Rembrandt, por exemplo, e outro de um artista contemporâneo, como Duchamp ou Andy Warhol, e verificar como o aparato crítico utilizado muda de acordo com o objeto artístico discutido, defendendo, em cada caso, valores artísticos opostos.)

- Ao final, faça uma avaliação das discussões e apontamentos dos alunos. Identifique se houve a predominância ou a ausência de algum método. Nota-se que, a partir do item “e”, as perguntas vão tornando-se mais sutis, envolvendo fatores difíceis de serem observados nas partes isoladas do vídeo. Ou seja, várias das questões acima só podem ser discutidas nesta avaliação geral, muitas vezes devido à ausência daquele aspecto no roteiro do vídeo. Estas discussões, no entanto, devem ir tão longe quanto possíveis. Pois, não se pode exigir do aluno, nem do professor, análises que escapam ou dividem as avaliações dos maiores especialistas da área,

embora elas possam ocorrer na sala de aula, sem deixar registro nos anais das histórias da arte.

- Como desdobramento desse exercício, pode ser realizada com os alunos uma pesquisa de campo, como, por exemplo, a entrevista de um artista local em seu ateliê ou numa exposição de seu trabalho que esteja em curso na cidade. A partir dos métodos estudados e das sugestões de como aplicá-las extraídas do vídeo, os alunos devem elaborar um questionário básico para a entrevista. Para isso, é importante que os alunos tenham contato com a obra do artista (reproduções ou visita à exposição) antes da entrevista, elaborando hipóteses interpretativas, que podem ou não vir a confirmarem-se durante a conversa com o artista.

OFICINA 4

GOMBRICH: Antigo Egito e Grécia

Objetivo:

Esta oficina introduz a análise da história da arte ocidental. Ao tempo em que visa apresentar as origens desta tradição artística na cultura grega da Antigüidade, busca também ressaltar a importância da consideração da diversidade cultural nas análises sobre a arte.

As imagens possuem muitas funções em nossa vida diária. Conforme já foi discutido no item Dimensão Cognitiva (pág. 47), de acordo com estas funções, são adotadas diferentes formas de representação. Num documento de identificação é utilizada a fotografia, imagem que é uma projeção do objeto que representa. Para gerar efeitos de humor ou crítica, a caricatura exagera as características da figura representada, enquanto nas placas de sinalização estas características são simplificadas com o objetivo de criar uma imagem fácil de ser identificada. Noutros casos nada é figurado, como nos gráficos, que têm como função sugerir relações numéricas (quantidade, porcentagem etc.) ou os símbolos que representam as coisas de modo convencional.

Tal relação é uma das idéias centrais de Gombrich no livro *Arte e Ilusão* (1959). Segundo ele, as formas que identificam os estilos artísticos são tão diferentes quanto são diferentes os interesses e funções que a arte tem em cada sociedade, período histórico e contexto. Para exemplificar essa idéia, no capítulo 'Reflexões sobre a revolução grega', ele realizou uma análise comparativa entre a arte egípcia e grega da Antigüidade (Ilustração 15 e 16 - pág 181). Os principais aspectos de sua análise estão sintetizados no Diagrama abaixo.

DIAGRAMA 4 Ernst Gombrich	
Estilo Egípcio	Estilo Grego
<p>Ênfase no ‘o que’ (essência – Platão) (Inteireza diagramática – atemporal)</p> <p>Esse estilo tem uma função religiosa, representando o que as coisas são e deveriam ser por toda a eternidade.</p>	<p>Ênfase no ‘como’ (aparência – Platão) (Narrativo – temporal)</p> <p>Nesse período, a arte grega adquiriu uma função narrativa, enfatizando a representação de como as coisas são, em sua aparência imediata e transitória.</p>
<p>Poder de Pigmalião (fazer para fazer existir)</p> <p>Ligado à crença na reencarnação, Gombrich denomina esse interesse como ‘poder de Pigmalião’, porque, como no mito³⁵, a intenção destas imagens é fazer que as coisas existam na vida pós morte, por meio de sua representação.</p>	<p>Índole científica (fazer para conhecer)</p> <p>Gombrich denomina esse novo³⁶ interesse como ‘índole científica’, porque o artista faz contínuos experimentos formais, tentando resolver problemas de representação.</p>
<p>Tradicional, guiado por rígidas convenções</p> <p>Para ser claro e legível, as coisas são representadas em sua inteireza diagramática (lei da frontalidade). O tamanho e a posição das figuras são definidos de acordo com seu valor na hierarquia social.</p>	<p>Experimentalismo, solução de problemas</p> <p>Por meio do escorço e da sobreposição, cria-se uma representação convincente da realidade, muitas vezes apenas sugerindo aquilo que não é mostrado.</p>
<p>Impessoal – verdade consensual</p> <p>Ligada a função religiosa, a arte é realizada de acordo com rígidas convenções ditadas pela tradição.</p>	<p>Ponto de vista do artista – ficcional</p> <p>Esse estilo visa representar a aparência circunstancial das coisas.</p>
<p>Arte anônima</p> <p>Esse estilo expressa uma verdade consensual. Por esta razão, ele é impessoal e anônimo, a autoria não é valorizada.</p>	<p>Valorização da autoria</p> <p>Representando o ponto de vista do artista, a arte tornou-se uma narrativa ficcional, e a autoria passa a ser valorizada.</p>
<p>Arte vinculada a ritos sociais</p> <p>De fato, aquilo que chamamos de arte em muitas tradições é parte de manifestações culturais mais amplas, ligadas a religião e aos ritos sociais.</p>	<p>Arte autônoma</p> <p>Desligando-se de outras funções, senão seus próprios interesses experimentais e narrativos, a arte tornou-se uma atividade autônoma. Por esta razão, Gombrich afirma que os gregos criaram a arte como a entendemos hoje.</p>

Gombrich destaca que (1986:106) “Nunca devemos esquecer que olhamos a arte egípcia com a disposição de espírito que todos derivamos dos gregos”. Isto é, tomando como parâmetro a função narrativa que a arte ocidental derivou dos gregos, a arte egípcia pode nos parecer ingênua, infantil e menos desenvolvida. Por outro lado, Platão, filósofo que foi contemporâneo a essas mudanças na arte grega, censurava o fato de os artistas terem abandonado o modelo atemporal da arte egípcia – que mostra a presença potente do faraó vigiando seu reino por toda a eternidade - em favor da representação de qualquer momento fugidio ou imaginário, o que facilmente levaria a arte a cair na trivialidade e na mentira.

Em suma, Gombrich quis destacar em sua análise que a arte de cada tradição cultural deve ser analisada e compreendida de acordo com suas funções. No entanto, afastarmo-nos dos nossos próprios valores e interesses para entendermos quais são os valores e interesses do outro é algo sempre muito difícil, tanto em nossa vida cotidiana, quanto na política e nos estudos acadêmicos. Por isso, a identificação da ‘diferença’ tornou-se fator central em muitas teorias sociais. O marxismo define ideologia como a superestrutura cultural de uma sociedade por meio da qual são mascaradas as diferenças sociais, apresentado como universais os valores e interesses particulares das classes dominantes. A iconologia e a antropologia voltam-se para a abordagem mais ampla das diferenças macroculturais das diversas civilizações e períodos históricos, como faz Gombrich nessa análise. Os teóricos pós-modernistas, por sua vez, reivindicam uma abordagem mais pontual, destacam a importância de serem consideradas as diferenças entre os diversos subgrupos culturais.

Abordagem Didática

As teorias de Gombrich permitem, portanto, o desenvolvimento de três eixos de abordagem didática:

- O primeiro diz respeito aos usos cotidianos da imagem.
- O segundo envolve a discussão da diversidade cultural, aspecto requisitado nas atuais formulações políticas, acadêmicas e educacionais.
- O terceiro, por fim, propicia uma melhor compreensão da própria tradição artística ocidental.

Relação forma e função na análise dos usos cotidianos da imagem

Para explorar esse eixo é interessante solicitar aos alunos que pesquisem em revistas diferentes tipos de imagens, tais como: fotografias, caricaturas, ilustrações científicas, mapas, gráficos, tabelas, símbolos, logomarcas, placas de sinalização etc. Peça-lhes que identifiquem a relação entre a “forma” dessas imagens e sua “função” contextual.

A realização desse exercício facilita enormemente a compreensão das demais relações que serão discutidas, ligadas a diversidade cultural e as características da arte ocidental. Pois, compreendendo as suas respectivas funções contextuais, a forma simplificada de uma placa de sinalização ou de uma planta baixa de arquitetura provavelmente será identificada como sendo uma solução eficaz para cumprir os interesses ou funções comunicativas daquela imagem, e não como algo primário, ingênuo ou primitivo, como muitas vezes ocorre nas análises das produções artísticas não hegemônicas.

Relação forma e função na análise da diversidade cultural

A tradição grega é normalmente citada como o ‘berço’ da cultura ocidental. A veracidade desta afirmação é relativa, pois a formação dos povos europeus envolveu várias influências culturais, caso de Portugal, marcado pela cultura árabe dos mouros. Também o ‘mundo novo’, colonizado pelas nações européias, matizou diferentes culturas. No Brasil, as tradições dos colonizadores portugueses interagiram com a cultura indígena local e dos africanos trazidos como escravos.

As recentes formulações teóricas a respeito da diversidade cultural foram acompanhadas de intensos movimentos sociais e políticos que buscam definir uma prática social mais democrática e plural. Nesse sentido, novas legislações preveem a presença de conteúdos sobre as culturas indígena e afro-brasileira nos currículos escolares (LEI 11645/2008, Artigo 26A), a definição de cotas sociais ou étnica de acesso desses grupos sociais às universidades, bem como a garantia dos direitos dos portadores de necessidades especiais.

Uma das grandes dificuldades dos professores na consecução dessas propostas é a falta de material de pesquisa e material didático relativos a essas novas demandas. No entanto, muitas pesquisas e iniciativas têm sido desenvolvidas buscando suprir essa carência. Com o apoio desses estudos, ao analisar essas manifestações culturais em sala de aula é interessante levantar questões que – por contraste com a tradição ocidental – facilitam a compreensão dos seus interesses próprios, evitando-se, desse modo, tratá-las de modo estigmatizado ou meramente exótico, tais como:

-

- Quais as características ou funções da imagem nesta tradição cultural?
- Ela compartilha da noção de arte autônoma, desenvolvida pela tradição artística ocidental, ou está vinculada à rituais mágicos, religiosos, cívicos, festivos, atividades cotidianas e de trabalho?
- Elas possuem um caráter narrativo e ficcional, ou representam uma verdade ou entidade de modo emblemático e atemporal?
- Há nestas obras a valorização da autoria ou elas seguem rigidamente os canones da tradição?

Ligadas a tradições européias arcaicas, as carrancas utilizadas nas embarcações do Rio São Francisco, por exemplo, cumprem a função mágica de espantar invasores e maus espíritos, protegendo os navegantes. Isso explica os traços caricaturais dessas estranhas figuras (Ilustração 17 - pág. 282).

A maioria das representações religiosas seguem princípios canônicos, caso da obra de Mestre Didi (Ilustração 18 - pág. 283) que representa aspectos convencionais que identificam as diferentes divindades ligadas as tradições religiosas afro-brasileiras. No entanto, a obediência a esses princípios não impede que este artista crie obras com grande teor autoral e experimental, devido a escolha peculiar dos materiais que utiliza e a estrutura inovadora de suas figuras.

As cerâmicas figurativas do nordeste brasileiro (Ilustração 19 - pág. 282), por outro lado, apresentam uma estrutura formal bastante convencional ou recorrente. Porém, são altamente narrativas ou ficcionais, representando cenas e tipos humanos atuais e do passado de modo livre e bem-humorado.

Relação forma e função na análise da tradição artística ocidental

Por outro lado, é correto afirmar que a herança cultural grega sempre foi cultivada pelas elites ocidentais. Nesse sentido, pode-se perguntar: Em que medida aqueles atributos identificados por Gombrich na arte grega da Antigüidade ainda hoje continuam presentes na arte ocidental hegemônica?

Certamente, o experimentalismo ou a índole científica é o mais persistente daqueles aspectos, pois a arte ocidental é marcada historicamente por suas contínuas pesquisas estilísticas. Porém, todos os demais aspectos - o caráter ficcional da narrativa, a valorização da autoria e a concepção de arte autônoma - ainda podem ser identificados, algumas vezes de modo positivo, reforçando os valores da tradição, e noutros momentos de forma negativa, quando os artistas desenvolvem experimentos buscando romper com esses valores dominantes. Em larga medida, o experimentalismo das correntes artísticas modernas e contemporâneas giram em torno do enfrentamento ou negação destes padrões, que sintetizam os traços antropológicos da cultura artística ocidental.

Em suas obras Cindy Sherman (Ilustração 20, pág. 282) se auto-fotografa assumindo características ou a identidade de vários tipos femininos ligados a indústria cinematográfica, ao cotidiano e a história da arte. As narrativas ficcionais que a artista assim cria confirmam de modo extremado as advertências de Platão de que a ênfase na aparência (como) poderia levar a arte à mentira, inclusive subvertendo o tão propalado caráter documental da fotografia. Numa atitude metalingüística a artista subverte também o autorretrato, gênero que surgiu na tradição ocidental exatamente para enaltecer o valor da autoria, revelando a personalidade

ímpar do artista. Mostrando-se como muitas, ou como ninguém, a artista, em última análise, revela a crise de identidade na sociedade atual, particularmente frente à influência dos meios de comunicação de massa.

Na obra *Campo Relampejante* (Ilustração 21, pág. 282) Walter de Maria instalou 400 hastes de metal numa área de grande ocorrência de raios no Novo México, atraindo sua incidência naquele campo. Este fenômeno pode ser apreciado pelo público numa cabana construída aparte. Sua estratégia em nada difere dos métodos experimentais da ciência que simula os eventos naturais em seus laboratórios para melhor observá-los. Contudo seu objetivo não é a descrição científica, mas a inscrição estética. Diante desse fenômeno fascinante da natureza, ao invés de representar um raio, com antes fizeram muitos artistas paisagistas, De Maria, atua como um semideus, produzindo os raios para o deleite do público. Nesse sentido, pode-se dizer que o artista ratifica de modo tão extremado os valores da tradição (experimentalismo, aparência, autonomia e autoria) que, paradoxalmente, acabe por colocá-los em crise.

OFICINA 5

WÖLFFLIN: o Renascimento e o Barroco

Objetivo: Analisar as características formais desses dois estilos desenvolvidos no início da era moderna, os quais criaram padrões sintáticos recorrentes na história da arte e outras manifestações da linguagem visual (imagem publicitária, diagramação de jornais, revistas e embalagens).

As análises desenvolvidas por Heinrich Wölfflin sintetizam o método formalista de pesquisa em arte. Sua teoria lança as bases para o entendimento da arte como linguagem, isto é, um código cultural desenvolvido historicamente. Ele destaca que a obra de arte revela não só o temperamento do artista, mas também o espírito de uma nação e as contingências históricas de cada época. Contudo, Wölfflin (1984:13) adverte que

Atribuindo tudo exclusivamente à expressão (individual, nacional e de época), partimos do pressuposto errôneo de que todos os estados de espírito sempre tiveram à sua disposição os mesmos meios de expressão.

Conforme Gombrich irá discutir posteriormente, com esta objeção Wölfflin quer frisar que os modos de representação subjacentes aos estilos foram desenvolvidos gradativamente ao longo da história, de modo que (Wölfflin, 1984:12)

Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, as quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas.

Ao discutir esse tema no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1984), Wölfflin pontua

que a arte ocidental desenvolveu dois modos de representação bastante distintos – o linear e o pictórico. Tais estilos encontram-se amplamente desenvolvidos no período clássico do Renascimento (XVI) e no Barroco (XVII), respectivamente. Wölfflin afirma que (1984:12)

O linear e o pictórico (...) são como dois idiomas através dos quais tudo pode ser dito, embora cada um tenha sua força voltada para uma certa direção e tenha-se caracterizado a partir de uma perspectiva diferente.

Nas obras de Rafael (Ilustração 22 – pág. 282) e de Rubens (Ilustração 23 – pág. 282), o tema da sagrada família, ligado ao catolicismo, foi representado na forma clássica e na forma barroca respectivamente. Ao longo de suas análises, Wölfflin apresenta vários outros exemplos como esse, nos quais o mesmo tema (retrato, paisagem, natureza morta) são representados nestes dois estilos.

Você acha que a forma como o tema é representado altera seu conteúdo, isto é, as impressões e significados que ele nos causa?

Em nossos relacionamentos pessoais, muitas vezes ficamos incomodados não com o que nos foi dito, mas como foi dito. Em suma, a forma afeta ou mesmo define o conteúdo da mensagem.

Esta é a principal tese de Wölfflin, bem como sua estratégia metodológica. Comparando as diferenças formais dos dois estilos, ele conclui que as transformações estilísticas implementadas pelo Barroco, de fato, expressam uma (Wölfflin, 1984:16) “nova postura diante do mundo”.

Em sua análise comparativa, Wölfflin destaca cinco pares de características antagônicas entre os dois estilos, conforme sintetiza o quadro abaixo:

DIAGRAMA 5 WÖLFFIN	
RENASCIMENTO	BARROCO
<p>Linear</p> <p>Ênfase na linha. “A visão por volumes e contornos isola os objetos”, apresentando-os como corpos independentes, sólidos e tangíveis.</p>	<p>Pictórico</p> <p>Ênfase na mancha cromática. A ausência de contornos definidos reúne os objetos representados criando uma imagem integrada e oscilante.</p>
<p>Plano</p> <p>O plano relaciona-se à linha. Nesse estilo os objetos são dispostos em camadas planas. Cada figura ou conjunto de figuras ocupa planos bem definidos, gerando uma imagem ordenada.</p>	<p>Profundidade</p> <p>A ausência de linhas elimina também a definição de planos. Os objetos são apresentados em profundidade, traspassando o espaço pelo jogo de elementos anteriores e posteriores.</p>
<p>Forma fechada</p> <p>A composição clássica segue regras geométricas claras (especialmente a simetria e a estrutura triangular). A disposição dos elementos no espaço apresenta-se contida e determinada pelos limites do quadro.</p>	<p>Forma aberta</p> <p>Toda obra é um ‘todo fechado’, contido em si mesmo. No entanto, o Barroco deliberadamente flexibiliza as regras clássicas de composição, criando a impressão de que o quadro ultrapassa os seus limites.</p>
<p>Pluralidade</p> <p>Na composição clássica a noção de conjunto é criada pela combinação de várias partes relativamente autônomas. Esta estrutura exige do observador deslocar o olhar de uma parte para outra.</p>	<p>Unidade</p> <p>A composição barroca geralmente se estrutura em torno de um único motivo ou então pela subordinação das partes ao comando incondicional de um único elemento.</p>

Obs.: Citações extraídas do item “As formas mais gerais de representação” (Wölfflin 1984:14).

Abordagem Didática

As categorias de Wölfflin podem ser discutidas utilizando-se os diagramas de composição. Além de facilitar o entendimento da teoria, esse recurso representa uma ótima oportunidade para discutir de modo aplicado, isto é, contextualizado nos estilos, os elementos básicos da linguagem visual e suas combinações sintáticas, como os efeitos de movimento, ritmo, peso visual e profundidade espacial.

Os diagramas abaixo (Ilustrações 23 e 24) identificam os diversos passos da discussão. Ao serem produzidos pelos alunos eles podem assumir outras variações. O importante é estimular a identificação das características morfológicas e sintáticas das obras, derivando dessa análise suas implicações semânticas.

Material

- Fotocópias coloridas de pares de obras renascentista e barroca com temas semelhantes;
- Folhas de papel transparente (acetato, papel vegetal ou manteiga);
- Canetas hidrocor coloridas;
- Régua.

Problematização

- Divida os alunos em pequenos grupos (três a seis alunos), fornecendo para cada grupo um par de fotocópias. É interessante oferecer diferentes pares de obras para os grupos de modo que se tenha um número variado de exemplos na discussão coletiva do exercício.

Problematize a relação forma e conteúdo, fazendo perguntas tais como:

- Qual o tema dos trabalhos?
- Quais as principais diferenças na forma como cada artista tratou o mesmo tema?
- Que impressões e sentimentos a forma adotada pelos artistas lhes causam?

O resultado destas discussões preliminares é imprevisível. Aproveite os *insights* dos alunos, sem, contudo, conduzir a discussão.

Eixos estruturais

- Colocando a folha de papel transparente sobre a reprodução do quadro, peça aos alunos para traçarem com a régua as margens do quadro. A partir das margens, peça-os para traçarem eixos estruturais cruzando os lados do quadro (forma de cruz) e seus ângulos (forma de xis). Utilize uma caneta de cor preta ou escura para realizar esta tarefa. Todos os demais exercícios serão realizados na mesma folha de papel transparente, por isso defina uma cor diferente para cada atividade a fim de identificá-las nas discussões. Reserve a cor amarela para o quarto exercício e a vermelha para o oitavo.

- Peça aos alunos para analisarem como os elementos de cada quadro estão posicionados em relação aos eixos estruturais. Analise as relações entre os lados direito e esquerdo, a parte superior e inferior, as diagonais e também os elementos que ocupam a parte central do quadro. Normalmente a composição clássica é marcada pela simetria entre os lados esquerdo e direito, alinhando seus elementos de acordo com os eixos horizontal e vertical, ao passo que a

composição barroca é assimétrica e enfatiza a diagonal. Deixe os alunos discutirem estas relações. Muitos dos aspectos apresentados por Wölfflin surgem a partir desta análise, contudo eles serão mais bem explorados nos demais exercícios.

Linear e Pictórico

- Utilizando caneta de qualquer outra cor, peça aos alunos para contornarem o limite entre figura e fundo³⁷, primeiramente na imagem renascentista, detendo-se apenas na silhueta, sem considerar as subdivisões internas da figura ou conjunto de figuras. Por ser um estilo centrado na linearidade do desenho, na obra renascentista é muito fácil realizar esta tarefa. Aliás, é preciso controlar os alunos para que não contornem a figura em todos os seus detalhes. Na obra barroca, ao contrário, devido à ausência de limites definidos, muitas vezes não é possível identificar onde termina a figura e começa o fundo, ou discernir as subdivisões internas da forma. Tratando desta dificuldade, analise a distinção entre o linear e pictórico.

Clareza Absoluta e Clareza Relativa

- Utilizando a caneta de cor amarela, solicite aos alunos a corbertura de todas as superfícies claras do quadro, sem distinguir forma e fundo (basta uma textura riscada). Nesse caso, é mais fácil iniciar o exercício pela obra barroca, devido a seu caráter pictórico, baseado no contraste entre manchas de cores claras e escuras que geram intensos efeitos de luminosidade. Observe com os alunos como normalmente a mancha de luz cria uma forma independente das figuras, como um foco de luz que ilumina apenas uma parte da cena, deixando as demais - forma e fundo - numa sombra escura.

Na obra clássica, ao contrário, as áreas iluminadas se espalham de modo regular por todo o quadro ou sobre a totalidade das figuras, separando-as do fundo. Ao discutir esta diferença, destaque como no Renascimento a luz é um efeito secundário, subordinado à definição da forma. No Barroco, diferentemente, a luz é um elemento importante por si mesmo, senão o mais importante, porque é ela que confere dramaticidade à obra, conduzindo o olhar do espectador.

Pluralidade e Unidade

- O diagrama dos contornos, realizado no exercício 3, por si só evidencia esse par de características. De modo geral, a obra renascentista irá apresentar vários blocos de silhuetas com contornos independentes, enquanto a barroca apenas uma silhueta traspassando a superfície do quadro. Mesmo quando há partes separadas, na obra barroca estas partes se apresentam profundamente ligadas ao movimento e estrutura da forma principal, ao passo que na obra renascentista cada parte tem uma estrutura interna bastante autônoma.

- Para aprofundar a discussão desse tópico, peça aos alunos que identifiquem o ponto focal da obra, isto é, a área que atrai maior atenção e sintetiza o tema do quadro. Solicite que destaquem esta área com um círculo pontilhado utilizando a mesma cor dos eixos estruturais (caneta preta ou escura).

- Depois peça para escolherem uma parte secundária do quadro que tenham achado interessante. Utilizando caneta de qualquer outra cor, esta área deve ser destacada na folha transparente com um quadrado ou retângulo pontilhado. Devido à pluralidade de sua estrutura, esta atividade será realizada facilmente na obra renascentista. Na obra barroca,

por outro lado, a unidade da obra resiste à subdivisão, de modo que o aluno terá dificuldade em escolher um detalhe, porque esse sempre se apresenta como um fragmento, notadamente incompleto ou dependente da forma principal.

Plano e Profundidade

- Apesar dos efeitos de profundidade criados pelo uso da perspectiva, Wölfflin classifica o estilo renascentista como 'plano' porque nele os elementos são dispostos em planos nitidamente paralelos. Imaginariamente, podemos passar uma lâmina, descolando a figura do fundo, ou um plano de outro. No estilo barroco, isto parece impossível, porque uma mesma figura geralmente traspasa diversos planos. No estilo clássico, além de cada parte ocupar um plano próprio, Wölfflin destaca que o motivo principal da obra é geralmente apresentado na "boca de cena", ou seja, numa posição central e voltada para fora, em direção ao espectador. No barroco, costuma ocorrer o oposto. A sucessão interligada dos planos projeta o ponto focal do quadro para o plano mais profundo do quadro. Sintetizando a discussão desse par de características, Wölfflin afirma que aquilo que (1984:81) "importa não é o grau de profundidade no espaço representado, mas o modo como esta profundidade se expressa".

- Facilita o entendimento destas características a exploração dos aspectos cênicos ou escultórico das obras. Nesse sentido, peça aos alunos para representarem com seus corpos, como se fossem estátuas, a posição de alguma figura ou conjunto de figuras representado no quadro. Na obra clássica, as figuras geralmente se apresentam de modo frontal, estável e ocupando um único plano. No caso do Barroco, diferentemente, a figura normalmente se apresenta numa

posição contorcida, atravessando vários planos do espaço. Em muitos casos, sequer é possível ao aluno reproduzir a posição da figura como uma estátua, porque a cena representada congela um instante de um movimento em curso, sem qualquer ponto de equilíbrio, caso especial da obra *O Rapto das Sabinas*, de Rubens.

Forma Fechada e Forma Aberta

- Esses aspectos também podem ser facilmente identificados a partir do diagrama dos contornos. Nesse caso, deve-se observar como as partes ali destacadas se relacionam com as margens que delimitam o quadro. Isto é, se elas se apresentam contidas e determinadas pelos limites do quadro, criando uma forma fechada, ou se parecem ultrapassar aqueles limites, criando uma forma aberta. Questione estas relações com os alunos e peça-os para identificar o que gera estas diferentes impressões, introduzindo a discussão dos tópicos abaixo.

- Baseado nos eixos estruturais, observe a relação de três fatores que, no conjunto, criam o caráter fechado da obra clássica.

- Primeiro observe que a composição clássica segue os eixos horizontal e vertical que delimitam o quadro. O uso desses eixos e de estruturas geométricas como o triângulo, imprimem aos conjuntos de figuras uma aparência sólida e monumental, similar à estrutura das formas arquitetônicas (estilo tectônico).

- O segundo aspecto refere-se à simetria que balanceia o peso visual de um lado e de outro, tornando o quadro um todo estável, centrado em si mesmo.

- Por fim, deve-se notar a frontalidade das figuras (corpo voltado para frente, rosto frontal ou em perfil), a qual fixa uma relação direta, quase sem desvios, entre a obra e o espectador. Resguardada a ênfase no volume e na perspectiva espacial que caracterizam a arte do Renascimento, esta frontalidade remete ao caráter cerimonioso e legível de tradições antigas, como a arte egípcia, e, na atualidade, esse recurso é muito comum em fotografias oficiais (família ou equipe de governantes de Estado, equipes de atletas ou de formandos de curso acadêmico, bem como fotos de identificação utilizadas em documentos e fichas policiais que apresentam a figura frontal e de perfil).

- Em suma, Wölfflin destaca esse conjunto de fatores para salientar o caráter fechado da obra clássica em oposição ao Barroco, que, sistematicamente, evita a simetria e adota um estilo atectônico de composição, baseado na instabilidade da diagonal. Porém, acima desses aspectos, é o abandono do caráter intencional da frontalidade que efetivamente define a forma aberta do estilo barroco. “Em última análise - afirma Wölfflin (1984:136) - a tendência principal está em não permitir que o quadro resulte num fragmento do mundo que exista apenas por si e para si, mas num espetáculo passageiro, do qual o espectador tem a sorte de participar somente por alguns instantes”. Observe que muitas figuras humanas são apresentadas literalmente de costas para o espectador e outras são recortadas pelas margens do quadro, indicando a continuidade daquela cena para além daqueles limites, enquanto no Renascimento o mundo parece perfeitamente neles contido.

- Estas considerações de Wölfflin são particularmente importantes para a compreensão do Barroco Holandês. Por ser uma nação predominantemente protestante, esse estilo

local difere do Barroco da Europa católica, não só por evitar temas religiosos - adotando a representação de paisagens, naturezas mortas e cenas do cotidiano -, mas, principalmente, por imprimir em suas composições uma espontaneidade natural, por vezes solene, diferente da eloqüência do Barroco católico. Porém, aquilo que liga estas duas tendências é o abandono da frontalidade clássica, projetando o ponto focal do quadro e, por conseguinte, o olhar do espectador, em diagonal, para os planos mais profundos do quadro, conforme será discutido no próximo item.

- De todo modo, esses artifícios técnicos conferem uma aparência aberta e espontânea à obra barroca, como se ela fosse algo que ocorresse à revelia do espectador e também do artista. Porém, (Wölfflin, 1984:15) “Toda obra de arte deve ser um todo fechado, e será um defeito não nos fazer sentir que está contida em si mesma”. Portanto, o desafio dos grandes artistas do Barroco foi criarem o efeito espontâneo de uma ação em curso, sem, contudo, perderem a coesão interna da obra. Por outro lado, partindo de estruturas simples como a simetria (que reproduz os lados do corpo humano) e a estabilidade dos eixos horizontal e vertical (que reproduz a força gravitacional sobre os objetos), o desafio do artista clássico foi romper a rigidez destas estruturas, insuflando movimento e vida à obra.

Equilíbrio e movimento visual

- Nos próximos exercícios, serão explorados aspectos presentes em qualquer estilo ou representação visual criando efeitos de movimento, ritmo e direção. Para isso será adotado, principalmente, os estudos ligados à teoria da gestalt, desenvolvidos por Rudolf Arnheim na obra *Arte e*

Percepção Visual (1984). Aplicando esses conceitos ao nosso objeto de estudo, pretende-se observar como o uso destas estratégias tanto enfatiza o caráter fechado ou aberto de cada estilo, quanto flexibiliza estas normas, conferindo dinamismo ao Renascimento e estabilidade ao Barroco.

- O olhar cria direção. Peça aos alunos para marcarem com um ponto quando o olhar da figura representada for frontal, isto é, dirigido para espectador, e com pequenas setas quando o olhar tiver qualquer outra direção. Peça-os para analisarem como o jogo dos olhares orienta o modo como olhamos o quadro. Observe como no Renascimento a troca de olhares entre as figuras representadas, ameniza a frontalidade de suas formas bem como sua pluralidade. Pois conduzem o olhar do espectador de um bloco de figuras para outro, criando, assim, ligações dinâmicas entre as várias partes do quadro. No estilo barroco, apesar da aparente indiferença ao espectador que o abandono da frontalidade expressa, observe como normalmente alguma figura lança um olhar direto ao público, mantendo esse elo vivo.

- Utilizando linhas retas ou curvas (arcos, segmentos sinuosos em forma de “s”), solicite aos alunos para marcarem as principais linhas que definem as figuras humanas (e animais) representadas no quadro. Para marcar o movimento do corpo, utilize linhas centrais como se fosse um esqueleto. No entanto, observe que em alguns casos o movimento é quebrado, criando ângulos, e noutros, o movimento do corpo é delicado, criando linhas sinuosas (em forma de “s”). O drapeado das roupas é outro elemento importante. Ora eles criam vincos que funcionam como setas, ora se prestam a tornar o movimento do corpo ainda mais delicado e sinuoso e, noutros casos, escondem o corpo

criando outro tipo de volume, como um manto que transforma a figura humana em um objeto piramidal.

- Em seguida, peça que façam o mesmo com os demais elementos que compõem a forma e o fundo do quadro (elementos naturais, tais como linha do horizonte, uma grande nuvem ou a divisão entre uma área clara e outra escura; elementos arquitetônicos tais como colunas e arcos; elementos decorativos, como móveis, cortinas, toalhas etc.) Contudo, tanto na análise dos elementos que funcionam como forma como naqueles que compõem o fundo, o aluno não deve se fixar em cada coisa particular ou nos seus detalhes, mas na linha enquanto elemento abstrato que recorta e define o espaço.

- Solicite, então, aos alunos para identificarem como o olhar do espectador chega até o ponto focal da obra e para onde é projetado a partir dele. Analisando o diagrama, peça que observem como as grandes linhas da composição, as seqüências rítmicas dadas pelo conjunto de linhas menores e os elementos que funcionam como vetores de direção (o olhar das figuras, dedos indicativos e formas com ângulos agudos) sinalizam esse caminho. Deixo-os desenhar imaginariamente esse percurso, sem ainda registrá-lo na folha do diagrama.

- Depois, comente que de modo geral³⁸ olhamos as coisas da esquerda para direita e de cima para baixo num movimento em diagonal. Assim lemos a página de um livro, folheamos uma revista e normalmente olhamos a vitrine de uma loja. Por isso, o movimento da esquerda para direita parece-nos natural e fluente, enquanto no sentido inverso (da direita para a esquerda) ele se apresenta mais lento e difícil. A metáfora 'nadar contra a correnteza' sintetiza esse jogo de

forças visuais. A naturalidade do movimento de cima para baixo é mais óbvia porque mimetiza a lei física da gravidade, de modo que a força virtual do movimento ascendente numa pintura parece-nos um esforço concreto. Demonstre com alguns exemplos como o artista ora segue esse movimento natural do olhar, dando leveza e serenidade à obra, e noutros momentos sobrepuja esses padrões perceptivos para dar maior força e dramaticidade ao seu tema. A partir desta discussão, volte à análise do movimento visual da obra.

- Observe que, devido à pluralidade de sua estrutura, a tendência do estilo clássico é jogar o olhar de uma parte para outra do quadro. Normalmente, o movimento inicia pelo lado superior ou inferior esquerdo, projetando o olhar para a área central, onde se concentra a maior energia ou o foco da obra. Dali, algum indicador de direção joga o olhar para a margem direita, sem, contudo, deixá-lo sair do quadro, pois algum outro elemento remeterá o olhar de novo para o lado esquerdo, criando, desse modo, um movimento circular ou triangular que mantém o espectador preso na estrutura fechada da obra. É isto que dá vida e dinamismo ao equilíbrio estável que caracteriza as obras do Renascimento.

- No caso do estilo barroco, a linha do movimento visual normalmente inscreve uma diagonal, seja ela ascendente ou descendente, da esquerda para direita ou contrariando esta tendência. Ademais, deve-se notar que a diagonal não evolui como uma reta plana, mas geralmente criando um movimento espiral em profundidade. É como se o olhar entrasse num redemoinho que rapidamente joga-o do plano frontal para planos mais profundos, onde se localiza o ponto focal do quadro, sendo depois projetado dali para o outro extremo da linha diagonal. Esse aspecto será mais bem discutido no próximo item. Contudo, deve-se notar que o

artista barroco também busca prender a atenção do espectador, jogando-o nesse movimento diagonal várias vezes. Nesse sentido, peça aos alunos para observarem como geralmente algum elemento (uma linha, uma mancha, um objeto) cerca a saída da diagonal conduzindo o olhar para dentro do quadro novamente. São esses detalhes contrapostos à linha dominante da diagonal, seja por bloquearem a saída do olhar, seja por ocuparem as áreas de menor importância do quadro, conferindo-lhes um certo peso visual, que emprestam estabilidade ao dinamismo da estrutura barroca. A obra barroca articula, portanto, um equilíbrio dinâmico.

- Após discutir esses aspectos, solicite aos alunos que identifiquem novamente o movimento visual do quadro, confirmando ou retificando sua análise anterior. Registre esse percurso no diagrama utilizando a caneta de cor vermelha. O movimento pode ser marcado por uma linha contínua, ou por uma linha espiral, ou por fragmentos de linhas ligando um ponto de interesse a outro. A direção do olhar nesse percurso deve ser sinalizada com pequenas setas. Muitas vezes não há um consenso entre os alunos sobre esse movimento do olhar. De fato, não há um percurso único e correto, apenas um movimento visual dominante. Em suma, o objetivo desta oficina é explorar como as características gerais do Renascimento e do Barroco se expressam na dinâmica compositiva particular de cada obra.

Desdobramentos

- Wölfflin qualifica o linear e o pictórico como “dois idiomas através dos quais tudo pode ser dito”. De fato, estas duas estruturas de composição são hoje largamente usadas, especialmente nas artes gráficas. Podemos encontrá-las nas

fotografias artísticas e jornalísticas, na diagramação dos anúncios publicitários, das embalagens de produtos, bem como na estrutura das páginas dos jornais, revistas e sites eletrônicos. Pode-se então dizer que as pesquisas realizadas por esses artistas do passado criaram - além de obras de arte memoráveis - um conjunto de conhecimentos sobre a imagem e a percepção visual que podem ser aplicados noutros campos. Ou seja, assim como as pesquisas científicas puras se convertem em tecnologia, as pesquisas puramente artísticas também. Nas próximas oficinas, será visto como pesquisas artísticas mais recentes também encontraram esse tipo aplicação, transformando ou criando novos códigos de comunicação.

- Ao explorar esse aspecto, peça aos alunos para pesquisarem em revistas velhas, fotografias, anúncios publicitários e na diagramação de páginas que exemplifiquem os estilos linear e pictórico. Observe que cada um desses estilos tem “sua força voltada para uma certa direção”, pedindo-os para identificarem que tipo de mensagem é veiculado em cada caso. O caráter estável e solene da estrutura clássica é normalmente aplicado para demonstrar a confiabilidade de uma instituição, a elegância e status de um produto, sendo comum na diagramação das revistas jornalísticas, voltadas para o público adulto. A estrutura barroca, por outro lado, veicula a idéia de dinamismo e transformação, sendo geralmente usada para representar instituições, produtos e reportagens ligadas ao público jovem ou aos avanços do mundo moderno. Devido seu caráter dramático, a forma barroca é muito comum também em imagens denunciativas, que visam comover e incitar atitudes no público.

- Por fim, peça para cada aluno escolher, entre os exemplos por ele selecionado nas revistas, dois anúncios publicitários

ou duas páginas de reportagem, sendo uma com estrutura clássica e outra barroca. Utilizando tesoura e cola, solicite que recortem as diversas partes de cada composição, recompondo-as no estilo inverso da imagem original. O ideal é que os alunos trabalhem com fotocópias do anúncio ou da página, preservando o original para comparação. De todo modo, objetiva-se com esta atividade, retomar a discussão de como a forma altera, ou mesmo determina, o conteúdo da imagem. Esse exercício representa também uma oportunidade para os alunos aplicarem, no fazer prático, os conhecimentos que ao longo da oficina os ajudaram a fazer interpretações.

OFICINA 6

HAUSER: a arte e seu contexto

Objetivo: Identificar os principais fatores que informam sobre o contexto social da arte, tomando como parâmetro o método sociológico marxista desenvolvido por Arnold Hauser.

Aquilo que norteou as análises realizadas até o momento foi a relação entre forma e função. Isto é, como os diferentes modos de representação expressam diferentes estados de espírito e concepções de mundo. Visando ao entendimento desses nexos, pode-se formular as questões abaixo, entre inúmeras outras possibilidades:

- Conforme questionou Gombrich, o que motivou o interesse pela narrativa na arte grega antiga?
- Por que o Renascimento resgatou os princípios estilísticos da Antigüidade Clássica?
- Que “nova postura diante do mundo”, como destaca Wölfflin, motivou o abandono da norma clássica, desencadeando o desenvolvimento do Barroco no século XVII?
- Por que o Barroco Holandês adotou um tom mais naturalista em suas composições e temas?
- E, como será discutido nesta oficina, que fatores favorecem a simultânea adoção no século XVIII do modo linear pelo Neoclassicismo e do modo pictórico pelo Romantismo?

Foram frisadas reiteradas vezes que - enquanto fenômeno - forma e função se apresentam como dimensões indissociáveis na arte e demais manifestações de todas as linguagens e apenas para fins de análise teórica tais aspectos

podem ser separados. De fato, conforme discutido na Oficina 1, a ênfase em uma ou outra destas dimensões dividem correntes teóricas da história da arte. Na conclusão de suas análises, Wölfflin (1984:251) discute as relações entre a “história interna e externa da arte”, justificando a ênfase por ele dada ao desenvolvimento interno das formas estilísticas, que o tornaram autor exponencial da corrente formalista da história da arte.

No sentido oposto, Arnold Hauser destaca-se entre os diversos autores motivados pela discussão dos vínculos contextuais da arte. Analisando a distinção entre história interna e externa da arte, Hauser afirma (1988:31):

O erro de Wölfflin, a sua falta de sentido sociológico e a sua concepção lógica abstracta de história são principalmente devidas a sua diferenciação demasiado radical entre a influência externa e a lógica interna. O erro de sua maneira de pensar é típico; uma deficiência semelhante em compreender a causação social sublinha a incompreensão vulgar dos métodos sociológicos e, em especial, a interpretação errônea do materialismo histórico. A essência da filosofia materialista da história com sua doutrina do caráter ideológico do pensamento consiste na tese de que atitudes espirituais são, desde o seu início, fixadas em condições de produção e se movem dentro do âmbito de interesses, objectivos e expectativas que lhe são característicos; não é que sejam subsequentes, externa ou deliberadamente ajustadas a condições económicas e sociais. ‘Primum vivere, deinde philosophari’ é uma verdade que todos reconhecem sem qualquer necessidade de teorias de materialismo histórico ou de ideologias.

Diante dos limites e objetivos desse trabalho, não será discutido extensivamente nesta oficina o conteúdo das análises sociológicas de Hauser, descritas nos dois espessos tomos de sua obra História Social da Literatura e da Arte, publicada em 1951. Porém, alguns exemplos serão dela destacados com vistas a explicitar as características do

método sociológico, um dos temas de seu livro *Teorias da Arte*, de 1958. A partir da formulação de questões tais como as apresentadas acima, em suas análises vinculadas ao marxismo, Hauser investigou os estilos, suas variações locais, detendo-se nas características formais e nas circunstâncias em que foram produzidas as obras dos diversos artistas.

Para isso, ele desenvolveu uma análise sistemática sobre cada período histórico, discutindo sua situação política, econômica e cultural, como também a origem social do artista, sua formação profissional, regime de trabalho e ainda o desenvolvimento das instituições artísticas e do público consumidor.

Abordagem didática

A ficha de estudo do Diagrama 6 foi elaborada seguindo os princípios analíticos de Arnold Hauser. Seu objetivo é orientar as pesquisas dos alunos de modo amplo. Isto é, qualquer que seja a fonte adotada – livros, sites na internet, vídeos - o aluno deve ir destacando na ficha as observações que o autor ou autores em questão porventura tenham feito sobre os diversos aspectos destacados na ficha. A título de exemplo, o modelo acima foi preenchido com tópicos, bastante sucintos, extraídos da própria obra de Hauser. Nas atividades de sala de aula, porém, pode-se adotar fontes diversificadas. Isto é interessante porque, além de gerar um espectro abrangente de informações, permite identificar, ao final, o perfil teórico dos diversos autores.

Estrategicamente, está-se apresentado a oficina nesta posição, para contrapor a análise formalista de Wölfflin à perspectiva contextual de Hauser

DIAGRAMA 6
Hauser

1- Estilo	NEOCLÁSSICO	ROMANTISMO
2- Tendências	Fases dos estilos ou diferenças regionais, brevemente tratadas no item 6 abaixo.	
3- Onde	França, Inglaterra, Alemanha...	
4- Quando	Meados séc. XVIII (Revolução Francesa) até XIX (Revolução Industrial - Inglaterra)	
5- Contexto	<p>Econômico: mercantilismo</p> <p>Social: expansão da classe média, fortalecimento da burguesia comercial (surgida no início da modernidade) que então adquire poderes políticos.</p> <p>Político: Revolução Francesa (1789), ruptura com aristocracia, crise econômica. Parlamento Inglês (1688), aliança burguesia e aristocracia – expansão do capitalismo.</p> <p>Cultural: Iluminismo: Voltaire defende o desenvolvimento das instituições sociais orientadas pela luz da razão, e Rousseau, o retorno à vida simples e natural (o homem nasce bom é a sociedade que o corrompe).</p>	
6-Principais características do estilo	<ul style="list-style-type: none"> . Influência Voltaire . ‘Classicismo arqueológico’ (1750-1780): (Winkelmann e Caylus) explora aspectos mais naturalistas do estilo clássico opondo-se ao Rococó’. . Classicismo da época da Revolução’ (1780-1800): idealismo, culto à norma clássica. . ‘Classicismo da época de Napoleão: ‘O mundo clássico (...) torna-se uma simples fórmula’ - estilo oficial. 	<ul style="list-style-type: none"> . Influência Rousseau e posteriormente da estética romântica alemã. . Pré-romantismo: tradição do Barroco-Rococó gradativamente deixa de ser uma expressão cortesã e assume feições burguesas (ideal de simplicidade e concepção puritana da vida) . Romantismo:(expressionista, pictórico) . Evocação Idade Média (Rousseau); . Individualismo, subjetivismo, conflito de sentimentos (revolucionário e cético)
7-Situação do artista, do público e mercado	<ul style="list-style-type: none"> . Arte regulada pelas academias de Belas Artes e salões oficiais. . Predomínio das encomendas (oficiais e alta burguesia) 	<ul style="list-style-type: none"> . Novo conceito de gênio (livre, excêntrico, anti-social, contrário à aristocracia e à banalidade da vida da classe média). . Predomínio do mercado livre . Público de classe média, mulheres têm acesso à alfabetização (leitoras de romances), surge idéia do jovem como representante do progresso.
8- Principais artistas	<ul style="list-style-type: none"> . Le Brun, David, Reynolds, Ingres. 	<ul style="list-style-type: none"> . Rococó: Wateau, Boucher, Fragonard. . Pré-romântico: Chardin, Greuze. . Romântico: cada artista explora temas e formas particulares de expressão (Géricault, Delacroix, Constable, Goya).

No entanto, a produção desta ficha historiográfica pode acompanhar a realização de todas as oficinas, complementando a discussão de cada estilo ou pares de estilos abordados nas análises comparativas.

Nesta oficina é discutido o Neoclassicismo e o Romantismo, estilos que adotam respectivamente as estruturas formais do Renascimento e do Barroco, analisadas por Wölfflin. Aliás, esses dois pares de estilos sintetizam o paradoxo entre razão e sensibilidade que marca o desenvolvimento da cultura ocidental, conforme discutido no primeiro capítulo a partir das idéias de Jimenez.

Os quatro primeiros itens da ficha são identificações gerais dos estilos. Contudo, algumas vezes há divergência entre os historiadores sobre os limites cronológicos ou sobre a identificação das tendências evolutivas ou regionais da arte de cada período. O quinto item envolve informações estritamente históricas, ou externas à obra de arte, podendo ser explorado com o apoio da bibliografia e mesmo do professor desta disciplina, enquanto o seguinte envolve as características internas, propriamente artísticas, dos estilos.

Muitos autores apenas justapõem as informações estilísticas e contextuais relativas aos itens acima, sem efetivamente questionarem suas relações. Esta postura mecanicista, de tomar a arte como reflexo ou consequência 'natural' do contexto, é normalmente chamada de 'positivista', por seguir a lógica indutiva das ciências naturais, formulada pelos filósofos do Positivismo. Qual seja: se diante de condições sociais semelhantes determinado estilo floresceu num e noutro lugar, logo conclui-se que ele é uma resposta objetiva à natureza daquelas condições sociais. Porém, esse mesmo raciocínio pode levar a conclusões diametralmente opostas. Pois, se em condições sociais diferentes, como ocorre nas sociedades monarquista italiana

e republicana da Holanda do século XVII, o Barroco desenvolveu-se nesses dois locais, logo se pode concluir que o Barroco redonda de uma evolução interna da arte, independentemente de suas condições sociais. Ou então, como explicar o resgate simultâneo em meados do século XVIII de princípios expressionistas (pictórico) pelo Romantismo e idealistas (linear) pelo Neoclacismo, sendo que ambos os movimentos surgem como expressão da burguesia vitoriosa na Revolução Francesa, opondo-se à frivolidade aristocrática do Rococó? Tal fenômeno desafia tanto a concepção formalista, que pressupõe caminhos intrínsecos à arte, quanto o indutivismo sociológico que toma a arte como reflexo mecânico da sociedade.

Em oposição a esse tipo de indutivismo no campo das análises sociais, Marx propôs, em sua formulação do materialismo histórico a adoção da análise dialética. Derivada da filosofia de Hegel, esta abordagem pressupõe que a tese imediata que formulamos para explicar os fenômenos deve ser questionada por uma antítese, ou seja, por formulações contrárias, que visam captar as contradições da primeira explicação, vindo a construir, a partir desse confronto, uma síntese explicativa final.

Projetando esse método no campo da história da arte, Hauser acrescenta à análise macro-histórica (item 5), à discussão dos aspectos pontuais dos itens 7 e 8, tais como a origem social do artista, se sua obra dirige-se a seu próprio grupo social ou não, se ele trabalha atendendo a encomendas de mecenas ou voltado para mercado, quais as características do público consumidor, das instituições artísticas, se o artista teve sucesso e prestígio em sua carreira; informações que, dedutivamente, permitem à sociologia da arte discutir as contradições inerentes às características dominantes ou mais imediatas dos estilos, descortinando seus aspectos ideológicos. Nesse sentido, Hauser afirma (1988:32):

A arte pode exprimir objectivos sociais de duas maneiras diferentes. O seu conteúdo social pode ser apresentado sob a forma de confissão explícita – confissões de crenças, doutrinas explícitas, propaganda directa – ou da simples dedução, isto é, em termos da perspectiva tacitamente pressuposta em obras que parecem destituídas de qualquer referência social. Pode ser francamente tendenciosa ou um veículo de uma ideologia inconsciente e não reconhecida. O conteúdo social de um credo definido ou de uma mensagem explícita é conscientemente aceite ou rejeitado pelo ouvinte; por outro lado, o motivo social por detrás de um manifesto pessoal pode ser inconsciente, e pode operar sem os homens dele estarem conscientes; será tanto mais eficiente quanto menos for ou parecer estar conscientemente a aspirar à aprovação. A arte francamente tendenciosa repele, muitas vezes, onde a ideologia disfarçada não encontra resistência.

A forma neoclássica de Jacques-Louis David (1748-1824), rementendo à expressão de Hauser, é “francamente tendenciosa”. Pela utilização estereotipada do padrão clássico e evocação de temas romanos ele fez, inicialmente, uma apologia explícita às idéias republicanas e, posteriormente, descreve com pompa aristocrática a coroação de Napoleão, quando se tornou pintor oficial do império então instaurado. Este é também o caso das obras cerimoniais de Debret (Ilustração 24 – pág. 284), entre as de outros membros da Missão Artística Francesa de 1816, responsável pela criação da Academia de Belas Artes, uma das iniciativas de D João VI para a consolidação da transferência da corte portuguesa para Brasil.

Por outro lado, as derivações semânticas do Romantismo são muito sutis. O que significa uma paisagem de árvores com galhos contorcidos e copas semi-iluminadas, entrecortada por uma pequena estrada ou riacho em diagonal - tema recorrente entre os pintores românticos europeus (Gainsborough, Constable) e brasileiros, caso da

obra Dendezeiro, de Telles Junior (Ilustração 25 – pág. 284) - senão uma simples paisagem? Diante destas imagens apenas nos deleitamos, ou nos consternamos devido ao mistério daquele caminho definido pela estrada ou riacho que nos leva a um ponto profundo do quadro. Tomando as palavras de Hauser, tais obras parecem ser “destituídas de qualquer referência social”, apresentando-se como relato naturalista, ou como testemunho tácito de sentimentos e emoções intuídos dos ritmos, cores e luzes daquela paisagem.

Contudo, o historiador recusa as tentações desta tese imediata, desafiando-a com várias questões e hipóteses. Se a paisagem nunca fora o tema central da arte do ocidente, por que haveria de tornar-se exatamente nesse período quando os empreendimentos da livre iniciativa de pequenos e grandes comerciantes rompem a estagnação econômica das principais cortes européias, transformando as cidades em dinâmicos centros urbanos? Qual a relação desses temas com os intensos movimentos políticos do século XVIII que alteram a ordem política instituída seja depondo a aristocracia, como ocorre na Revolução Francesa em 1789, ou minimizando seu poder, caso do Parlamento Inglês, que um século antes já garante poderes políticos à burguesia?

Posto que tais obras são produzidas por artistas oriundos desta nova classe média e destinadas a esse público, a primeira conclusão é que tais temas estão voga porque melhor expressam a simplicidade do gosto burguês, em oposição ao requinte cortesão do Rococó. No entanto, esses temas naturais e sentimentais também se opõem ao racionalismo e objetividade do Neoclassicismo, adotados por estas classes emergentes para (1972:794) “retratar a ética da Revolução (Francesa), com seus ideais heróico-patrióticos, as suas romanas virtudes cívicas e as idéias republicanas de liberdade”. Então Hauser conclui que o espírito romântico expresso no paisagismo, bem como na pintura de gênero, no

romance psicológico, no drama doméstico, no subjetivismo da música, ao mesmo tempo em que se opõe diretamente ao Rococó, também expressa contradições internas do próprio movimento revolucionário burguês. Enquanto o Neoclássico liga-se aos ideais positivistas do Iluminismo, que a filosofia de Voltaire sintetiza, o Romantismo poderia assim ser relacionado às suspeitas de Rousseau - filósofo dissidente desse grupo - sobre a validade desta crescente racionalização da vida econômica e social. De fato, logo que é alcançado o objetivo imediato de eliminar ou restringir os poderes da aristocracia absolutista, rompe-se a ampla aliança revolucionária entre os grandes e pequenos comerciantes e a massa da classe trabalhadora, evidenciando as divergências dos interesses particulares destas classes: alta burguesia, classe média e proletariado. Diante disso, Hauser afirma (1972:708):

Todo o otimismo do Iluminismo estava ligado a esta crença no poder autorregulador da vida econômica e no seu ajustamento automático dos interesses antagônicos; logo que ela começa a enfraquecer, foi-se tornando mais difícil identificar a liberdade econômica com os interesses do bem geral e considerar a concorrência livre uma benção universal.

Portanto, para além da mera expressão do gosto burguês mediano, como inicialmente o paisagismo indicava ser, Hauser conduz sua análise no sentido de reconhecer as diversas expressões do romantismo como um (1972:709) “programa definido” que só “em termos de contradição e negação ele sabe formular o seu ideal da personalidade e sua visão de mundo”. Assim, a paisagem, como os demais temas românticos, de fato exprime uma recusa à civilização moderna, sendo o veículo da expressão da individualidade e subjetividade humanas em seus impulsos e sentimentos mais profundos. Tal característica torna-se exacerbado no

movimento literário alemão Sturm und Drang (tempestade e ímpeto) como também na filosofia romântica discutida no primeiro capítulo. Desse modo, pode-se dizer que o romantismo instaura a concepção, ainda hoje corrente, da arte como contestação social e da sensibilidade indomável do artista. Pois (Hauser,1972:768):

Para o Classicismo e o Iluminismo o gênio era uma inteligência superior limitada pela razão, a teoria, a história, a tradição e a convenção; para o pré-romantismo e o movimento 'Sturm und Drang', passa a ser a personificação de um ideal caracterizado, acima de tudo, pela ausência dessas peias. O gênio é salvo das misérias da vida diária e arrebatado para um mundo de sonho de ilimitada liberdade de escolha...

Porém, como síntese destas diversas análises, Hauser destaca que ao mesmo tempo em que o individualismo da arte romântica (bem como da filosofia) nega o contexto da revolução burguesa, ele representa também a súpula de sua ideologia. Analisando a literatura ele afirma (1972:708, 709):

...a idéia de liberdade faz parte da mesma ideologia. Com efeito, pela própria natureza de aventura arriscada de seu empreendimento, o industrial tem que gozar de absoluta independência e absoluta liberdade de movimentos, não pode ser refreado no exercício de sua atividade por nenhuma intervenção estranha, não pode ser prejudicado em favor de seus rivais por medidas de origem estatal sejam de que natureza forem. A essência da Revolução Industrial está no triunfo desse princípio sobre as regulamentações medievais e mercantilistas. A moderna economia inicia-se com a introdução do princípio do laissez-faire, e a idéia de liberdade individual alcança o seu primeiro êxito, quando apresenta-se como ideologia deste liberalismo econômico. (...) Mas o individualismo não é apenas a transferência do liberalismo econômico para a esfera literária; é ainda, um protesto contra a mecanização, o nivelamento inferiorizador e a despersonalização da vida resultantes de uma economia deixada à rédea solta. O individualismo transfere o sistema do laissez-faire para a vida moral, mas ao mesmo tempo, protesta

contra uma ordem social em que os seres humanos são impedidos de seguir suas inclinações pessoais e se transformam em executores de funções anônimas, compradores de mercadorias estandardizadas e meras ferramentas, num mundo cada vez mais uniformizado.

Em suma, sem pretender esgotar a discussão das complexas relações entre classicismo e romantismo, buscou-se nas citações acima apenas sinalizar como, pela contextualização histórica, o método sociológico investiga os fundamentos simbólicos e ideológicos da arte. Nesse sentido, ao finalizar os apontamentos na ficha sobre as reflexões do autor (es), deve-se pedir ao aluno para realizar uma avaliação, de preferência por escrito, sobre as informações coletadas e sua opinião pessoal sobre aquele estilo ou estilos. Resgatando as discussões da Oficina 1, ele deve tentar identificar a corrente teórica que orientou a discussão. Nem sempre isso é fácil ou possível, especialmente nos livros e vídeos didáticos que, como foi discutido, costumam adotar uma abordagem bastante eclética. De todo modo, facilita o escrutínio desta questão observar se o material em questão forneceu ou não alguma informação sobre o item 7. Isto é, se, além dos fatores macro-históricos, foram discutidos também as características socioculturais do artista (s), seu sistema de trabalho, os modos de veiculação da arte no mercado e as características do público. A partir da discussão dos diversos fichamentos dos alunos, é interessante produzir uma ficha síntese. Na sucessão das discussões dos diversos estilos, estas fichas criam uma linha temporal do desenvolvimento da história da arte. Cópias destas fichas em formato de cartaz podem ser afixadas na sala de aula, facilitando a recorrência a suas informações quando oportuno.

OFICINA 7

FAYGA OSTROWER: correntes estilísticas básicas

Objetivo: ampliar as discussões anteriores apresentando um espectro mais abrangente de corrente estilísticas a fim de possibilitar análise mais detalhada da produção artística e de outras manifestações da cultura visual.

Na obra *Universos da Arte*, publicada em 1983, Fayga Ostrower (1920-2001) identifica três correntes estilísticas básicas - naturalismo, idealismo e expressionismo -, apresentando-as como (1984:312) “três atitudes” ou modos de “elaborar a experiência do viver” que divisam a multiplicidade das formas expressivas dos diversos artistas, épocas e culturas. Em outras palavras, Ostrower desenvolve uma análise sincrônica da história da arte.

Em larga medida, a maneira como a autora caracteriza o idealismo e o expressionismo corresponde, respectivamente, aos estilos linear e pictórico definidos por Wölfflin. O conceito de naturalismo é menos definido sintaticamente, contudo permite identificar interesses e significados particulares de certas tendências artísticas e de outras manifestações da cultura visual. Visando esta abordagem abrangente, será ainda incluída nesta oficina uma quarta estrutura de composição presente em muitas tradições do passado e fundamental para a compreensão da produção artística recente - o serialismo. Embora discernida a partir das análises de Ostrower, deve-se frisar que os aspectos sintáticos e semânticos desta “corrente” não foram desenvolvidos pela autora, constituindo uma projeção desse estudo sobre sua teoria.

Em sua análise, Fayga Ostrower descreve as características formais e expressivas destas correntes,

exemplificando-as na obra individual dos artistas e nos estilos de época. O quadro abaixo sintetiza estas características, as quais serão exploradas nas discussões seguintes, relacionando-as a outros sistemas classificatórios.

O serialismo, estilo não abordado pela autora, será apresentado paralelamente no diagrama e sua discussão, buscando seguir os mesmos princípios de análise.

NATURALISMO	EXPRESSIONISMO	IDEALISMO	SERIALISMO
Ênfase sensorial	Ênfase emocional	Ênfase racional	Sem ênfase – neutro
Objetivo, descritivo, científico, representa as características particulares dos objetos ou fenômenos com relativa fidelidade, sem introduzir ênfases formais.	Seleciona e intensifica aspectos particulares da forma representada, visando uma intensificação das emoções. Predominam os contrastes.	Aspectos particulares são abstraídos em favor de uma generalização. Predominam as regularidades e semelhanças em vez de contrastes. Tendência à geometrização.	Repetição de um mesmo padrão plástico ou de um mesmo objeto, anulando os efeitos de tensão espacial e psíquica, configurando uma forma radical do “Idealismo”

Além das correntes estilísticas básicas, Ostrower ainda discute nesse estudo as “tendências” surrealista e fantástica da arte. Estas, porém, não constituem modos de representação diferenciados. Ao contrário, aquilo que caracteriza as obras destas tendências é exatamente a adoção de algum daqueles padrões desenvolvidos historicamente para a representação do real, para representar uma realidade supra-real, imaginária (fantástica) ou inconsciente (surrealista). Em suma, aquilo que as distingue não são suas estruturas sintáticas, como

ocorre com as correntes estilísticas básicas, mas seus propósitos semânticos.

Resguardados os diferentes pressupostos teóricos e interesses de cada autor, pode-se estabelecer várias relações entre as correntes estilísticas básicas de Fayga Ostrower e as análises de Gombrich e Wölfflin, apresentadas nas oficinas anteriores, bem como as classificações discutidas no capítulo Olhar Sincrônico, baseadas nos conceitos de Jakobson e Peirce.

OSTROWER	Expressionismo	Naturalismo	Idealismo
Gombrich		Estilo grego	Estilo egípcio
Wölfflin	Estilo pictórico		Estilo linear
Jakobson³⁹	Emissor / receptor	Referente	Código / canal
Peirce	Ícone	Índice	Símbolo

Naturalismo

Este estilo enfatiza a descrição do objeto que Jakobson denomina como função referencial, e Santaella associa tal referencialidade ao índice da tipologia peirciana. Ao discutir a arte grega Gombrich a caracteriza de modo muito similar ao conceito de naturalismo adotado por Ostrower, destacando a emergência do interesse narrativo em representar a aparência circunstancial das coisas, o qual ele denomina como índole científica.

Deve-se ressaltar que Ostrower e Gombrich contestam o conceito de mímese normalmente atrelado ao interesse naturalista. Nesse sentido, Ostrower adverte que (1984:309,310) “a arte não copia a natureza. (...) mesmo querendo inspirar-se em formas da natureza, o artista as abandona para criar formas de linguagem. Serão formas

específicas, de acordo com a especificidade material de cada linguagem”. Em outras palavras, aquilo que distingue os diversos modos de representação são seus interesses ou funções comunicativas e expressivas, levando o artista a elaborar diferentes estratégias representativas, lidando de modo diferente com as possibilidades e limites dos materiais de que dispõe.

Ostrower cita como exemplos do interesse naturalista a arte pré-histórica paleolítica e o Impressionismo, afirmando que, paradoxalmente, a primeira guia-se por motivações mágicas, ligadas à atividade da caça, e o segundo pela curiosidade científica de desvendar o fenômeno da luminosidade atmosférica.

Também se liga a esta tendência o movimento Realista, que antecede cronologicamente o Impressionismo. Porém, a autora diferencia a atitude ética, socialmente comprometida e profundamente poética da obra de Coubert (1819-1877), dos interesses estritamente óticos do Impressionismo, que abdicam da “objetividade e da materialidade do mundo”. Nesta discussão, Ostrower afirma que (1984:326) “o simples fato do Impressionismo ter-se seguido ao Realismo não pode ser interpretado como um desdobramento único e inevitável, a partir de possibilidades latentes no próprio Realismo. Em outras circunstâncias históricas, o desdobramento estilístico poderia ter tomado outro rumo, criando outras formas novas”.

Muitos historiadores observam na arte grega e posteriormente no Renascimento, uma fase inicial naturalista, marcada pelo caráter espontâneo e livre das formas, a partir da qual a representação vai tornando-se gradativamente mais idealista, criando o cânone clássico. Deve-se salientar que Gombrich opõe o caráter regrado da arte egípcia aos interesses naturalistas da arte grega,

enquanto Ostrower classifica esses dois estilos culturais como predominantemente idealista⁴⁰.

Expressionsimo

Este estilo distingue-se pelo acentuamento das qualidades formais do objeto representado. Santaella associa esta “destilação da aparência física do objeto” ao ícone. Na tipologia de Jakobson, esses efeitos são geralmente relacionados ao caráter subjetivo da função emotiva, mas pode ligar-se também à função conativa, quando o impacto formal da imagem visa persuadir o receptor. Exatamente por servir como instrumento de propaganda da Igreja Católica na Contrarreforma, num período em que poucas pessoas dominavam a leitura, a eloquência da imagem barroca foi chamada como o livro dos analfabetos. O modo como Wölflin descreve esse estilo enquadra-se nesse conceito, especialmente ao salientar que no estilo pictórico os atributos qualitativos da imagem – luminosidade e cor – deixam de ter uma função referencial subordinada à definição da forma, ganhando autonomia expressiva.

Ostrower destaca a obra *A Grande Crucificação de Grünewald* (1460-1528) e a pintura de El Greco como manifestações individuais do expressionismo. Além do Barroco, a autora considera esta perspectiva dominante no Romantismo e em vários movimentos modernos usualmente identificados com esta nomenclatura, aos quais se ligam, entre outros, Van Gogh (1853-1890) e Edward Munch (1863-1944), com obras de intensa carga trágica, e os artistas alemães dos grupos Cavaleiro Azul, A Ponte e Matisse (1869-1954), com obras que expressam um sentido eufórico, de enaltecimento à vida. Na arte abstrata a autora destaca tanto a articulação lírica das composições de Kandinsky quanto o automatismo da obra de Pollock⁴⁴ (1912-1956).

Idealismo

Aquilo que define o idealismo é a ênfase racional dada ao código de representação. Na tipologia das mensagens de Jakobson, a ênfase no código define a função metalingüística. Contudo, posto que a experimentação de novos meios e materiais se tornou na arte moderna e contemporânea uma das principais estratégias do artista para subverter e transformar os códigos artísticos vigentes, pode-se ainda incluir nesta corrente a ênfase no canal, vinculada à função fática. Ilustra essa possibilidade a adoção de novos suportes, como fez Duchamp, ou a anulação da materialidade física da obra, como pretendeu⁴¹ a movimento de arte conceitual na década de 1960.

Na classificação da linguagem visual desenvolvida por Lucia Santaella enquadram-se nesta corrente as manifestações artísticas que enfatizam o caráter regrado do símbolo, ligado ao nível da terceiridade (3) nas formulações de Peirce. Entre as Formas Não Representativas está relacionada à subcategoria “(2.1.3) a qualidade como lei – a invariância” (ver pag?), exemplificada pelo geometrismo abstrato da obra de Mondrian. Em relação as Formas Figurativas têm-se a subcategoria “(2.2.3) a figura como convenção – a codificação” (ver pág. 132), exemplificada pela simplificação e geometrização das paisagens pintadas por Cézanne.

Quanto as formulações de Gombrich, pode ser relacionado a esta tendência o caráter tradicional, atemporal e impessoal da arte egípcia, a qual visa representar a essência imutável das coisas. No mesmo sentido, sinalizam as análises de Wölfflin sobre a estruturação geometricamente fechada da arte do apogeu do Renascimento, especialmente ao destacar que a frontalidade característica desse estilo remete a modos “primitivos”⁴² de representação.

Apesar de reconhecer o caráter predominantemente idealista da arte egípcia, Ostrower (1984:320) pondera que é possível identificar a manifestação das outras duas correntes estilísticas em certas fases desta cultura milenar. Entre o período neolítico até a V Dinastia, ela observa uma tendência mais naturalista, devido a função mágico-religiosa da imagem, realizada como duplo que seria reencarnado. Segundo a autora, o estilo idealista só se desenvolveu por volta de 2600 a.C., em consequência da forte estratificação da sociedade egípcia em torno dos poderes políticos e sagrados do faraó. A partir de então (Ostrower, 1984:320), “A função social da arte passando a ser essencialmente representativa do poder, o estilo modificou-se. Numa idealização crescente, foi perdendo os aspectos realistas e adquirindo aspectos hierárquicos, cerimoniais e rituais. Destacando o majestoso e o sublime na perene juventude de divindades e faraós”. Embora esse estilo tenha perdurado até as invasões romanas⁴³, Ostrower destaca que, durante o curto reinado de Aken Aton (1379-1362 AC.) - faraó que substituiu o politeísmo pelo culto exclusivo a Aton, deus do sol - é possível observar uma certa flexibilização expressionista desta norma.

Além da arte egípcia e renascentista, Ostrower cita como principais representantes dessa corrente estilística a geometização das paisagens de Cézanne, a figuração facetada do Cubismo Analítico (distinta do caráter mais expressionista Cubismo Sintético) e todos os movimentos artísticos ligados ao abstracionismo geométrico, que se diferenciam da ênfase expressionista do abstracionismo informal. Entre eles podem ser citados o movimento holandês De Stijl, o Suprematismo russo, as pesquisas da Bauhaus nos campos das artes aplicadas (arquitetura, design) e, a partir da década de 1960, as pesquisas da Op Art, da Arte Cinética e do Minimalismo.

Serialismo

Este estilo é notável em todas as culturas artísticas iconoclastas que - pela proibição ou ausência da representação de imagens religiosas ou da figura humana em geral - marcam-se artisticamente pela criação de padrões decorativos, a exemplo dos arabescos da arquitetura e da tapeçaria do Oriente Médio, como da cerâmica marajoara brasileira. Na arte ocidental do passado, esse estilo manifesta-se nas faixas geométricas dos edifícios gregos e romanos, nos efeitos decorativos do Rococó, da Arte Nouveau, e na estamparia têxtil antiga e moderna.

Contudo, a estrutura serial nunca foi a forma dominante da arte ocidental, vindo destacar-se apenas a partir do Impressionismo. Em sua análise, Fayga Ostrower afirma (1984:251) que ao priorizar a representação da “luminosidade atmosférica que transfigura os objetos (...), nas imagens de paisagem ou de figuras humanas, não há contorno ou superfícies definidas ou qualquer outra caracterização de corporeidade da matéria. Tudo é decomposto em cor”. E, mesmo a diversidade das manchas cromáticas - articuladas pelo efeito ótico da justaposição contínua de pequenas pinceladas de cores primárias - “se distribuem de modo regular e sem ênfase por todo o plano do quadro. (...) Ao invés de tenso, o colorido se torna excitante”, criando uma imagem plana como se fosse uma cortina transparente de cores luminosas. De fato, o Impressionismo é um movimento limítrofe. Ao mesmo tempo em que representa a última investida da tradição artística sobre o ideal de representar fielmente a natureza, abre caminho para a ruptura desse interesse a partir do século XX, de modo que “hoje, conhecendo o desenvolvimento estilístico posterior (...), é difícil se surpreender com o que já existe de abstração no Impressionismo”.

Sobre a intensificação destas características surgidas no Impressionismo, pretende-se definir esta quarta corrente estilística. No nível sintático ela pode ser identificada como serialismo, por basear-se na repetição de padrões, gerando uma estrutura compositiva sem tensões espaciais. No nível semântico pode-se denominá-la de neutralismo, pois resulta desses recursos formais a anulação também das tensões psíquicas.

Nesse sentido, Ostrower afirma que o Impressionismo visa apenas “o impacto sensorial imediato. (...) Seu conteúdo é invariavelmente lírico e sem conflitos (aliás, nem no próprio tema, na atmosfera, existem tensões espaciais ou psíquicas)”. No caso do Impressionismo, devido a esta estrutura ou antiestrutura compositiva voltar-se para a representação objetiva do mundo visível, esse estilo foi classificado no âmbito do naturalismo. Contudo, além do “que já existe de abstração no Impressionismo”, é marcante também o seu caráter conceitual. Pode-se dizer que aquilo que anula as tensões nestas obras é o fato de o objeto ali representado – a natureza – ser apenas um pretexto, um exemplo fenomenal, da lei ou conceito científico que motiva a obra.

Em suma, aquilo que caracteriza o serialismo como estilo é basear-se numa regra, lei ou conceito, ligando-se semanticamente ao caráter generalizante do símbolo, na tipologia periceana, e sintaticamente à função metalingüística de Jakobson. Nota-se, portanto, que o serialismo tem os mesmos fundamentos racionais identificados no idealismo. De fato, como a discussão dos exemplos abaixo buscará demonstrar, esta corrente tornou-se um desdobramento do modernismo na arte ocidental que - devido às novas relações entre forma e função estabelecidas nesse processo histórico - merece ser destacado como um estilo diferenciado: o pós-modernismo.

Muitos dos artistas ligados à arte abstrata incorrem nesta tendência. O conjunto da obra tardia de Mondrian é a súmula desse exercício de repetição de um mesmo padrão visual. A repetição de formas e linhas é também a estratégia da op art para explorar a ambigüidade mental da percepção. Tal como Cézanne, o minimalismo identifica estruturas básicas que se repetem na aparente variabilidade das formas particulares. Porém, o minimalismo não se volta para as formas da natureza, como fez Cézanne, mas para a geometria abstrata do mundo industrial, tendo o cubo como elemento recorrente. A tela em branco de Malevitch (1878-1935) é emblemática do esvaziamento estrutural e semântico da arte, apresentando um espaço absolutamente neutro como pura potência – ou impossibilidade - criativa. Na via inversa, o mesmo ocorre na obra de Pollock. Pois, pela repetição, o gesto espontâneo e energético de sua pintura acaba por criar uma trama homogênea e neutra.

No entanto, será a partir da obra de Andy Warhol que o serialismo latente em todas estas tendências artísticas modernistas se torna fator indicativo de um novo estilo histórico específico. A repetição de um mesmo elemento foi a estratégia deliberadamente utilizada por Andy Warhol (1928-1987) em suas apropriações da realidade, neutralizando ou esvaziando as ‘personalidades’, cenas e coisas que representou de qualquer sentido de identidade ou unicidade.

Enquanto a influência de Duchamp sobre a produção artística atual dá-se muito mais por suas idéias e conceitos, posto o pequeno número de obras que realizou; quanto a Warhol, sempre refratário às teorizações, é o legado desta estrutura de composição - recorrente em inúmeros artistas atuais - que o torna figura decisiva no desenvolvimento da arte contemporânea. A influência de Duchamp liga-se ao conceito de antiarte, operando a desmistificação do objeto

artístico e sua integração à vida, ao cotidiano. Warhol, por outro lado, vincula-se a tendência de manutenção do objeto artístico, porém, como anti-signo, um significante opaco, chapado, resistente à projeção de significados. Como nas demais correntes estilísticas, nesse caso também deve haver uma correlação entre forma e função. Decerto, por meio da anulação ou negação de toda tensão, intenção, direção ou surpresa, essas obras assim expressam algo do espírito de sua época. Esses nexos contextuais serão explorados na oficina sobre modernismo e pós-modernismo.

Abordagem didática

Devido a seu caráter sincrônico, a classificação de Fayga Ostrower pode ser abordada com os alunos do mesmo modo como foram desenvolvidas as atividades baseadas nas classificações de Jakobson e Santaella (Peirce). Ou seja, a partir da discussão sumária da teoria - que o diagrama sintetiza - aprofundar o entendimento dos conceitos na discussão de exemplos concretos.

O objetivo de ter relacionado estas diversas classificações nesta oficina foi salientar a complementaridade desses conjuntos de ferramentas conceituais, enriquecendo o trabalho de interpretação da imagem na sala de aula. Porém, é importante frisar que embora guardem muitas semelhanças, os conceitos das diversas teorias não são equivalentes, pois partem de questões e pressupostos teóricos diferentes. Com o desenvolvimento das atividades, percebe-se como cada classificação tem seus limites, ao mesmo tempo em que toca em aspectos importantes, muitas vezes não desenvolvidos nas demais.

A principal diferença entre estas classificações é que a de Ostrower foi desenvolvida especialmente para a análise

da arte, adotando conceitos e nomenclaturas (naturalismo, idealismo e expressionismo) que são correntes entre os historiadores da arte, enquanto as outras se voltam para qualquer tipo de manifestação da linguagem. Exatamente por explorar conceitos que não se restringem ao campo artísticos, as classificações baseadas nas teorias da linguagem muitas vezes permitem uma análise mais livre, sem os estigmas que o discurso estético cristalizou, sendo especialmente importante na discussão das rupturas sobre a tradição implementada pela arte moderna e contemporânea.

Abordagem sincrônica

Embora não fosse a intenção de Ostrower, nada impede que sua classificação seja aplicada na análise de exemplos não artísticos, tais como fotografias jornalísticas e anúncios publicitários. Aliás, esse tipo de aplicação sempre facilita o entendimento da teoria. Ao analisar esse repertório de imagens logo se perceberá que além das estruturas Idealista e Expressionista, exploradas na oficina sobre Wölfflin por meio da análise dos estilos renascentista e barroco respectivamente, será possível refinar essas análises utilizando-se os demais conceitos apresentados. O Naturalismo evidencia-se no registro de flagrantes triviais da vida cotidiana, sem lhes imprimir ênfases expressivas ou padrões convencionais, como ocorre na rigidez e frontalidade das fotografias de documentos e de cerimônias oficiais. No caso do serialismo, exemplificado particularmente em Warhol, deve-se notar que a Pop Art, inspirou-se nas imagens publicitárias e na standardização industrial e, posteriormente, influenciou esse campo que lhe deu origem.

Em todos os casos, após a pesquisa e classificação dos exemplos, deve-se conversar com os estudantes sobre as

implicações semânticas das estruturas sintáticas encontradas. Qual a intenção do editor ao ilustrar uma reportagem com determinado tipo de imagem? A imagem está subordinada ao teor do texto, ou agrega-lhe outros significados? Qual a relação entre a imagem apresentada e produto divulgado na publicidade? Trata-se de uma simples ilustração do produto ou a imagem está relacionada a outros contextos? De acordo com a estrutura sintática da imagem (naturalista, expressionista, idealista ou serial) é possível identificar a que público ela se dirige (jovens ou adultos, homens ou mulheres, ricos ou pobres etc.)? Que tipo de impressão ou sentimentos tal publicidade quer gerar no espectador?

Abordagem diacrônica

A discussão ampla dos diferentes estilos artísticos e outras manifestações visuais é expediente importante para o aluno familiarizar-se com os fundamentos dos conceitos envolvidos na teoria. No entanto, esta classificação está sendo apresentada nesse capítulo exatamente para subsidiar a análise diacrônica da arte, isto é, seu desenvolvimento histórico. Conforme proposto por Jakobson, deve-se notar que a estratégia adotada nesse trabalho para abordar o desenvolvimento histórico da arte ocidental foi a de justapor seqüencialmente várias análises sincrônicas.

Nesse sentido, foi apresentado o paralelo entre a arte egípcia e grega da Antigüidade, a partir dos conceitos de Gombrich. Respeitando as contigências históricas específicas da Idade Média, em larga medida a arte sacra desenvolvida nos mosteiros e igrejas desse período seguem os princípios convencionais, simbólico ou idealistas destacados nas teorias de Gombrich, Peirce e Ostrower, não tendo sido desenvolvida uma oficina específica para tratar

desse período. Reportando a Idade Moderna, na oficina seguinte foi realizada a comparação entre o Renascimento (séc. XIV, XV e XVI) e o Barroco (séc. XVII), orientadas pelas formulações de Wölfflin. Ao expor o método sociológico de Hauser, foi comentado como os estilos Neoclássico e Romântico (sec XVIII) adaptam respectivamente os princípios linear e pictórico descritos por Wölfflin. Nesta oficina, os conceitos de Ostrower foram relacionados às classificações já discutidas de Jakobson/Chalhub e Peirce/Santaella, permitindo um olhar panorâmico sobre os principais estilos artísticos dos séculos XIX e XX. Por fim, na próxima oficina serão discutidos alguns conceitos da filósofa Hannah Arendt divisando os conceitos de modernismo, vanguarda e pós-modernismo, com o objetivo de problematizar aspectos da arte atual.

Processo interpretativo

Conforme já foi mencionado nas demais oficinas, é o estudante que deve realizar a classificação, buscando, nas discussões coletivas, o consenso sobre qual delas é mais adequada para cada obra. Porém, nem sempre o consenso é tácito ou possível. Dois fatores interferem nesse processo, a flexibilidade da teoria, bem como do processo interpretativo individual.

No primeiro caso, deve-se notar que as classificações não são excludentes, sinalizando apenas aquilo que está sendo enfatizado em determinada obra ou estilo. A título de exemplo, no paralelo entre o Renascimento e Barroco, observou-se como, apesar de enfatizar a estabilidade, o artista clássico adota várias estratégias para imprimir efeitos dinâmicos nesta estrutura e, no sentido inverso, a ênfase dinâmica do barroco não redundava no caos, devido aos efeitos de estabilidade que dão integridade estrutural à obra.

Tal ambigüidade é proeminente na discussão do naturalismo. Conforme salientado na introdução desta oficina, esse estilo não é muito definido sintaticamente, sendo discernido especialmente por seu interesse semântico descritivo. Em termos formais, pode-se dizer que ele ocupa uma posição intermediária entre o rigor clássico do idealismo e a eloquência expressionista, que o Barroco sintetiza. Nesse sentido, o Barroco holandês é emblemático destas possíveis ambigüidades, porque muitos de seus artistas adotaram como tema a representação de objetos triviais (natureza morta) e cenas domésticas (pintura de gênero) que nos dão a impressão de um flagrante naturalista da vida cotidiana. Aplicando claramente os conceitos de Wölfflin, ao discutir esse estilo Ostrower afirma que (1984:323):

...em sua estrutura espacial, as imagens criadas pelos artistas holandeses (...) pertencem inconfundivelmente ao Barroco – corrente de caráter expressionista. Alinhamento em diagonal de volumes, dissolução dos volumes por movimentos intensos ou pela luz, espaços assimétricos acelerados na profundidade, matéria essencialmente pictórica.

Apesar de estruturalmente inscrito nesse estilo histórico, a autora observa que a expressão particular da obra de Vermeer (1632-1675) - e da fase madura de Rembrandt (1606-1669) – tende (1984:323) “para o idealismo, tanto pelo fato de as formas se aproximarem de protótipos geométricos, como também pelo equilíbrio perfeito entre ritmos e tensões”. Já nas obras de Jan Steen (Holanda, 1626-1679) e de Chardin (1699-1794), artista ligado ao Barroco francês, os aspectos formais (expressionistas) do Barroco parecem ceder em importância ante o ao naturalismo

descritivo das cenas cotidianas que pintam. Diante disso, Ostrower conclui (1984:324):

Do ponto de vista estilístico, é interessante observar nas obras de Chardin, como no Barroco – corrente expressionista – podem existir caminhos para o Realismo, na observação e descrição de particularidades e, ao mesmo tempo, para o Idealismo no espaço estruturado em ordenações geométricas e com o sentido de permanência.

Nesse mesmo sentido, concorrem as análises sobre o Realismo e o Impressionismo, posto que há muito da norma clássica nas composições de Coubert e, conforme discutido anteriormente, o Impressionismo já apresenta - em muitos dos seus aspectos - certa tendência para a abstração e para o serialismo.

Portanto, ao invés de limitar a interpretação das obras em categorizações estilísticas fechadas e estereotipadas, busca-se, com a aplicação desta e das demais classificações, abrir possibilidades interpretativas que permitam professor e aluno investigarem as sutilezas de cada obra e estilo.

Resgatando os conceitos de Wolfgang Iser, deve-se lembrar que a obra de arte - estímulo físico - só se realiza no efeito estético que gera na mente do receptor. Posto que não há consenso entre os especialistas sobre as qualidades desses efeitos, conforme as divergências entre os historiadores da arte já apontadas atestam, não há por que exigi-lo do aluno. Pois, além da diversidade dos pressupostos teóricos que orientam cada interpretação, discutidos na Oficina 1, de acordo com Iser deve-se ainda considerar que a interpretação resulta do repertório cultural e individual de cada observador.

OFICINA 8

HANNAH ARENDT: o criativo, o heróico e o hedonista

Objetivo: discutir a relação entre arte e política na produção artística do século XX aos nossos dias, divisando os conceitos de modernismo, vanguardas e pós-modernismo.

Na obra *A Condição Humana* (1958), a filósofa Hannah Arendt identifica três atividades que constituem a malha da vida social: ação, trabalho e labor.

AÇÃO	TRABALHO	LABOR
A ação -com o complemento necessário do discurso - nada produz para o consumo ou para o uso sendo a mais efêmera atividade social. É a esfera política da interação social, (1991:106) “sua realidade depende inteiramente da pluralidade humana, da presença constante de outros que possam ver e ouvir e, portanto, cuja existência possamos atestar”.	O trabalho constrói o mundo, tornando-o mais útil e belo. O <i>homo faber</i> , inventor de ferramentas e utensílios é o autor de toda artificialidade e mundanidade. A durabilidade dos objetos de uso, em oposição à fugacidade dos bens de consumo, confere a dimensão cultural da humanidade, pois (1991:150) “sem um mundo interposto entre os homens e a natureza, haveria eterno movimento, mas não objetividade”.	O labor , ou a atividade do <i>animal laborans</i> , vincula-se ao reino da necessidade e ao processo biológico de manutenção da vida, a fim de torná-la mais fácil e longa. Seus produtos não têm nenhuma durabilidade, eles são consumidos quase que imediatamente após sua produção num processo contínuo e cíclico.
Sociedade (imortal)	Mundo	Vida (mortal)
Interação - Cidadão	Fabricação - <i>Homo faber</i>	Produção - <i>Animal laborans</i>
Imaterial – Efêmero	Objetos de uso	Objetos de consumo
Liberdade - Imprevisibilidade	Utilidade - Reificação	Necessidade - Hedonismo
Política	Cultura – Arte	Economia

Das relações entre a ação e o trabalho, Arendt articula o conceito de mundo como construção cultural e, nesse bojo, o conceito de arte. Pois, na sua utilidade e durabilidade, os objetos fabricados pelo trabalho representam nosso modo de viver. Entre eles, chamamos de arte os objetos que normalmente não têm outra função ou utilidade do que fazer essas representações dos valores culturais. Assim, para Hannah Arendt, a arte é a reificação, ou seja, a materialização da efêmera ação humana, transformando-a em algo tangível, que pode ser lembrado e comentado no seu próprio tempo e pelas futuras gerações.

A 'realização de grandes feitos e o dizer de grandes palavras' não deixarão qualquer vestígio, qualquer produto que possa perdurar depois que passa o momento da ação e da palavra falada. Se o animal laborans precisa do auxílio do homo faber para atenuar seu labor e minorar seu sofrimento, e se os mortais precisam de seu auxílio para construir um lar na terra, os homens que agem e falam precisam da ajuda do homo faber em sua mais alta capacidade, isto é, a ajuda do artista, de poetas e historiógrafos, de escritores e construtores de monumentos, pois, sem eles, o único produto de sua atividade, a história que eles vivem e encenam não poderia sobreviver.

Embora inerentes à vida social, essas atividades - ação, trabalho e labor - podem assumir diferente importância em cada sociedade e período histórico. Ao identificá-las, o objetivo de Arendt não foi apenas definir categorias gerais e abstratas, mas criar um arcabouço teórico que permitisse a compreensão de seu próprio mundo. Para demonstrar a perda da dimensão política da sociedade atual, a filósofa analisou as mudanças de ênfase entre essas atividades ao longo da era moderna, comparando-as com Antigüidade grega. Seu critério de análise foi a relação entre as esferas pública e privada da vida social.

Na Antigüidade, a ação era a principal atividade social. A interação política definia a esfera pública da vida social, enquanto o trabalho era realizado, escondido, no domínio privado e o labor considerado uma atividade escrava, relegada aos não-cidadãos.

O advento da modernidade é representado pelo desenvolvimento da ciência e do capitalismo comercial. Nesse período, o trabalho tornou-se a atividade pública mais valorizada na sociedade. Se antes a glória e a imortalidade humanas eram alcançadas por meio de atitudes e palavras heróicas, agora, com a “vitória do homo faber”, a criatividade, a capacidade de fazer novas coisas, passa a ser a medida desses valores, levando-nos a identificar a fabricação com a ação. Ou seja, o valor humano deixa de estar naquilo que as pessoas são, suas atitudes e palavras, passando a residir naquilo que elas fazem. Salientando que “O gênio criativo como a quintessência da grandeza humana era inteiramente desconhecido na antiguidade e na Idade Média”, Arendt afirma que (1991:222):

Talvez o melhor exemplo da frustração da pessoa humana, inerente a uma comunidade de produtores e, ainda mais, à sociedade comercial, seja o fenômeno do gênio, que a idade moderna, desde a Renascença até o século XIX, viu como seu mais alto ideal. (...) A obsessão da era moderna com a assinatura peculiar de cada artista, a sensibilidade sem precedente em relação ao estilo, revelam uma preocupação com aquelas características através das quais os artistas transcendem sua habilidade e sua arte, da mesma forma que a singularidade de cada pessoa transcende a soma de suas qualidades. Dada essa transcendência, que efetivamente diferencia a grande obra de arte dos demais produtos criados pelo homem, o fenômeno do gênio criativo parecia constituir a mais elevada legitimação da convicção do homo faber de que os produtos de um homem podem ser mais e essencialmente maiores do que o próprio homem. (...) Em outras palavras, a transformação do gênio em

ídolo encerra a mesma degradação da pessoa humana que os demais princípios reinantes na sociedade comercial.

Arendt relaciona o triunfo do homo faber a mudanças na forma de conhecer e explicar a natureza e a realidade humana, aspectos que podem ser observados no racionalismo da filosofia de Descartes e no experimentalismo científico de Galileu. Enquanto na Antiguidade a filosofia indagava sobre ‘o que’ as coisas são e ‘por que’ existem, a partir de Galileu emergiu o conceito moderno de ciência, que investiga ‘como’ as coisas são e vieram a existir. Para isso, desde a invenção do telescópio, o conhecimento dá-se pela simulação dos processos naturais nos laboratórios científicos. Suspeitando das evidências sensíveis, quando Descartes afirmou “penso, logo existo”, ao invés de um elogio à razão ele estava assumindo que o limite do conhecimento é aquilo que a mente é capaz de produzir. Em suma, a ‘contemplação’ - fonte primordial do conhecimento humano e do senso comum - foi desde então substituída pela ‘introspecção’ (Descartes) e pela ‘simulação’ experimental (Galileu).

A partir do século XVIII, a identificação do trabalho com a ação amplia seus contornos. O experimentalismo científico, que simula-fabrica os fenômenos naturais para conhecer ‘como’ funcionam (expediente instaurado por Galileu no início da era moderna) extrapola o âmbito da atividade científica, dominando o pensamento filosófico, histórico e político. Nesse aspecto, segundo a autora, não há diferenças substanciais entre o iluminismo e o marxismo. Pois, embora diferentes nos seus fundamentos filosóficos - um positivista, o outro dialético - e nos seus objetivos políticos históricos - um ligado à revolução burguesa, o outro à revolução proletária -, Hannah Arendt observa que os princípios utópicos do iluminismo e do marxismo guardam

em comum a convicção de que o futuro da humanidade poderia ser racionalmente projetado e fabricado. Ou seja, tal como os processos naturais, a história humana passa também a ser entendida como um ‘processo’ o qual pode ser simulado e manipulado experimentalmente, senão simplesmente fabricado como qualquer outro produto comercial da indústria.

A partir dessa análise, Arendt identifica várias mudanças na concepção de história ao longo do desenvolvimento da sociedade ocidental. Na Antiguidade, segundo a filósofa, a história era contada como ‘fatos isolados’, rememorando eventos heróicos singulares. Posteriormente, para explicar a ascensão e queda das nações, a antiguidade desenvolveu a concepção ‘cíclica’ da história, similar às fases da vida humana. O Renascimento via o presente como o resgate de uma grande tradição passada que deveria perpetuar-se no futuro, criando a noção de ‘dupla infinitude do tempo’. Portanto, apenas a partir do século XVIII surgiu a noção ‘retilinear da história’ entendida como um progresso contínuo. Desde então, o presente passou a ser visto como um trampolim para o futuro, tornando-se um meio destituído de fins e significados próprios, aspectos que, segundo Arendt, gerou o sentimento de angústia (ou quem sabe a esquizofrenia) da sociedade moderna. Tal determinismo, portanto, fere a essência da ação humana que é a liberdade, a imprevisibilidade e a pluralidade.

Enquanto no início da era moderna o triunfo do homo faber marcou-se pela identificação da ação com o trabalho, nesta última fase o trabalho passou a ser identificado ao labor, representando “a vitória final do animal laborans”. O importante agora não é a sociedade, fruto da heróica interação humana; nem o mundo, fruto do trabalho criativo; mas a vida, guiada por princípios puramente hedonistas. Ou seja, (Arendt, 1991:334):

Agora, tudo que ajuda a estimular a produtividade e alivia a dor e o esforço torna-se útil. Em outras palavras, o critério final de avaliação não é de forma alguma a utilidade e o uso, mas a 'felicidade'. Isto é, a quantidade de dor e prazer experimentada na produção e no consumo das coisas.

Portanto, na modernidade tardia há uma completa inversão do padrão da Antigüidade. O labor, antes a mais privada das atividades humanas, torna-se então a mais importante atividade social. A autora caracteriza essa fase atual da era moderna afirmando (1991:335):

O último estágio de uma sociedade de operários, que é sociedade de detentores de empregos, requer de seus membros um funcionamento puramente automático, como se a vida individual realmente houvesse sido afogada no processo vital da espécie, e a única decisão ativa exigida do indivíduo fosse deixar-se levar, por assim dizer, abandonar a sua individualidade, as dores e penas de viver ainda sentidas individualmente, e aquiescer num tipo funcional de conduta entorpecida e 'tranqüilizada'. O problema das modernas teorias do behaviorismo não é que estejam erradas, mas sim que podem tornar-se verdadeiras, que realmente constituem as melhores conceituações possíveis de certas tendências óbvias da sociedade moderna.

As críticas que Hannah Arendt fez às utopias modernas na obra *A Condição Humana* (1958) antecedem em 20 anos a publicação da *Condição Pós-Moderna* de Lyotard (1979), obra considerada o estopim dos debates sobre a pós-modernidade, especialmente devido às réplicas de Habermas em defesa da razão iluminista. Nem iluminista, nem pós-modernista, as considerações de Arendt já sinalizavam as principais questões relativas ao contexto contemporâneo, tais como a crise das utopias modernistas, a massificação da sociedade e a banalização dos valores sociais. Ademais, contrária a toda forma de totalitarismo, o

principal objetivo de sua filosofia política foi defender a pluralidade humana. Pois, segundo Arendt, a ação é a (1991:15)

única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não o Homem, vivem na terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm relação com a política, mas essa pluralidade é especificamente a condição (...) de toda vida política.

ANTIGÜIDADE	MODERNIDADE	MODERNIDADE TARDIA
Na Antigüidade a ação era a principal atividade social. A interação política definia a esfera pública da vida social, enquanto o trabalho era realizado, escondido, no domínio privado e o labor considerado uma atividade escrava, relegada aos não-cidadãos.	O advento da modernidade é representado pela vitória do homo-faber. Ligada ao desenvolvimento da ciência, a habilidade humana de criar novas coisas tornou-se a atividade pública mais valorizada na sociedade. Nunca a arte teve tanto prestígio como nesse período.	Há completa inversão do padrão da Antigüidade. O labor, antes a mais privada das atividades humanas, torna-se então a mais importante, representando a vitória final do homo-laborans, primeiro como uma sociedade de operários e depois de detentores de empregos.
O conhecimento é baseado na filosofia, que enfatizava o ser, indagando o que as coisas são e por que existem.	O conhecimento é baseado na ciência, que enfatiza os processos, indagando como as coisas são e vieram a existir.	O experimentalismo científico alcança os estudos sociais, históricos e filosóficos (iluminismo e marxismo).
A verdade advém da contemplação (Platão e Aristóteles), e a ação humana é imprevisível.	A verdade advém da experimentação (Galileu) e da introspecção (Descartes – aquilo que a mente produz)	A ação humana pode ser predicada (introspecção) e ajustada à experimentações tal como os processos naturais
A história é vista como fatos isolados, e posteriormente surge a concepção cíclica da história (como ciclos da vida)	História: noção de dupla infinitude do tempo, presente como resgate e continuação do passado.	Gerando uma contemplação da história como algo inevitável (natural) ou programado (linear).

ANTIGÜIDADE	MODERNIDADE	MODERNIDADE TARDIA
Sociedade: política Esfera pública: Ação Ação significa: interação Política baseada: na política, sociedade, cidadão.	Sociedade: comercial Esfera pública: Trabalho Ação significa: fazer Política baseada: na cultura, mundo, conhecimento.	Sociedade: industrial Esfera pública: Labor Ação significa: produzir Política baseada: na economia, vida individual, supressão da necessidade e da dor.
Característica cultural: ESPÍRITO HERÓICO	Característica cultural: ESPÍRITO CRIATIVO	Característica cultural: ESPÍRITO HEDONISTA

O heróico, o criativo e o hedonista

O abandono da figuração ilusionista, a eclosão de vários estilos simultâneos e, principalmente, os ideais utópicos são fatores que caracterizam o início do século XX como uma fase de grandes transformações e rupturas artísticas. Neste período, o embate entre antigos e modernos (que sempre demarcou as mudanças da arte ocidental) passa a ser uma recusa de toda e qualquer referência ao passado. A referência desses artistas é o futuro, não como o desconhecido, ou o imprevisível devir com suas fatalidades, faceta trágica da literatura romântica. Ao contrário, o futuro é visto como a consumação de projetos sistemáticos, elaborados pelos artistas em seus manifestos, que então se definem como a linha de frente da arte e da sociedade.

Apesar de todos os seus propósitos revolucionários e das profundas mudanças efetivamente implementadas na arte deste período, a partir dos conceitos de Gombrich (Oficina 4) foram levantadas características da tradição artística ocidental que continuam em vigor ou em discussão na atualidade: a índole científica do experimentalismo, o caráter ficcional da narrativa, a valorização da autoria e a

concepção de arte autônoma. Somando-se essas idéias aos conceitos de Hannah Arendt (trabalho, ação e labor) essas transformações serão discutidas neste capítulo discernindo-se três vertentes: o espírito criativo do modernismo, ligado a idéia de trabalho; o espírito heróico das vanguardas, vinculada ao sentido político da ação; e por fim, a ênfase nos ciclos biológicos da vida que caracteriza o labor, identificando como espírito hedonista certas vertentes do chamado pós-modernismo.

Modernismo: o espírito criativo

Apesar de todas as inovações estilísticas, algumas tendências do século XX preservaram o valor da autoria e a autonomia da obra de arte, de modo que os fundamentos do seu modernismo não são substancialmente diferentes do modernismo de outras épocas. Por essa razão, essas tendências são hoje denominadas como modernistas, distinguindo-se do Pós-modernismo, que será discutido à frente.

O Cubismo é exemplar do modernismo, estilo que segue a tradição da pintura, mantendo o sentido tradicional de autonomia da obra e seu valor autoral. Rompendo a figuração clássica, as formas facetadas do Cubismo representam a dinâmica do mundo moderno, assumindo, particularmente nas fases avançadas da obra de Picasso, um caráter autoral expressionista. Apenas no Cubismo Sintético, fase em que as obras de Braque (1882-1963) e Picasso (1881-1973) são praticamente indistintas, pode-se notar um certo enfraquecimento do valor da autoria.

O Surrealismo também preservou aqueles diversos aspectos da tradição. Influenciados pelas idéias de Freud, Salvador Dalí (1904-1989), De Chirico (1888-1978) e Paul Delvaux (1897-1994) adotam a forma clássica desenvolvida

para a representação da realidade objetiva, no entanto, para representar a dinâmica do inconsciente, tal como ele se manifesta nos sonhos, fantasias e delírios.

O abstracionismo geométrico, ao adotar cores planas e princípios matemáticos de composição, busca eliminar a marca do gesto do artista e o conceito de arte como expressão individual. Porém, esse é apenas o outro lado da tradição autoral moderna, que ora valida-se na genialidade racional, concebida no Renascimento, e ora na atitude subjetiva do gênio romântico.

Ligado ao racionalismo da pintura abstrata, é também relevante o Construtivismo Russo, que Tatlin (1885-1953) personifica. Apropriando-se dos novos materiais ligados ao desenvolvimento tecnológico (metal, vidro, arame, madeira), ele substitui o conceito de escultura (bloco lapidado) pelo conceito de montagem. Ou seja, a montagem, princípio construtivo da engenharia torna-se então o princípio sintático ordenador da arte.

Aliás, Tatlin se denominava um ‘engenheiro artista’, postulando que a arte teria um papel fundamental na construção do projeto socialista, convicção partilhada entre inúmeros outros artistas de sua geração, ligados à Revolução Russa de 1917. Muitas de suas esculturas são, de fato, protótipos para monumentos arquitetônicos, nunca realizados devido ao fechamento político promovido por Stalin, que, considerando a liberdade vanguardista corruptora, instalou as formas estereotipadas do Realismo Socialista como o estilo oficial de propaganda do comunismo soviético. Devido ao espírito utópico de buscar conduzir por intermédio da arte transformações efetivas na sociedade, no caso de Tatlin pode-se dizer que há um enfraquecimento da concepção de autonomia da obra de arte, que então passa a estar a serviço das mudanças sociais.

O mesmo ocorre nas propostas da escola Bauhaus, fundada em 1918, na Alemanha, pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969). Convergindo as pesquisas do Abstracionismo e do Construtivismo, esta escola rompeu as distinções criadas no Renascimento entre o artista e o artesão, a arte autônoma e a arte aplicada. Seus cursos relacionam as diversas linguagens artísticas (desenho, pintura, escultura, gravura e fotografia) ao desenvolvimento dos ofícios (design gráfico, de objetos, de moda, de figurinos para teatro e, especialmente, a arquitetura) representando uma experiência pioneira e revolucionária no ensino de arte. Porém, seu objetivo não era restaurar os ofícios medievais, mas engajar-se nas demandas do desenvolvimento industrial e urbano, criando em suas oficinas os protótipos de uma nova realidade.

Nesse sentido, Gropius encerra seu manifesto sobre a Bauhaus (1919) afirmando: “Juntos, desejamos, concebamos e criemos a nova estrutura do futuro, que vai abarcar a arquitetura, a escultura e a pintura numa só unidade, e que, um dia, vai elevar-se aos céus a partir das mãos de milhões de operários como o símbolo de cristal de uma nova fé”. No entanto, tal engajamento foi cerceado pelo avanço do nazismo, e a escola é fechada em 1934, deixando, além de seus protótipos, algumas poucas obras arquitetônicas realizadas.

O prognóstico do manifesto de Gropius só veio a realiza-se depois de 1945. Não como a concretização dos projetos socialistas ou da emancipação da humanidade pelo progresso técnico, utopias que embalavam seus idealizadores, mas para atender às demandas da reorganização do capitalismo no pós-guerra, quando os EUA emergem como a maior potência mundial. De todo modo, olhando ao redor do mundo atual, dos edifícios aos mais

simples objetos, quase tudo terá a marca das pesquisas realizadas por esses artistas.

Não há, portanto, nem em Tatlin, nem na Bauhaus, a ruptura da obra, mas a consumação da sua autonomia revelada - senão como 'arte' - como monumento arquitetônico, mobiliário, utensílio industrial. Como nos demais tempos da história, aos quais só temos acesso devido aos vestígios dos monumentos e objetos que fabricaram, nesse caso também o mundo moderno se torna compreensível por meio da objetividade tangível dos produtos do trabalho desses artistas-artífices.

Em suma, ligado especificamente ao campo da arte ou na construção do mundo dos objetos de uso cotidiano, o modernismo define-se pelo espírito criativo do trabalho do homo faber, tal como o define Hannah Arendt.

Vanguardas: o espírito heróico

Originalmente, vanguarda é uma expressão militar usada para designar os soldados da linha de frente de uma batalha, que desafiam o inimigo, abrindo o caminho para o avanço das tropas. Baudelaire foi o primeiro a usar esse termo no campo da arte que, desde o início do século XX, passou a ser largamente aplicado para caracterizar as rupturas artísticas, de modo que os termos 'modernismo' e 'vanguarda' aparecem como sinônimos na obra de muitos historiadores. Resgatando seu sentido bélico original, o termo vanguarda será aqui utilizado para designar artistas e tendências que efetivamente transformaram a arte num instrumento de luta política, entendida no seu sentido lato de ação, formulado por Hannah Arendt.

Conforme discutido anteriormente, entre os modernistas a criatividade vincula-se ao trabalho, isto é, à criação-fabricação de novas obras de arte, monumentos

arquitetônicos e objetos de uso. Como vanguarda, ao contrário, serão identificadas propostas que - por meio de seu experimentalismo - desafiaram as regras artísticas e sociais, buscando criar novos comportamentos, novas posturas diante do mundo. As vanguardas não visaram simplesmente criar uma arte pedagógica, aspecto que pode ser derivado da função divulgadora do catolicismo que teve o Barroco, ou uma arte engajada politicamente, motivação de muitas obras do Realismo. Seu experimentalismo foi mais além, conduzindo ao aniquilamento da própria distinção entre arte e realidade. Foi rompendo a autonomia da obra de arte e transformando a autoria numa relação entre artista e público, que as vanguardas transformaram o trabalho do artista em ação.

Quando em 1919 Marcel Duchamp retira um vaso sanitário produzido industrialmente do universo dos objetos cotidianos ligado à esfera da vida privada, expondo-o ao público de cabeça para baixo e assinado com um pseudônimo, ele já instaura a negação da autoria, da obra como objeto único e autônomo e, principalmente, o sentido de ativismo. Pois o valor desta obra emblemática na arte do século XX não está propriamente na sua configuração formal, mas na atitude do artista que, ao apresentá-la, desdenha de tudo antes reconhecido como arte. Arendt identifica como características essenciais da ação humana a 'imprevisibilidade' e a 'irreversibilidade'. Mais do que imprevisível, de fato, essa atitude de Duchamp exerceu uma influência irreversível na história da arte, ainda potente na produção artística contemporânea.

De modo radicalmente diferente do espírito construtivo do modernismo, aquilo que caracteriza as vanguardas é sua índole desconstrutiva. Enquanto esses primeiros fabricam novos objetos, o Dadaísmo pauta-se na apropriação e desfuncionalização dos objetos cotidianos,

caso da Fonte de Duchamp e de inúmeras obras de Man Ray (1890-1976). Qualquer fragmento do manifesto Dadaísta (1918) expressa uma recusa sarcástica aos valores institucionalizados da arte e - como antiarte - atestam sua postura antirracional, antiutilitária, antiburguesa e antiutópica. Salientando que o termo 'Dada' nada significa, nos primeiros parágrafos desse manifesto, afirma-se (Teles,1992:137):

Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo, portanto, algumas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios (...). Eu redijo esse manifesto para mostrar que é possível fazer as ações opostas simultaneamente, numa única e fresca respiração; sou contra a ação; pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom-senso.

Em suma, as vanguardas marcam-se pela recusa da 'obra-prima', entregue à contemplação do público como um universo fechado e autônomo. Avesso à tal aspiração modernista, o artista de vanguarda pretende chocar, criar um estranhamento, desafiar os critérios de gosto e a capacidade crítica do público. Devido a isso, Umberto Eco afirma que as vanguardas elaboram uma 'obra aberta', a qual, para ser interpretada, exige uma postura ativa do receptor, ao invés da passividade contemplativa. Essa tendência radicaliza-se entre as neovanguardas da década de 1960, quando o artista se torna apenas o proponente de situações de interação com o público que, desse modo, torna-se seu coautor.

Os 'Bichos' de Lygia Clark (1920-1988), objetos articulados com dobradiças que alteram sua forma conforme manuseado pelo público, já evidenciam esta postura. O mesmo ocorre nas diversas obras da Arte Cinética, que se alteram de acordo com as interferências do público ou de

fatores naturais, como os móveis de Calder (1898-1975), que se transformam com o movimento do ar. Contudo, pode-se dizer que essas propostas de certa forma aprimoram aquelas aspirações já presentes no Cubismo e no Futurismo italiano de representar – reificar pelo trabalho artístico - a dinâmica do mundo moderno, não ferindo, portanto, o estatuto modernista da obra como objeto autônomo.

Situação muito diversa ocorre com os Happenings, eventos que, embora propostos pelos artistas, eles não têm controle sobre o seu desenvolvimento, aproximando-se assim do caráter imprevisível e irreversível da ação. O mais significativo nesse caso não é a dissolução da obra enquanto objeto físico, conforme destaca muitos historiadores, pois, uma peça teatral ou musical também só existe no momento de sua performance, sem perder com isso sua integridade e autonomia formal. O importante nesse caso é que a estrutura da obra, geralmente muito simples e precária, não se apresenta como objeto de contemplação, mas como atitudes políticas.

Exemplificam essa tendência os Parangolés de Helio Oiticica (1937-1980), roupas exóticas distribuídas ao público para que nela vestido ele interagisse de modo diferente com o mundo, quebrando a mecanicidade da conduta cotidiana. Fustigando a moral burguesa, para ingressar numa exposição de Marina Abramovic (1946-), o público tinha de passar por uma fresta estreita, roçando os corpos da artista e seu partner, Ulay, que se postavam em cada lado da porta, estáticos e completamente nus, sendo que no interior da galeria nada havia. Nesse mesmo sentido de quebrar as convenções artísticas e sociais concorrem muitos dos happenings e performances do Grupo Fluxos. Membro desse grupo, Yoko Ono (1933-) passou semanas com Jonh Lenon numa cama de casal exposta na vitrine de uma galeria, símbolo concreto do lema “faça amor não faça guerra” dos

movimentos pacifistas norte americanos, então contrários a Guerra do Vietnã.

Em todos esses exemplos o fundamental é o evento público. Aliás, é assim que os happenings e muitas performances são noticiados nos jornais, como 'fatos' estético-políticos, e não como obras de arte. Deve-se notar que as estratégias criadas por esses artistas, ao mesmo tempo rebeldes e pacifistas, foram incorporadas pelos movimentos sociais, sendo que tais happenings hoje ocorrem na maioria de suas manifestações públicas ('caras pintadas' brasileiros, ativismo do Green Peace). Portanto, aquilo que caracteriza as vanguardas não é a criatividade do trabalho, mas o espírito heróico da ação.

De fato, as propostas das neovanguardas se inscrevem nos intensos movimentos sociais protagonizados especialmente pela juventude na década de 1960. Embalado pelo rock, o movimento hippie contestou os valores da sociedade de consumo, propondo o retorno à vida simples e natural, como antes fora sugerido por Rousseau. A questão feminina marca-se pela luta pela liberdade sexual (permitida pela invenção da pílula anticoncepcional) e pela igualdade de direitos políticos. O movimento Black Power (força negra) toma as ruas norte-americanas em favor dos direitos da minoria negra, e, a partir dos levantes em Paris, movimentos estudantis eclodem em várias universidades do mundo. Para além das reformas universitárias, guiados pelos ideais socialistas, os estudantes reivindicam mudanças sociais, tornando-se uma poderosa força política independente.

No terceiro mundo os movimentos estudantis foram violentamente reprimidos pelos regimes ditatoriais apoiados pelos EUA durante a chamada Guerra Fria. Tal frivolidade, contudo, só ocorreu nos países desenvolvidos, onde esses movimentos foram sufocados pelo próprio avanço econômico da sociedade de consumo e da indústria cultural.

Aquilo que era símbolo de rebeldia, tanto no ativismo artístico quanto no social, é incorporado pelo mercado. Tudo vira moda, produto consumível. A arte que havia tomado as ruas, volta para os museus e salões que então se especializam na divulgação institucional das vanguardas. É nesse contexto que Adorno formula sua tese de que o sistema econômico é capaz de absorver como mercadoria mesmo as manifestações mais rebeldes das vanguardas, neutralizando sua potência revolucionária.

Pós-modernismo: o espírito hedonista

Além da industrialização, caracteriza a segunda metade do século XX a revolução tecnológica da informática. A difusão dos computadores pessoais e da internet consumou na década de 1980 a previsão de McLuhan de que os meios de comunicação transformariam o mundo numa imensa 'aldeia global'. Em termos políticos e econômicos, caracteriza esse momento a falência do bloco comunista soviético, marcada historicamente pela queda do muro de Berlim em 1989, seguida da reforma econômica capitalista da China, mesmo preservando seu regime político comunista. Por essa razão, muitos teóricos preferem o termo 'globalização' ou invés de 'pós-modernidade' para caracterizar esse período, tomando-o como uma fase diferenciada da expansão do capitalismo, sistema econômico que define a era moderna desde o seu início. Em contrapartida, no campo cultural há um largo consenso sobre o termo pós-modernismo, pois - aparte de alguns teóricos e artistas que partilham do otimismo de McLuhan - aquilo que caracteriza a arte, a filosofia e demais manifestações culturais desse período é a crítica às utopias modernistas.

O serialismo da obra de Andy Warhol já evidencia essa crise das utopias. Ao apropriar-se de elementos do

cotidiano, Duchamp os re-contextualiza numa atitude provocativa e crítica. Warhol, ao contrário, o faz tacitamente, apropriando-se não só dos produtos, mas do próprio processo da fabricação industrial, de modo que ele denomina seu ateliê de trabalho como “fábrica”. Quando representou um mito do cinema como Marilyn Monroe, um líder político como Mao Tse Tung e latas de sopas, utilizando para todos e tudo o mesmo padrão, Warhol fez uma representação exata da crise de valores na sociedade contemporânea, da redução da identidade humana à mercadoria ou simplesmente uma imagem plana, sem qualquer densidade ou profundidade espiritual. Exatamente por isso, a obra de Warhol não rompe a condição da arte de ser a reificação da realidade humana. Mantendo a tradição moderna da autonomia da obra de arte, seu trabalho apresenta-se como uma representação emblemática da realidade pós-moderna, tendo influenciado inúmeros artistas.

O descrédito na dimensão política da ação, que caracteriza o espírito anti-utópico e anti-heróico do pós-modernismo pode ser percebido de modo mais contundente nas experiências tardias de Lygia Clark. Os happenings e laboratórios sensoriais realizados pela artista (diferentemente de sua obra neoconcretista anterior) não se voltam para o ‘corpo’ social e político, como ocorre com Oiticica, mas ao corpo físico, biológico, ligado à vida individual. Enquanto a obra de Oiticica dirige-se à ação, a de Lygia Clark volta-se para a introspecção. Segundo Hannah Arendt (1991:325):

... o único objeto tangível produzido pela introspecção, se é que esta deve produzir algo mais que uma auto-consciência inteiramente oca, é o processo biológico. E como essa vida biológica, acessível na auto-observação, é ao mesmo tempo um processo metabólico entre o homem e a natureza, é como se a introspecção já não precisasse perder-se nos meandros de uma consciência sem realidade, uma vez

que encontra dentro do homem – não em sua mente, mas em seus processos corporais – suficiente matéria exterior para ligá-lo novamente ao mundo exterior.

Em suas pesquisas, Lygia Clark constrói diferentes objetos que possibilitam a mediação do corpo com sua própria fisicalidade ou que encontram exterioridade apenas na materialidade dos elementos da natureza. Se nesta tendência ainda pudermos encontrar vestígios de um pensamento utópico, esse já não se apresenta como uma experiência dirigida à construção de um novo mundo, mas em direção a um estado a-histórico de evasão do mundo. Não podendo sonhar um retrocesso ao mundo natural de Rousseau, que inspirou a fuga romântica, migra para um paraíso uterino, buscando a virgindade das sensações corporais e das matérias naturais.

Porém, esta recusa da história pode ser contextualizada historicamente. Arendt a define como uma nova inversão na *vita activa* que, após “a vitória do *homo faber*” no início da era moderna, conduz a “vitória final do animal laborans” na modernidade tardia, denominada por muitos autores como pós-modernidade. Na ascensão do *homo faber* há um esvaziamento da dimensão política da interação humana. O agir passa a ser entendido como fazer e fabricar. Porém, o trabalho ainda é essencialmente mundano. No triunfo do animal laborans ocorre a identificação do trabalho com o labor, quando o fazer passa a ser concebido como produzir, uma atividade cíclica, parte do processo vital.

De fato, a partir da década de 1970 a vida individual e a vida da espécie tornaram-se temas recorrentes na arte, observável em inúmeras propostas da Body Art, performances, vídeo e fotografias. Se nas propostas de Lygia Clark pode-se identificar um hedonismo, digamos positivo ou construtivo, que visa a uma harmonia entre o homem e a natureza; no caso da Body Art esta relação apresenta-se

como negação do prazer. De modo geral a Body Art propõe um mergulho paralizante num corpo que não projeta ou reverbera nada além da vulnerabilidade da própria vida, aniquilando o mundo, a mente, o discurso, o prazer ou a felicidade. Afirmando que “não somos nem nunca fomos criaturas falantes ou visuais: nós somos criaturas de carne e osso”, René Berger (apud Glusberg 1987:46) propõe:

... a performance e body art devem mostrar não o homo-sapiens – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o ‘homo-vulnerabilis’ essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, ersatz da ordem biológica.

No vértice da dor, diversas propostas da body-art e de performance constroem situações de violação e mutilação do corpo (Gina Pane, Barry Le Va, Bob Flanagan). Segundo Arendt (1991:323):

... só a dor é inteiramente independente de qualquer objeto, só aquele que sente dor cessa, realmente, de sentir coisa alguma a não ser a si mesmo, ao passo que o prazer não se compraz em si mesmo, mas em algo além de si, (...). A dor é o único sentido interior encontrado na introspecção cuja independência dos objetos palpáveis rivaliza a certeza axiomática do raciocínio lógico e aritmético.

Banalizando a própria introspecção, outras propostas criam uma estética de estranhamento da matéria corporal. Fluidos e dejetos misturam-se numa sintaxe que articula esperma e maionese, sangue e catchup (Paul McCarthy), corpo e lixo (Vito Acconci). Na performance *Death Ship*, McCarthy cria com um tubo no seu corpo um circuito fechado de ingestão e defecação, únicas ‘atitudes’ ainda possíveis ao ser estritamente biológico. Enquanto representações de aspectos da realidade contemporânea a repulsa que estas

diversas manifestações podem provocar no espectador de fato não se dirige a arte, mas a realidade ali reificada.

Pós-modernismos - Abordagem didática

As obras de três artistas brasileiros sintetizam as categorias teóricas exploradas nesta oficina. Niemeyer (1907-) condensa o espírito criativo do trabalho, preservando o princípio da autonomia da obra como repretenção da experiência humana (Ilustração 26 - pág. 284). Oiticica (1937-1980) tende para a ruptura desse princípio em favor do espírito heróico da ação (Ilustração 27 - pág. 284). A obra tardia de Lygia Clark (1920-1988) sintetiza o espírito hedonista, que associa a arte à vida, como fenômeno natural ou biológico (Ilustração 28, pág. 284). De modo crítico e coerente, a própria artista afirma que, quando estabeleceu essas rupturas, não estava mais interessada na arte, mas na atividade terapêutica. Contudo, à revelia de sua opinião, o trabalho de Lygia Clark inscreve-se na história da arte demarcando exatamente a tendência à sua dissolução que caracteriza o experimentalismo artístico desde Duchamp.

De fato, o criativo, o heróico e o hedonista não configuram estilos artísticos, mas apenas uma projeção para o campo da arte de tendências observadas por Hannah Arendt no desenvolvimento histórico da sociedade ocidental. Porém, tanto na sociedade quanto na arte, essas tendências nunca são absolutas, havendo sempre vozes, atitudes e obras dissonantes. Portanto, essas categorias, como as apresentadas nas demais oficinas, não devem funcionar como rótulos restritivos, mas como ferramentas conceituais que permitam ao aluno dialogar com as obras de arte, observando suas particularidades e seus aspectos dominantes.

O espírito hedonista - identificado acima nas obras tardias de Lygia Clark, na Body Art e diversas performances - pode ainda ser observado na ênfase que a arte contemporânea tem dado ao relato da vida individual e privada do artista. Cindy Sherman (1954-) delata o aniquilamento da identidade, fotografando a si mesma transvertida em inúmeras identidades. Orlan (1947-) fabrica a si mesma, registrando em fotografias suas inúmeras operações plásticas. O recurso à fotografia para materializar suas obras remete a Andy Warhol. Em todos os casos o caráter documental da fotografia é de algum modo subvertido, para representar a fragilidade e a inconsistência da realidade contemporânea.

A questão da pluralidade humana demarca os espíritos heróico do pós-modernismo que, utilizando os mais variados suportes (fotografia, vídeo, instalação, performance), adota como tema a discussão das diferenças econômicas, sociais, raciais, sexuais, religiosas. Deve-se notar que o interesse dessas obras é eminentemente político, seja mantendo a autonomia da obra como ocorre na instalação *O Jantar* (1974-79), de Judy Chicago, em memória das artistas mulheres de todos os tempos; ou dissolvendo-a na interação pública, estratégia de Jenny Holzer (1950-), ao andar pelas ruas tendo escrito em sua camiseta "abuse of power comes as no surprise" (Truísmo - 1983 'o abuso da força vem sem surpresa') e suas demais interferências em espaços público, como outdoors, cartazes afixados em postes e cabines telefônicas.

Ligado ao otimismo de McLuhan e à índole construtiva da Bauhaus, o espírito criativo contemporâneo manifesta-se especialmente na arte eletrônica (Web Art). Associando os conhecimentos técnico-científicos da informática aos conhecimentos artísticos acumulados sobre a produção de imagens desde o advento da perspectiva no

Renascimento, novos artistas e técnicos transformaram aquela tecnologia num mundo virtual. Como a antiga praça pública, esse mundo literalmente fabricado pelo homo faber, pois prescinde da transformação da matéria natural, tornou-se talvez o principal espaço da interação social hoje. Se, isso trouxe um empobrecimento da realidade humana, reduzindo tudo a imagem, simulacro, como acusa Baudrillard; por outro lado, ao ligar as pessoas de todo o mundo e romper o controle autoritário ou privilegiado das informações, via internet, afirmam-se os fundamentos da ação humana que, de acordo com Hannah Arendt, são a pluralidade e a liberdade.

CONCLUSÃO

Não há realidade sem interpretação.
Gombrich (1986:318)

Tornou-se muito comum classificar a arte como linguagem, no entanto o que exatamente isso significa e suas implicações para o campo da educação nem sempre são postos claramente. O que é linguagem? Quais as similaridades e diferenças entre as diversas linguagens artísticas? O que distingue a arte de outros usos cotidianos e especializados da linguagem? Ademais, como ensinar a linguagem, ela deve ser ensinada como as demais disciplinas científicas do currículo, ou requer estratégias específicas? Em caso positivo, quais seriam essas estratégias? Este livro foi desenvolvido em torno dessas questões.

Nesse sentido é importante destacar que o conceito de linguagem é muito controvertido, existindo uma imensa literatura sobre as diferentes concepções dos diversos autores. De fato, há razoável consenso sobre a principal função cognitiva da linguagem – a representação. Por meio da linguagem representamos as coisas e fatos concretos do mundo, bem como idéias e sentimentos. A grande controvérsia entre os teóricos consiste no modo como essas representações são realizadas. Com o objetivo de problematizar as relações entre arte, linguagem e conhecimento, no primeiro capítulo foi brevemente considerado o modo como as teorias estéticas trataram esse tema desde Platão aos nossos dias, destacando-se a recorrente oposição entre a experiência sensorial e racional.

Tratando desse viés, a semiótica peirceana foi apresentada como uma teoria do conhecimento que efetivamente estabelece uma ponte sobre essa cisão entre razão e sensibilidade. Nesse sentido, as três categorias do

pensamento e da natureza definidas por Peirce – primeiridade, secundidade e terceiridade – foram apresentadas como passos fenomenológicos os quais conectam de modo contínuo a experiência concreta e o pensamento abstrato.

A primeiridade envolve a imaginação. Isto é, a criação de hipóteses diante das experiências concretas. A secundidade refere-se ao conflito, ao esforço para testar essas hipóteses. Por fim, a terceiridade é a esfera das regras e convenções, momento em que todo aquele processo imaginativo e experimental se transforma em conceitos, os quais podem se mover de modo autônomo em nossa mente, como puro pensamento abstrato. Em suma, a terceiridade relaciona-se ao conhecimento racional, constituindo signos genuínos ou conceitos. Porém, de acordo com Peirce, esses conceitos só podem ser transformados em um novo conhecimento quando uma nova experiência detona o processo imaginativo de construção de novas hipóteses e seus diversos testes, recomeçando todo o processo.

Há muitas semelhanças entre essas idéias de Peirce e a posterior teoria de Karl Popper sobre o caráter hipotético dedutivo do conhecimento, autor no qual Gombrich se baseia para desenvolver seus estudos sobre a psicologia da representação visual. Estabelecendo esses nexos, ainda no segundo capítulo, foi discutido o caráter de linguagem das representações visuais, entendidas por Gombrich como um código cultural construído e transformado pelo esforço criativo dos artistas. Desse modo, as idéias de Gombrich são adotadas para se discutir o papel do artista como emissor. Por outro lado, as teorias de Wolfgang Iser sobre o efeito estético, as quais guardam grande similaridade com as idéias de Gombrich, foram apresentadas para se discutir o papel do receptor, nesse caso, o estudante, quando é chamado a interpretar obras de arte e outras manifestações da cultura

visual na sala de aula. Concluindo essa discussão, ainda foram analisados os nexos entre essas diversas teorias e a Abordagem Triangular proposta por Ana Mae Barbosa para o ensino de arte.

Em suma, o processo cognitivo descrito por Peirce, bem como por Gombrich, Iser e Barbosa, baseia-se na convicção de que o conhecimento – entendido como interpretação do mundo – depende das contextualizações que o receptor ou o estudante fazem a partir de sua própria moldura de referências culturais e pessoais. Esses princípios epistemológicos fundamentaram todas as discussões e atividades apresentadas nas oficinas didáticas.

Nas duas primeiras oficinas, conceitos desenvolvidos por Peirce e Jakobson foram apresentados como ferramentas conceituais para estimular a interpretação de imagens pelos alunos. Baseado nas categorias do pensamento e da natureza, Peirce identificou três modos diferentes em que um signo pode representar um objeto, criando uma tipologia dos signos denominando-os como ícone, índice e símbolo. Jakobson, por sua vez, afirma que o processo comunicativo envolve seis diferentes fatores (emissor, receptor, referente, canal, código e mensagem) e que, de acordo com a ênfase dada a cada um desses fatores é possível identificar as principais características de cada mensagem particular, construindo, desse modo, uma tipologia das mensagens. A aplicação dessas tipologias na interpretação de imagens em sala de aula foi baseada nos estudos que Lucia Santaella e Samira Chalhub fizeram respectivamente sobre Peirce e Jakobson, autoras que, aliás, sempre tiveram um compromisso com o ensino.

Nessas oficinas o estudante é convidado a analisar uma ampla gama de imagens ligadas ao cotidiano, à arte ocidental e de outras tradições. Essa abordagem foi denominada como Olhar Sincrônico porque nela toda esta

variedade de imagens foi considerada tal como elas se apresentam ao aluno no presente, de acordo com seu repertório cultural. Em outras palavras, o Olhar Sincrônico enfatiza o eixo da recepção, enquanto o subsequente, Olhar Diacrônico, volta-se para o eixo da emissão. Isso significa que nessa segunda abordagem foram consideradas as condições em que a imagem foi produzida, ou seja, suas referências históricas. Nesse caso, foi analisado um conjunto específico de imagens – a arte hegemônica no ocidente –, destacando-se algumas de suas características fundamentais, desde a Antigüidade grega aos nossos dias.

Essa análise histórica também foi realizada a partir da aplicação de conjuntos de categorias teóricas. Para isso, foram selecionados alguns autores que desenvolveram análises bastante estruturais baseadas nas tendências antropológica e formalista da história da arte. A partir da análise comparativa entre a arte egípcia e grega da Antigüidade, Gombrich identifica certas características da arte grega ainda hoje presente ou em discussão na arte ocidental. Por meio do paralelo entre Renascimento e Barroco, Wölfflin, apresenta dois padrões de composição visual recorrentes ao longo de toda a tradição figurativa da arte ocidental. As Correntes Estilísticas Básicas discernidas por Fayga Ostrower – naturalismo, idealismo e expressionismo, as quais ainda acrescentamos o serialismo – ampliam a discussão de Wölfflin sobre padrões compositivos, permitindo um olhar mais detalhado sobre a arte, bem como outras manifestações da cultura visual.

Contudo, as características sintático-semânticas dos padrões compositivos analisados por Wölfflin e Fayga não permitem o escrutínio de muitas tendências artísticas contemporâneas. Para abordar essa produção recente foram utilizados os conceitos de ação, trabalho e labor, desenvolvidos por Hannah Arendt. O modernismo e todos os

movimentos artísticos que preservam a autonomia da obra de arte foram associados ao trabalho, marcado pelo espírito criativo. Alguns dos chamados movimentos de vanguarda foram associados à ação, devido a seu espírito heróico. Já as vanguardas e tendências pós-modernistas que tematizam a vida biológica e privada foram relacionados ao espírito hedonista, que a filósofa associa ao labor.

Duas outras oficinas lidaram com aspectos teóricos e contextuais sobre a arte. A discussão sobre a história da história da arte introduz as diversas oficinas, apresentando os diversos métodos de pesquisa em arte. Os fatores constitutivos do método sociológico marxista de Arnold Hauser foram articulados numa oficina que visa colher dados sobre as condições sociais relacionadas à arte de cada período. Breve discussão sobre algumas tendências mais recentes da história da arte foi acrescida e essas duas oficinas, salientando a importância da consideração de fatores multiculturais nos estudos sobre a arte, tais como as diferenças étnicas, de gênero, de idade, entre outras.

De fato, as duas abordagens – sincrônica e diacrônica - são bastante estruturais, oferecendo apenas alguns conceitos-chave para ajudar o estudante a fazer suas próprias interpretações. Em ambos os casos, várias informações adicionais podem e devem ser dadas pelo professor, de acordo com seus propósitos e os interesses do grupo. Estimular a capacidade interpretativa do estudante sempre foi um dos meus principais interesses na prática do ensino de arte em seus diversos níveis: fundamental, médio e superior. Contudo, a preocupação em pesquisar e sistematizar estratégias de ensino que estimulassem o acesso à arte e suas teorias tornou-se proeminente ao trabalhar na formação do professor de arte. É nessa perspectiva que espero poder estar dando alguma contribuição com os resultados deste trabalho.

Notas

- 1- Segundo Chauí (1997,115), Bacon apresenta quatro ídolos (ou preconceitos) que impedem o conhecimento da verdade. O “ídolo da caverna”, fruto das ilusões e equívocos da percepção, sendo de fácil correção pelo intelecto. O “ídolo do fórum”, fruto da linguagem e das idéias compartilhadas com os outros, só podendo ser superados com grande esforço intelectual. O “ídolo do teatro”, que se refere as opiniões decorrentes dos poderes das autoridades, só podendo mudar a partir de mudanças sociais e políticas. E, por fim, o “ídolo da tribo”, relativo a opiniões que se formam em virtude da própria natureza humana, dependendo da reforma da própria natureza humana para serem superados.
- 2- Kant denomina estes conceitos a priori de Juízo Sintético, por configurar uma lei determinante, universal e necessária. Diferenciando-o do Juízo Analítico, que é reflexionante, particular e contingente, de modo que ocorre a posteriori.
- 3- A distinção que Peirce faz entre o objeto dinâmico (“coisa em si”) e o objeto imediato, a coisa tal como a conhecemos por meio de nossas experiências, é um dos aspectos que relaciona seu pensamento ao de Kant.
- 4- Arendt discute a noção do “fazer história” desenvolvida por Marx no ensaio O Conceito de História Antigo e Moderno (1998:112)
- 5- São os principais representantes desse movimento os seguintes escritores e filósofos: Goethe (Sofrimentos do Jovem Werther –1774), Schiller (cartas sobre a Educação Estética do Homem – 1794/95), Herder, Novalis e os irmãos Schlegel.
- 6- Para Constable, a pintura é uma investigação das leis da natureza, levando-o afirmar que o paisagismo pode ser (apud Gombrich, 1996: 27) “considerado como um ramo da filosofia natural, da qual os quadros não passam de experiências”.
- 7- Inspirado na teoria lingüística de Saussure, Lévy-Strauss foi o fundador a antropologia estrutural. Ele postula que, subjacente à mutabilidade dos eventos históricos de uma sociedade, existe uma estrutura oculta, profunda, estável, ou mesmo imutável, que de fato orienta esses processos. Em outras palavras, do mesmo modo como o código verbal é uma estrutura oculta sobre a qual construímos concretamente a fala ou

os textos; para Lévy-Strauss, o “sistema cultural” também é um código oculto que orienta a ocorrência dos fenômenos sociais concretos.

- 8- Sobre o caráter mágico vinculado ao ato da caça, Arnold Hauser (1972, 17) afirma que "Quando o artista paleolítico pintava um animal na rocha, produzia um animal real". Não era "uma questão de funções simbólicas de substituição, (...) Não era o pensamento o que matava, nem a fé o que originava o milagre: era antes o ato concreto e atual, a representação pictórica, em si e por si mesma, que produzia o efeito mágico". Estes argumentos de Hauser se assemelham aos utilizados por teóricos da contemporaneidade ao discutirem a substituição da experiência concreta pela realidade virtual dos meios tecnológicos, caso de Jean Baudrillard, que define o momento atual como sociedade dos simulacros.
- 9- Na obra *A linguagem da Arte*, Omar Calabrese comenta (1987, 57): "A reflexão sobre Gombrich permite-nos algumas primeiras reflexões sobre a situação da disciplina. Com efeito, é inegável que muitos estudiosos de diversas escolas (Eco, os franceses, os americanos) consideram Gombrich, ainda hoje, como o pai e o melhor expoente da semiótica das artes, o que, embora não exagerando o valor do autor de *Art and Illusion* (*Arte e Ilusão*, 1960), faz pensar, por contraste, na exigüidade dos desenvolvimentos ulteriores."
- 10- Arnheim (1984, 4) afirma: "Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo; uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, clareza ou distância."
- 11- Sobre os "vivos borrões e pinceladas" dos impressionistas Gombrich (1986, 284) comenta: "A transposição funcionou. Os impressionistas tinham ensinado as pessoas não a verem a Natureza com um olho inocente, mas a explorarem uma alternativa inesperada (...). Os artistas convenceram os amantes da arte tão completamente que o bom mot 'a Natureza imita a arte' tornou-se corrente. Como disse Oscar Wilde, não havia fogo em Londres antes de Whistler pintá-lo."
- 12- Muitos historiadores defendem a existência destes dois modos de representação (conceitual e natural), tese negada por Gombrich. Ao discutir o naturalismo da arte Paleolítica, Arnold Hauser, por exemplo, afirma (1972, 14): "não existe qualquer paralelismo entre esta arte pré-histórica e a arte infantil ou a arte da maior parte dos povos primitivos, da atualidade. O desenho das crianças e as manifestações artísticas dos atuais povos primitivos são racionais e não sensoriais: revelam o que a criança e o artista primitivo conhecem, não o que no momento vêem;

dão-nos uma concepção teórica e sintética do objeto, e não uma sua representação ótica e orgânica".

- 13- Gombrich trata como conceitual o processo cognitivo da criação artística, sem questionar a dimensão material da obra. As propostas de Arte Conceitual do século XX, por outro lado, questionam o objeto artístico, tal como fez Fénelon (esteta do século XVII citado no primeiro capítulo) ao afirmar que "a arte pode existir puramente na idéia".
- 14- Segundo Gombrich os estudos de Arnheim e da Gestalt (1986,228) "...pretendem minimizar o papel da aprendizagem e da experiência na percepção", tomando como uma tendência inata do cérebro a propensão de ver o que é mais simples e coeso. Ele defende que não vemos o que é mais simples, mas aquilo que é biológica e culturalmente mais importante; contrapondo a máxima de Arnheim de que "ver é compreender" à de que "só vemos o que compreendemos".
- 15- Em suas "Reflexões sobre a Revolução Grega", Gombrich (1986,103) faz um paralelo entre a arte egípcia e a grega tomando como eixo da análise a distinção entre o "o que" e o "como", tema que será discutido na Oficina 4.
- 16- Comparando a comunicação entre máquinas e aquela na qual o receptor é humano, Umberto Eco afirma (1980,6): "Quando o destinatário é um ser humano (e não é preciso que também a fonte o seja...), vemo-nos ao contrário, em presença de um processo de significação, desde que o sinal não se limite a funcionar como simples estímulo, mas solicite uma resposta INTERPRETATIVA por parte do destinatário".
- 17- O artista-artesão egípcio e medieval se esmerava em cumprir as normas da tradição. No Renascimento e no Barroco, mesmo dependente da encomenda dos mecenas, o artista busca inovar a arte, imprimindo a marca de sua personalidade. Do Romantismo aos nossos dias, a arte entra no círculo capitalista do livre comércio, não tendo mais um público financiador definido. Radicaliza-se a autonomia do artista, que ora age como um "maldito", marginal à sociedade, e ora cede aos apetites do mercado e da crítica.
- 18- Voltada para a análise do texto literário, a Teoria da Recepção surgiu com a publicação, em 1969, da obra História literária como provocação à ciência da literatura de Hans Robert Jauss, dando curso a chamada Escola de Konstanz, a qual Wolfgang Iser vincula-se. Iser credita muitas de suas concepções teóricas a Gombrich, no entanto, reitera as objeções formuladas por Richard Wollheim de que há um "naturalismo embutido" nas teorias de Gombrich,

- 19- Iser analisa várias concepções de leitor: "leitor ideal" e "leitor contemporâneo" são apresentados como construtos que não permitem uma verificação empírica, enquanto os conceitos de "arquileitor" (Riffaterre), "leitor informado" (Fish) e "leitor intencionado" (Wolff), buscam introduzir na lingüística estrutural a figura concreta do leitor. Ao final pondera (1996,73): "À diferença dos tipos de leitor referidos, o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em conseqüência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto".
- 20- A Action Painting norte-americana teve forte influência do crítico Greenberg, levando o jornalista Tom Wolfe a intitular seu ensaio sobre esse movimento como A Palavra Pintada. O mesmo ocorre no Neo-expressionismo (Transvanguardia) dos anos 1980, sob a tutela do crítico italiano Bonito Oliva. As grandes mostras internacionais da atualidade ilustram os temas e abordagens definidas por seus curadores.
- 21- Haroldo de Campos caracteriza a tradução literária como sendo um processo de "invenção" posto que ela será (1970,24) "sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. (...) Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja sua fisicalidade, sua materialidade mesma. (...) Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal."
- 22- Popper (apud Gombrich:1986.22) denomina como "teoria do holofote" sua concepção de que a mente funciona como um organismo vivo que não cessa de sondar o seu meio ambiente, contrapondo-se ao que ele denomina como "teoria do balde da mente", que a toma como simples depositária dos dados sensoriais.
- 23- Peirce define o processo abduutivo de formulação das hipóteses como uma espécie de intuição (insight), semelhante ao instinto, afirmando (1977, 221): "Seja como for que o homem tenha adquirido sua faculdade de adivinhar os caminhos da Natureza, certamente não o foi através de uma lógica crítica e autocontrolada. Mesmo agora ele não consegue dar uma razão precisa para suas melhores conjecturas".
- 24- Fundador da lingüística moderna, Ferdinand Saussure (1857- 1913) postula que a relação entre o significante (representação) e seu significado é estritamente convencional e o objeto de estudo da lingüística são os aspectos permanentes da língua enquanto sistema ordenado, e não a variabilidade de seus usos concretos na fala. Embora sua teoria fundamente todo o posterior desenvolvimento da área, esses dois

princípios foram questionados por vários teóricos, particularmente por Jakobson.

- 25- Jakobson foi um dos fundadores do Círculo Lingüístico de Moscou, grupo que enfatizou a pesquisa sobre a produção poética, envolvendo, também, artistas ligados ao formalismo russo.
- 26- Karl Bühler classificou como expressiva as mensagens com ênfase no destinador, apelativa quando enfatizava o destinatário e comunicativa quando abordava o contexto. Além de criar três novas funções, Jakobson dará outros nomes a essas classificações, destacando certas especificidades da linguagem.
- 27- Para ilustrar este artifício poético, Samira Chalhub cita a análise feita por Bóris Schinaider sobre os nomes de personagens escolhidos por Dostoievsky no conto O senhor Prokhartchin. Ele analisa como as qualidades sonoras dos nomes adotados se relacionam com o perfil psicológico das personagens. Pesquisa semelhante pode ser feita com os alunos em sala de aula sobre os nomes das personagens de romances brasileiros famosos, das novelas de televisão, e seus próprios nomes.
- 28- Santalella (2001:13) afirma que a origem da obra Matrizes da Linguagem e do Pensamento remonta a projetos educacionais (PUC-SP, MEC, TV Cultura) que visavam o desenvolvimento de alternativas metodológicas para o ensino de língua portuguesa (leitura, interpretação e produção de texto), entre os quais teve como parceira Samira Chalhub, autora que fundamenta as discussões do capítulo anterior.
- 29- Segundo Omar Calabrese (1987:19): "... diversos grupos e correntes responderam de maneiras diferentes à questão de a arte ser ou não uma linguagem. (...) Por outro lado, uma vez aceita, todavia com todas as variações de posição, (...) permanece aberto o problema de como as artes se constituem em sistemas lingüísticos. Cada uma delas é um sistema autônomo e específico? Ou cada uma delas difere em relação ao signifiante, sendo que o significado é sempre produzido do mesmo modo? E qual a relação de eventuais 'especificidades' com um sistema geral da comunicação e da significação? E, enfim, qual é a relação com o sistema lingüístico que conhecemos melhor, a língua natural?".
- 30- Bazin (1989:156) destaca que o estigma do Maneirismo como forma degenerada do renascimento foi superado apenas a partir de 1920 com os estudos de Margaret Höner (1919) e Werner Weisbach (1919) que salientam o caráter requintado, lúdico e espiritual dessa tendência. Autores que influenciaram a posterior análise de Dvorák (1928) sobre El Greco, levando-o a identificar o Maneirismo como precursor do Barroco.

- 31- Delimitando seu objeto de estudo em Arte e Percepção Visual, Arnheim afirma (1984): “A parte psicológica de meu trabalho também é limitada. Todos os aspectos da mente encontram-se na arte, sejam eles cognitivos, sociais ou motivadores. O lugar do artista na comunidade, a consequência de sua atividade em suas relações com outros seres humanos, a função da atividade criadora no esforço da mente para a realização da sabedoria – nenhum deles constitui o ponto focal deste livro. Tampouco estou interessado na psicologia do consumidor. Mas espero que o leitor se sinta compensado pela rica fantasia de formas, cores e movimentos que encontrará aqui. Estabelecer alguma ordem nesta rica exuberância, planejar uma morfologia e deduzir alguns princípios dá muito o que fazer”.
- 32- Ao discutir as abordagens sincrônica e diacrônica, Jakobson afirma (1991:121): “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. (...) e, por outro lado, a abordagem histórica, na poética como na lingüística, não se ocupa apenas de mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos. Uma Poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas”.
- 33- Pierre Restany esteve no Brasil em 1963 estabelecendo contato com os artistas e críticos brasileiros.
- 34- Alvarado (1987:203) destaca que Aracy Amaral “partia do princípio de que a arte de vanguarda inexistia no Brasil por questões históricas (tradição portuguesa pictórica), pela ausência de grandes centros, com meios artísticos bem estruturados e de classes sociais definidas”. De todo modo, Aracy Amaral salientava “a importância dos novos artistas do Rio, empenhados numa participação ativa por meio de sua arte na problemática política, social e econômica”, diferenciando-os do caráter menos engajado da arte paulista da época.
- 35- No mito, Pigmaleão apaixona-se por uma estátua de mulher por ele mesmo esculpida. Então ele pede a Afrodite que lhe desse uma mulher parecida com aquela. Ao invés disso, a deusa dá vida à própria estátua e Pigmaleão casa-se com a mulher criada desta forma.
- 36- Sobre o surgimento da narrativa ficcional Gombrich afirma que (1986:112) “A história da emancipação gradual da ficção consciente do mito e da parábola moral ainda está para ser contada. Obviamente, não

pode ser tratada isoladamente, uma vez que acompanhou o advento e os progressos da razão crítica na cultura grega. Mas o que me interessa aqui é o seu significado para a história da arte. Pois é tentador pensar que foi o impacto dessa idéia que levou a emancipação da imagem visual da fase quase pigmalionica do 'fazer'. Este impacto primeiro se fez sentir naquela esfera onde o reino da poesia se encontra com o da arte, na esfera da ilustração”.

- 37-** A rigor, todos os elementos de um quadro são formas bidimensionais justapostas. A distinção entre figura e fundo decorre, portanto, de efeitos perceptivos de profundidade. Arnheim (1984: 217) destaca que: “a superfície limitada circundada tende a ser vista como figura, a circundante, ilimitada, como fundo”; “áreas proporcionalmente menores tendem a ser vistas como figura”; “as áreas mais claras aparentemente tendem a ser figura quando outros fatores permanecem iguais”; “à tendência geral do vermelho de avançar e do azul de se retrair”; “a convexidade tende a predominar sobre a concavidade”; “saliências e ângulos em ponta são como cunhas que avançam para frente” e “o movimento relativo pode realçar vigorosamente o efeito de figura – fundo”.
- 38-** Ao discutir esta tendência, Arnheim (1984:24) salienta que, além do efeito de direção, a relação esquerda-direita altera também a percepção do peso visual, de modo “que quando dois objetos iguais são apresentados nas metades esquerda e direita do campo visual, o da direita parece maior. Para que eles pareçam iguais, o da esquerda tem de ser aumentado de tamanho”. Arnheim salienta que alguns pesquisadores associam estas diferenças perceptivas a fatores biológicos ligados à lateralidade das funções do córtex cerebral, enquanto outros as relacionam a fatores culturais, tais como o treino escolar da leitura.
- 39-** Deve-se notar que a função poética, ligada ao fator mensagem, foi apresentada nas discussões sobre esta classificação como o ponto neutro, por referir-se ao modo como cada um dos demais fatores é abordado nos discursos particulares.
- 40-** Apesar de considerar ambos os estilos idealistas, Ostrower (1984:322) destaca a seguinte diferença entre eles: “Enquanto que no Egito a visão de mundo está vinculada a idéia de morte, na Grécia a ênfase é dada a vida. (...) E em vez da divinização do homem, dá-se na Grécia a humanização dos deuses.”
- 41-** Duchamp lança as bases da arte conceitual ao afirmar “Eu estou interessado em idéias e não no produto visual”. Nesse sentido, a

exposição *Conceptual Art – No Object* (Leverkusen 1969) limita-se a apresentação de um catálogo com fotos, textos e conceitos elaborados pelos artistas participantes. Sobre este movimento, Ostrower (1983:70) afirma: “Não é apenas a ação artística que na visão da arte conceitual seria supérflua; a ação humana, como ação, é exonerada de sentido. Conseqüentemente o que resta ao homem é ter intenções, vontades, idéias – não sendo necessário executá-las. Esvazia-se o homem existencialmente. (...) (Nota-se que, na arte conceitual, não há a mais leve atitude crítica social a respeito da ‘impossibilidade da ação’. A impossibilidade é tranqüilamente assumida e é elevada ao nível de uma pesquisa pura.)”.

- 42- Ao discutir os “aspectos ‘puros’ da frontalidade e do perfil”, Wölfflin (1984:137) destaca que “a arte clássica apreciou muito a força elementar desses aspectos, cultivando-os como formas de contrates. A arte barroca impede que os objetos se consolidem nesses aspectos primitivos”. Ostrower afirma que, findo o reinado de Aken Aton (1984:321), “a arte egípcia retornou ao estilo idealista preservando-o praticamente inalterado – e também estereotipado – por mais 1400 anos, até a invasão do Egito pelos romanos. Influenciada pela arte romana, reaparecem novamente na arte egípcia tendências naturalistas descritivas.”
- 43- Sobre a espontaneidade e o automatismo da obra de Pollock, Ostrower podera que neste processo (1984:327) “...há um controle consciente. (...) as coisas nunca acontecem inteiramente por acaso e é impossível abolir a consciência no fazer. O que importa ver aqui é que a atitude ambígua entre o depoimento expressivo e uma almejada ‘liberdade inconsciente’ acaba por afetar a forma do espaço e, portanto, o estilo”.
- 44- Deve-se lembrar que a arte nunca é um reflexo direto da natureza nem tampouco das emoções dos artistas, de modo que tanto o serialismo quanto o naturalismo e o expressionismo partilham destes fundamentos racionais do idealismo, pois todos são formas estruturadas de linguagem.
- 45- Gombrich relaciona o ecletismo à fantástica expansão urbana ocorrida na Inglaterra e nos Estados Unidos durante o século XIX. Diante dessa forte demanda, os mais diversos estilos históricos eram resgatados, observando, no máximo, certas convenções (1988:396): “As igrejas eram quase sempre construídas no estilo gótico, porque este predominara no que foi chamada a Era da Fé. Para teatros e óperas, o estilo barroco, com toda sua teatralidade, era freqüentemente considerado adequado, enquanto se achava que palácios e ministérios teriam um aspecto mais digno nas formas suntuosas da Renascença italiana”.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. **Teoria estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- ALVARADO, Daisy V. M. P. **Novas figurações, novo realismo e nova Objetividade: Brasil anos 60**. Tese de doutorado ECA-USP, São Paulo, 1987.
- AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo – Rio de Janeiro, 1977.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1991.
- **A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Rio de Janeiro, UFRJ Ed. 1992.
- **Entre o passado e o futuro**. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- **A dignidade da política**. Rio de Janeiro Relume-Dumará, 1993.
- **Verdade e Política**. Lisboa, Sophia, 1995.
- **O que é política**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.
- ARGAN, Giulio C. **Arte e crítica de arte**. Lisboa, Estampa, 1988.
- **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo, Pioneira, 1984.
- **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BHABHA, Homi. **O Local da cultura**. Belo Horizonte, Ed UFMG, 2007
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- **Arte Educação: Leitura no subsolo**. São Paulo, Cortez, 1997.
- **John Dewey e o ensino de arte no Brasil**. São Paulo, Cortez, 2001.
- ; SALES, Heloísa (org.) **O ensino da arte e sua história**. MAC-USP, 1989.
- ; FERRARA, L.; VERNASCHI, E. (org.) **O ensino das artes nas universidades**. São Paulo, Edusp, 1993.
- BARILLI, Renato. **Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos**. Lisboa, Estampa, 1995.
- BARNARD, Malcolm. **Approaches to understanding visual culture**. New York, Palgrave, 2001.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Lisboa, Ed.70, 1987.
- **Elementos de semiologia**. São Paulo, Cultrix, 1992.
- **Aula**. São Paulo, Cultrix, 1992.

- BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte contemporânea brasileira**. Rios de Janeiro, Contra Capa – Rios, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, **O sistema dos objetos**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
----- **A ilusão vital**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- BAZIN, Germain. **Historia del arte**. Barcelona, Ed. Omega, 1972.
----- **História da história da arte**. São Paulo, Martins fontes, 1989.
- BELL, Julian. **What is painting: representation and modern art**. Thames and Hudson, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Braziliense, 1993.
- BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BORDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- BORIS, Schnaiderman, **Semiótica russa**. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- BUENO, Maria Lucia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas, Ed da UNICAMPI, 2001.
- BUORO, Anamelia. **O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola**. São Paulo, Cortez, 2000.
- BÜRGER, Peter. **O significado da vanguarda para a estética contemporânea: resposta a Jurgen Habermas**. Arte em Revista 7, São Paulo, ago 1983.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- CAMPOS, H. **Metalingüística**. Rio de Janeiro, Vozes, 1970.
- CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**. São Paulo, Iluminuras, 2001.
----- **Retrato da arte moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo, Perspectiva, 1992.
----- **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- CASTRO, Eliana. **Psicanálise e linguagem**. São Paulo, Ática, 1992.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo, Martins Fontes. 2005.]
----- **Teorias da Arte**, São Paulo, Martins fontes, 2005.
- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. São Paulo, Ática, 1990.
----- **A metalinguagem**. São Paulo, Ática, 2001.
----- (org.) **Pós-moderno**. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
- CHOMSKY, Noam. **11 de setembro**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.
- CONNOR, steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo, Loyola, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo, Ed. 34, 1998.

- DELEUZE, GILLES. **Lógica dos sentidos**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- DOY, Gen. **Materializing art history**. Oxford, Oxford International Publishers, 1998.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1930**. Berlim, Bauhaus Archiv, 1992.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro, Zahar, 1993.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- . **Tratado geral de semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- . **A definição da arte**. São Paulo, Martins Fontes – Ed. 70, 1981.
- . **A estrutura ausente**. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- . **Os limites da interpretação**. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- EFLAND, Arthur. **Art and cognition**. New York and London, Teacher College Press, 2002.
- ; FRIEDMAN, STUR. **Postmodern art education: an approach to curriculum**. Virginia, NAEA, 1996.
- EPSTEIN, Isac. **Teoria da informação**. São Paulo, Ática, 1988.
- . **O signo**. São Paulo, Ática, 1990.
- FERNIE, Eric. **Art history and its methods: a critical anthology**. London, Phaidon, 2003.
- FERRARA, Lucrécia. **A estratégia dos signos**. São Paulo, perspectiva, 1986.
- FERRAZ, Heloísa; FUSARI, Maria. **Metodologia do ensino de arte**. São Paulo, Cortez, 2004.
- ; ----- . **Arte na educação escolar**. São Paulo, Cortez, 1992.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- FOCILON, Henri. **A vida das formas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- FOSTER, Hall (org.). **Postmodern culture**. London, Pluto Press, 1990.
- . **The return of the real**. Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**. São Paulo, Iluminuras, 1999.
- FUNARTE. **Lygia Clark e Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, MEC, 1986.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo, Ed. 34, 2000.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão**. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- . **A história da arte**. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara. 1988.
- . **Norma e forma**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- . **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. São Paulo, Edusp, 1999.
- GUNN, Giles. **The culture of criticism and the criticism of culture**. New York,

- Oxford University press, 1988.
- HABERMAS, J. **Modernidade versus pós-modernidade**. Arte em Revista 7, São Paulo, Ago 1983.
- . **Conhecimento e interesse**. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1987.
- HARRIS, Jonathan. **The new art history: a critical introduction**. London, Routledge, 2001.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Ed. Mestre Jou, 1973.
- . **Teorias da Arte**. Lisboa, Presença, 1988.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- HOSBSBAWM, Eric. **O novo século**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- HOLANDA, Heloisa. **Impressões de vigem**. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- HOPKINS, David. **After modern art: 1945-2000**. New York, Oxford University Press, 2000.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa, Ed.70, 1989.
- . **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. São Paulo, Ed. 34, 1999.
- JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio**. São Paulo, UNESP – Boitempo, 1997.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo, Cultrix, 1969.
- ; POMORSKA, Krystina. **Diálogos**. São Paulo, Cultrix, 1985.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- JIMENEZ, Marc. **Estética**. São Leopoldo. Ed. Unissinos. 1999.
- JONES, Amelia; WARR, Tracey. **The artist's body**. London, Phaidon, 2000.
- JUNG, Carl. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- KREISTEVA, Julia. **Sentido e contra-senso da revolta**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.
- LANGER, Susanne. **Sentimento e forma**. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LECHTE, John. **50 pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós- modernidade**. Rio de Janeiro, DIFEL, 2002.
- LOSADA, Terezinha. **Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda**. Terezina, EDUFPI, 1996.
- LUKÁCS, George. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1990.
- . **Resposta a questão: o que é pós-moderno**. Arte em Revista 7. São Paulo, ago 1983.
- . **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas, Papirus, 1993.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- MAGALHAES, Ligia; VALLEJO, Américo. **Lacan: operadores de leitura**. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- MALDONADO, Tomás. **I paradigmi dell'avanguardia, il futuro el la modernità**. Milão, Feltrinelli, 1987.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- . **Lendo imagens**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MARCUSE, Hebert. **A dimensão estética**. São Paulo, Martins Fontes – Ed. 70, 1986.
- MASON, Rachel. **Por uma arte-educação multicultural**. Campinas, Mercado de Letras, 2001.
- . **Art Education and multiculturalism**. Bristol, NSEAD, 1995.
- MCFFEE, June. **Preparation for art**. California, Wadsworth press, 1968.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo, Cultrix, 1979.
- MILLER, J. **As idéias de McLuhan**. São Paulo, Cultrix, 1982.
- MEC. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Brasília, MEC, 1998.
- MENEZES NETO, Philadelpho. **Modernidade e pós-modernismo: experimentalismo, vanguarda e poesia**. Tese de doutorado programa de comunicação e semiótica PUC-SP, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- . **O visível e o invisível**. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- MERQUIOR, J. G. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
- MORAIS, Frederico. **Gute nacht her baselitz ou Helio Oiticica onde está você Geração 80**. Revista Módulo Especial, Rio de Janeiro, jul-ago 1984.
- MUNFORD, Lewis. **Arte e técnica**. Lisboa, Ed. 70, 1986.
- MURRAY, Chris (org). **Key writers on art: the twentieth century**. London and New York, Routledge. 2004.
- NETTO, Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo, Perspectiva 1990.
- NUNES, Benedito. **Introdução a filosofia da arte**. São Paulo, Ática, 1991.
- ORLANDI, Eni. **O que é lingüística**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo, Cultrix, 1970.

- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 1983.
- . **Universos da Arte**. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1984.
- PAUL, Christiane. **Digital art**. London, Thames and Hudson, 2003.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- . **Política das artes**. São Paulo, EDUSP, 1995.
- PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- . **Semiótica e Filosofia**. São Paulo, Cultrix, 1975.
- PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- POLLOCK, Griselda. **Vision and difference**. London, New York, Routledge, 2003.
- . **Differencing the canon**. London and New York, Routledge.
- POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e futurismo**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- PONTUAL, Roberto. **Explode geração**. Rio de Janeiro, Ed. Avenir,
- POPER, Karl. **Conjecturas e refutações**. Brasília, Ed. UnB, 1982.
- . **Sociedade aberta, universo aberto**. Lisboa, D. Quixote. 1991.
- RIBEIRO, Milton. **Planejamento Visual Gráfico**, Brasília, Linha Gráfica, 1987.
- RICHTER, Ivone. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas, Mercado de Letras, 2003.
- ROBINSON, Hilary. **Feminism art theory: an anthology 1968-2000**. Oxford, Blackwell Publishers, 2001.
- SALZSTEIN, Sônia. **T. J. Clark: Modernismos**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- . **Por uma classificação da linguagem visual**. in Face. São Paulo, 2(1):43-67, jan-jun, 1989.
- . **Percepção**, São Paulo, Experimento, 1998.
- . **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo, Experimento, 2000.
- . **Matrizes da Linguagem e do pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de lingüística geral**. São Paulo, Cultrix, 12ª Edição.
- SOUSA, Solange Jobim. **Infância e linguagem**. Campinas, Papirus, 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo, Nobel, 1986.
- TAYLOR, Rod. **Understanding and inverstigating**. London, National Gallery, 1999.

- TELES, Gilberto. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 1992.
- TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswaldo. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- VATTIMO, Gianni. **La sociedad transparente**. Barcelona, Paidós, 1990.
- . **La fine della modernità**. Milão, Garzanti, 1985.
- . **Para além da interpretação**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.
- VELLOSO, Ana Judith. **Questões da representação visual em Gombrich**.
Dissertação de mestrado programa de comunicação e semiótica
PUC-SP, 1991.
- VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa, Ed. 70, 1984.
- WIENER, Norbert. **Cibernética e sociedade**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- WOLFE, Tom. **A palavra pintada**. Porto Alegre. L&PM, 1987.
- WOLFF, Janet. **The social production of art**. London, Macmillan Press, 1982.
- WOLLHEIM, Richard. **Painting as an art**. London, Thames and Hudson, 1987.
- . **A arte e seus objetos**. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

Caderno de Ilustrações

Devido a restrições de direitos autorais, muitas ilustrações deste e-book estão indicadas por seus links, priorizando obras de artistas e museus brasileiros. Construa o seu próprio Caderno de Ilustrações a partir dos links abaixo, obras de outros artistas citados no texto, bem como imagens de sua escolha sobre nossas discussões.

- 1- Ron Mueck. *Casal debaixo de guarda sol*, 2013. Fibra de vidro, silicone e acrílico. (Exposição Pinacoteca de SP).
https://www.google.com/search?q=ron+mueck&sxsrf=ALeKk02s5opIexKC5iSHmj7AHkmws004zA:1627033890342&source=lnms&tbn=isch&sa=X&sqi=2&ved=2ahUKEwjQssjI9fjxAhWPrpUCHVwbDDEQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1440&bih=656#imgsrc=5Uji9NuUeAylJM
- 2- Iberê Camargo. *Diálogo*, 1987. Óleo s/tela, 42X30 cm.
<http://iberecamargo.org.br/obra/p198/>
- 3- Cartaz do Realismo Socialista
- 4- James Flag. Tio Sam, 1917. Cartaz para o alistamento militar na Primeira Guerra Mundial.



3



4

- 5- Marcelo Nitsche. *Eu Quero você*, 1966. Pintura MAM – São Paulo.
<https://mam.org.br/?s=Marcello+Nitsche+Eu+quero+voc%C3%AA%2C+1966>
- 6- Amélia Toledo. *As paredes têm ouvidos*, 1975, instalação, MAM -São Paulo.
<https://mam.org.br/?s=Am%C3%A9lia+Toledo+as+pared e+tem+ouvidos>
- 7- Almeida Junior. *Descanso do modelo*, 1882. Óleo sobre tela, 98 x 131 cm. Museu Nacional de Belas Arte, Rio de Janeiro.
<https://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/127-dencanso-do-modelo.html>
- 8- Leda Catunda. *Oito Línguas*, 2000. Tinta acrílica sobre tecido e plástico, 78 x 93 cm. MAM – São Paulo.
<https://mam.org.br/?s=Leda+Catunda+oito+linguas>
- 9- Marcel Duchamp. *Fonte*, 1917. Porcelana.



10- a, b, c

- a) Arcangelo Ianelli, *Vibrações em Vermelho*. Óleo sobre tela.

<https://mam.org.br/?s=ianelli+vibra%C3%A7%C3%B5es+em+vermelho>

- b) Antonio Helio Cabral. *Bruxe*, 1992. Óleo sobre tela, MAM – São Paulo.

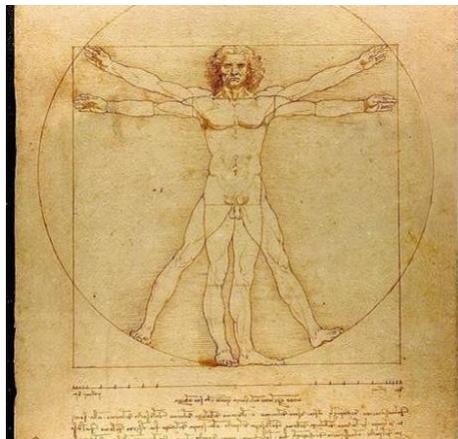
<https://mam.org.br/?s=Antonio+Helio+Cabral+Bruxe>

- c) Luiz Sacilotto. *Concreção 7959*. Pintura, MAM – São Paulo.

<https://mam.org.br/?s=Sacilotto+Concre%C3%A7%C3%A3o+7959>

11- a, b, c

- a) Hansen Bahia (link: Ilustrção 2)
b) Ron Mueck (link: lustração 1)
c) Leonardo da Vinci. *Homem Vitruviano*.



11 c

12- a, b, c

- a) *Ideograma Chinês. Homem e Mulher e placa de trânsito “Dê a preferência”.*



- b) *Pictograma egípcio e placa de trânsito “Animal na pista”.*



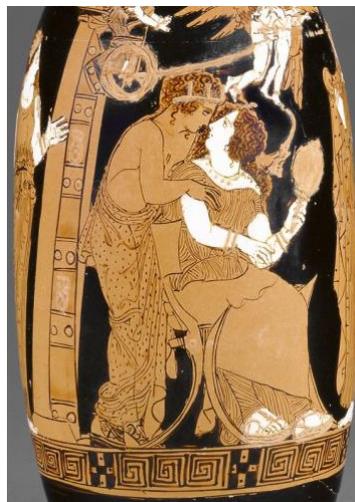
- c) *Alfabeto romano e placa de trânsito “Pare”.*



- 13- Nuno Ramos. *Sem título*, 1989. Vaselina, pparafina, pigmentos, tecidos e materiais diversos sobre madeira, 4 x 2,60 m.
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6197/sem-titulo>
- 14- Regina Silveira. *In Absentia: Man Ray (série masterpieces)*, 1998. Vinil adesivo e madeira. MAM São Paulo.
<https://mam.org.br/acervo/1998-165-000-silveira-regina/>
- 15- Arte Egípcia. *Rainha Nefertite guiada por Isis*.
- 16- Arte Grega. *Ânfora*.



15



16

- 17- Mestre Guarany, *Santa Maria da Vitória* – BA. *Carranca*. Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro.
<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/carranca-de-cavalo-homem>
- 18- Mestre Didi, Salvador – BA. *Xarará de Omolu*. Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro.
<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/xaxar%C3%A1-de-omul%C3%BA-0>
- 19- Adalto, Niterói, RJ. *Parto natural na cama*. Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro.
<http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/parto-natural-na-cama>
- 20- Cindy Sherman. *Sem título, cena de um filme 12*, 1978. Fotografia 315 x390 mm. Metro Pictures.
<https://collectordaily.com/cindy-sherman-metro-pictures-5/>
- 21- Walter de Maria. *Campo Relampejante*. 1971/77.
<https://www.wikiart.org/pt/walter-de-maria/o-campo-com-relampago-1977>
- 22- Renascimento. Rafael Sanzio. *Madona Sistina*. Óleo sobre tela. 265 x 196 cm. Pinacoteca de Dresden. (folha ao lado)
- 23- Barroco. Peter Paul Rubens (1577–1640). *Sagrada Família*. Óleo sobre tela, 118 x 98 cm. Museu Wallraf-Richartz, colônia. (folha ao lado)



22



23



- 24- Jean Baptiste Debret. *A coroação de D. Pedro I*. 1822. Palácio do Itamarati, Brasília
- 25- Teles Júnior, *Paisagem (Dendezeiro)*. Óleo sobre cartão, 37 x 50 cm. Museu do Estado do Pernambuco, Recife.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Telles_J%C3%BAnior_-_Paisagem.jpg
- 26- Oscar Niemeyer. *Catedral de Brasília*. Fundação Oscar Niemeyer
<http://www.niemeyer.org.br/sites/default/files/assimetrico/mosaico12.jpg>
- 27- Hélio Oiticica. *Parangolés*. MAM Rio.
<https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>
- 28- Lygia Clark. *Estruturação do self*, 1970/86. Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”.
<http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plsticas>

CARACTERÍSTICAS DESTE LIVRO:

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 10 x 18 cm

Tipologia: Cambria 10/12, Calibri 9/12

Papel: Ofsete 90/m2 (miolo) e

Couché Brilho 115g (Caderno de Ilustrações)

Cartão Supremo 250g/m2 (capa)

*

Editora:

Terezinha Losada

telosada@gmail.com

