

e pode ser de grande utilidade na apresentação do debate sobre ética no *Tractatus* e dos desdobramentos de sua caracterização da essência da linguagem.

O material bibliográfico relevante sobre Wittgenstein e o *Tractatus* disponível em português não é muito amplo. Para uma apresentação sólida e estruturada do *Tractatus*, ainda que em um registro em geral excessivamente elaborado para o contexto do Ensino Médio, é fundamental a apresentação de Luiz Henrique Lopes dos Santos em sua excelente tradução do *Tractatus*, editado pela Edusp, intitulada *A essência da proposição e a essência do mundo*.

Também de grande interesse é o livro de Silvia Faustino, *A Experiência Indizível*, em que se apresenta o *Tractatus* a partir da investigação de sua concepção da relação entre a lógica e sua aplicação.

Apresentações mais didáticas e certamente bastante úteis da filosofia da linguagem de Wittgenstein podem ser encontradas em *Wittgenstein*, de A. C. Grayling, e em *Wittgenstein: os Labirintos da Linguagem: Ensaio Introdutório*, de Arley Moreno.

Uma edição antiga, mas possivelmente presente em bibliotecas, de *As Idéias de Wittgenstein*, de D. Pears, é uma ótima alternativa de apresentação dos temas centrais do *Tractatus* e das *Investigações Filosóficas*, apesar de uma tradução pouco fluente.

No caso de se buscar uma boa apresentação de temas centrais das *Investigações Filosóficas*, há a tradução de um pequeno livro de P. M. S. Hacker, um de seus mais relevantes comentadores, *Wittgenstein – A natureza humana*.

Referências

- DALL'AGNOL, D. *Ética e linguagem*. Florianópolis: Ed. UFSC/Unisinos, 2005.
- FAUSTINO, S. *Experiência Indizível*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- GRAYLING, A. C. *Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 2002.
- HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: A natureza humana*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- MORENO, A. *Wittgenstein: os Labirintos da Linguagem: Ensaio Introdutório*. São Paulo: Moderna, 2006.
- PEARS, D. *As Idéias de Wittgenstein*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- PLATÃO. *Parmênides*. Rio de Janeiro: Ed. Loyola / PUC-Rio, 2005.
- _____. *Sofista*. São Paulo: Editora Abril, 1975.
- SANTOS, L. H. L. A essência da proposição e a essência do mundo (Ensaio Introdutório). In: WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Abril, 1973.
- _____. *Philosophical Occasions: 1912-1951*. USA: Hackett, 1999.
- _____. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1995.

Capítulo 6

Filosofia da arte e estética: um caminho e muitos desvios

Priscila Rossinetti Rufinoni*

1. Apresentação

Provavelmente, uma enquete em sala de aula sobre o significado do termo *estética* traria para a discussão não só alusões à arte e ao belo, mas também referências mais gerais como nomes de atores e cantores e temas relativos à cultura do corpo, aos procedimentos cosméticos e cirúrgicos, ao universo atual dos cuidados de si. Diante de manifestações dessa natureza, como carrear para o debate tantas referências díspares, muitas vezes deslocadas do contexto propriamente filosófico a que queremos nos ater, sem, no entanto, deixar de lado as reais inquietações dos alunos, fugindo para um espaço distante e etéreo do belo e da arte? Por outro lado, como não se deixar levar por um debate marcado pelo lugar-comum, cujo perigo central seria reafirmar a força das referências culturais em circulação? Sem escamotear a dificuldade, este nosso plano de trabalho investe nas veredas que, partindo do grande campo chamado *estética*, nos levam a várias direções, para, enfim, retornarem ao cerne da disciplina.

Estética, sem dúvida, é uma palavra que evoca encantamento, sedução, sejam quais forem os referenciais aludidos para explicá-la.

* Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2002) e em Artes pela Unicamp (1991), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (2000) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2007). Professora da UnB.

Este encantamento pode ser uma boa maneira de visar o mundo contemporâneo, em seus aspectos científicos, históricos e artísticos. E, da leitura do mundo contemporâneo, o próprio encantamento, por sua vez, pode tornar-se objeto de reflexão.

Se formos à origem do termo, uma terceira via soma-se a esta do encantamento: a da *sensibilidade*. *Aísthesis*, em grego, é uma palavra que remete aos sentidos, ao que conhecemos por meio dos sentidos, os cinco sentidos, ou seja, sensibilidade em uma acepção bastante restrita, referente àquilo que nos chega a partir do corpo, das sensações. Raros seriam os alunos que, diante da pergunta sobre o que é estética, chegariam a uma resposta tão empírica, relacionando-a a sensações corporais. Isso se dá, como veremos, pelo caminho histórico e filosófico que o termo percorreu, caminho que nos ajudará a compreender, também, a transformação de nossas noções de arte, artesanato, trabalho, ou mesmo de belo e beleza.

Reverendo as noções que vieram à baila até aqui, podemos circunscrever três domínios distintos. Falamos inicialmente em belo e beleza, um dos temas filosóficos trabalhados pela disciplina. Mas o termo *estética*, propriamente, vai além da nossa percepção do belo, abarca nossas percepções em geral e as relações que mantemos com o mundo a partir dos sentidos. Entre estas percepções, aquelas que se relacionam com a beleza, mas também as que se relacionam com o espaço, o tempo, a experiência. Platão, quando pergunta pelo estatuto das imagens, ou David Hume, quando aborda o gosto, a imaginação e a percepção, estão pensando nessa forma de *conhecimento*, ou de apreensão, próprias à sensação. Nesta acepção, estética se aproxima dos domínios do método científico, das origens da teoria do conhecimento humano, da *epistemologia*.

Quando pensamos no homem em relação à produção de percepções específicas, de efeitos, sejam efeitos de beleza ou de feiúra, de comicidade ou tragicidade, aproximamo-nos de um campo correlato ao estudo das sensações; mas um campo que pensa também a ação do trabalho humano, pensa a *tékne* grega, pensa o que chamamos de *arte* e, mesmo, o que chamamos de *linguagem*. A este campo, Aristóteles, em seu estudo das criações humanas que afetam nossas sensações, deu o nome de *poética*, [do grego *poiésis*, fazer, criar]. E o nome de *retórica* ao estudo da oratória, da linguagem argumentativa e persuasiva. Outros autores – como o renascentista Leon Battista Alberti, o dramaturgo e poeta Schiller ou os semiólogos contemporâneos – pensam nos próprios meios artísticos enquanto formas de exposição ou de produção de efeitos e de *sentidos*. Um dos nomes que podemos dar a este novo campo de estudos dos produtos

humanos em relação à nossa percepção e ao nosso conhecimento é a *filosofia da arte*.

Como escreve Benedito Nunes (1989, p. 16), se filosofia da arte e estética são campos que se interceptam:

A Filosofia da Arte, que não dispensa pressupostos estéticos, uma vez que estabelece um diálogo com aquelas produções artísticas esteticamente válidas, não só tem na Arte seu objeto de investigação, como também aquele primeiro dado, de cuja existência se vale, para levantar problemas de índole geral, requeridos pelo dinamismo da reflexão filosófica. Isso quer dizer que a Filosofia da Arte *não é uma disciplina especial, senão no sentido que considera, antes de tudo, a própria Arte*.

Claro que, entre sensações e produção de artefatos existe um hiato. Se é evidente que uma pintura ou escultura nos pega primeiramente pelo olhar e a música ou poesia pelos ouvidos, o encanto mimético, como já notara Platão em *A República*, reverbera para além dos cinco sentidos, produz encantamento, sedução ou mesmo... engodo! Ou seja, a estética e a filosofia da arte remetem a questões acerca do que apreendemos do mundo e dos códigos miméticos criados pelo homem; mas remetem, posteriormente, a um posicionamento em relação ao mundo e aos códigos. Chamamos Platão para o debate exatamente por ser ele que abarca o *álgama* [em grego, maravilha, objeto espetacular, artístico] no domínio maior das relações do homem com o mundo e com os outros homens, dentro de uma *pólis*, de uma *cidade* [lembramos, *A República*, em grego, *Politéia*]. O mesmo fará Aristóteles, ao pensar nos efeitos produzidos por tragédias e comédias não só nos indivíduos, mas também nos homens como participantes do todo político.

Entramos em outro campo, o do homem como ser que julga, como dirá muito tempo depois outro pensador fundamental, Immanuel Kant. Este homem produtor de maravilhas, que julga segundo suas sensações e segundo suas relações com o mundo, está imerso na história, na experiência em um sentido não apenas epistemológico, mas também político e existencial. Vários autores ajudam a pensar a estética como próxima à história e à política, entre eles F. W. Hegel, Karl Marx, Walter Benjamin e Theodor Adorno. Derivada da pergunta pelo homem no mundo, a arte pode ser, ainda, vista por um enfoque existencial, para autores como Martin Heidegger, Jean Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Este campo, que pensa homem, mundo e existência, podemos nomear como *crítica da cultura*, no caso dos desdobramentos da primeira vertente citada, ou *filosofia da existência*, no segundo caso.

Estas serão, então, as três veredas que propomos para os trabalhos em sala de aula, cada uma delas permitindo interfaces com outras áreas do conhecimento:

- a) **estética como experiência sensorial do sujeito no mundo**, abordagem aberta a questionamentos sobre como conhecemos, como apreendemos, como formamos imagens, como atuam a nossa imaginação e a nossa memória. Uma abordagem neste nível abre portas para relacionar conteúdos como arte e matemática, estética e ciência. Nesta acepção, a estética pode, ainda, ser uma maneira de abordar reflexões filosóficas que se voltam para os códigos linguísticos e formais que constituem os enunciados e as relações humanas;
- b) **estética como filosofia da arte**, quando visamos os produtos humanos, as produções artísticas, o sujeito como ser que se expressa em suas criações materiais, em sua *tékne*, em sua arte, em sua linguagem ou em seus trabalhos;
- c) **estética e arte como experiência existencial, histórica e política**, enfoque em que as obras humanas e o sujeito do conhecimento aparecem imersos em uma comunidade, em uma historicidade, cuja circunscrição pode ser agora ampliada para o domínio maior da *cultura*. Este último tema põe os questionamentos estéticos na arena social, existencial e política do debate contemporâneo, pois podemos pensar nossa própria cultura, nossas relações com os produtos culturais e artísticos e suas reverberações para além do sujeito, do indivíduo, seja apontando para o âmbito da existência ou da sociedade.

Fica claro que um mesmo autor pode abordar o tema de formas diferentes, como nos casos de Platão e Aristóteles citados. Não propomos divisões ou classificações, apenas modos de relacionar temas próprios à arte ou à estética entre si e com outras áreas. Desta grande área – a estética – partem evidentemente muitas outras veredas que o professor pode explorar. As três vias que escolhemos permitem, *grosso modo*, uma visão geral da estética, e da filosofia, em suas acepções *epistemológica*, *artística* e *ético-política*.

Podemos voltar agora àquelas respostas hipotéticas da sala de aula em torno do termo *estética*, citadas no primeiro parágrafo. As relações entre uma vaga alusão ao belo e a citação bastante real das referências culturais em torno do culto ao corpo e às celebridades já não seriam tão obscuras. As percepções do belo podem ser abordadas como funções epistemológicas do sujeito que conhece, podem ser vistas como efeito artístico e, por fim, como código produzido por

um feixe de condições estruturais, sociais e históricas. Ao longo da **exposição geral do tema**, sugeriremos vários textos-base para cada uma das abordagens que, longe de caminharem em uníssono para uma resposta única, exemplificam como se delimitam, constituem-se e formulam-se questões estéticas e como elas se relacionam entre si e com outros campos do saber. O que nos interessa não é propor um compêndio de *clássicos* indispensáveis em uma noção geral de todas as *correntes* de pensamento estético, mas possibilitar a experiência de uma leitura filosófica. Os textos podem ser, assim, substituídos por outros correlatos, caso o professor prefira uma vertente filosófica específica ou um outro autor.

2. Exposição geral do tema

O tema proposto – abordar a estética por três vias distintas e complementares – será exposto de modo sucinto, a partir de alguns textos filosóficos escolhidos e comentados. Os livros citados reaparecerão na bibliografia final.

2.1. Estética como experiência sensorial do sujeito no mundo

No diálogo *Hípias maior* de Platão, Sócrates interroga o sofista Hípias sobre o que é o belo, por meio de um artifício. Sócrates diz que a pergunta vem de um amigo ausente, bastante grosseiro. Por esse jogo de máscaras, Sócrates enreda Hípias em suas respostas e expõe as tentativas de fuga da questão que o sofista intenta a partir de artifícios de retórica. Arranca-lhe a máscara até que o próprio Hípias assume-se impotente, sem disfarces e sem *belos discursos*, cuja essência, o próprio belo, ele sequer, domina. Mas este belo sem adreços externos, que não pode ser captado a partir das coisas belas, este belo em si, o belo, e não as várias belezas das coisas – das moças, das éguas e das panelas, os exemplos usados por Hípias –, não se desvenda nem depois dos desmascaramentos: “o belo é difícil”, dizem por fim ambos os contendores (PLATÃO, 2007).

A solução platônica é bem conhecida, embora gere muitas controvérsias interpretativas. Em outros textos, como em *A República*, o belo das coisas participa do belo em si, do belo-ideia, forma intelectual e não sensível. Mas no *Hípias maior* ainda não há resposta e esta nos interessa menos que a pergunta: o que é o belo? Ou seja, qual a essência do que consideramos belo no mundo, nas múltiplas coisas que assim qualificamos. Reformulando a questão, haverá mesmo esta essência? Há, portanto, um saber que não pode ser deduzido

das experiências no mundo, da experiência de belo que advém da apreensão das coisas que consideramos belas? Há, então, um conhecimento inteligível que escapa ao ser sensível, esse ser que conhece pelos cinco sentidos, esse ser *estético*? A separação entre ser sensível (aquele corporal, que sente, que vive o mundo) e um ser que conhece, que apreende intelectualmente as essências (que ascende às ideias, em um linguajar platônico), está posta.

Tal pensamento que insere o homem no mundo como ser dividido entre sensações apreendidas nas aparências e conhecimento essencial, entre um ser que é sensível e estético [de *aísthesis*, sensação] e um que é inteligível e epistemológico [de *epísteme*, conhecimento], constituirá um dos problemas centrais para os filósofos. No século XVIII, por exemplo, o pensador escocês David Hume escreveu um texto no qual tenta entender de onde vêm nossos padrões de gosto, ou seja, um texto no qual repõe, nos termos do seu tempo, a pergunta “o que é o Belo” (HUME, 1978). Em um caminho oposto ao de Platão, o julgamento do belo, para Hume, é produto da experiência humana, é produto de regras gerais apreendidas nas várias experiências estéticas que o homem cultivou em sua vida. Daí Hume reconhecer que há poemas que agradam mais ao ímpeto jovem e outros que soam melhor aos ouvidos adultos. Não há, para o autor, portanto, um *belo* único, pois também não há um espectador único, há espectadores jovens ou velhos, protestantes ou católicos.

Note-se que Hume está em tudo oposto a Platão: o Sócrates do diálogo platônico finge que as perguntas vêm de um tipo rústico, para assim poder desmascarar seu adversário. Mas espera de Hípias respostas que sirvam para *todos* os homens, rústicos ou cultos, pois alude a um belo que está fora das coisas vivenciadas pelos indivíduos. Se podemos dizer que, pelo menos no *Hípias maior*, Platão quer uma *ideia* de belo, ele é, neste sentido bastante restrito, um *idealista*. Hume, por sua vez, parte da experiência concreta, tanto que ficou conhecido por *empirista*, aquele que se relaciona com a empiria, com a experiência. Não devemos nos fiar demais em oposições ou classificações tão estanques, mas nesse caso, *grosso modo*, a distinção é válida.

Perguntas sobre o que é o belo, ou o que nos faz julgar uma obra de arte bela ou não, podem nos parecer distantes dos questionamentos de hoje. Mas muitos críticos de arte atuais pensam o que faz de um objeto obra de arte, ou se há padrões universais para se julgar se uma obra é *autêntica* ou não. Estas perguntas que para Platão e Hume apontavam para o cerne do conhecimento, atualmente habitam o interior da teoria das artes. A especialização dos campos

de saber que se intensificou ao longo do século XIX e XX afastou um tanto epistemólogos, cientistas e teóricos das artes, mas em cada um destes campos se reconhecem ecos do mesmo problema.

Nas artes, campo que hoje chamamos de *estético*, autores como Clement Greenberg nos anos de 1950 e, atualmente, Artur Danto, tentam captar, cada um a seu modo, o que transfigura uma coisa e a torna obra de arte digna de nosso interesse. Para Greenberg, a pergunta central era o que fazia de uma obra autenticamente “de vanguarda”. Ou seja, a pergunta era como julgar, na multiplicidade de estilos, tendências e perspectivas contraditórias do século XX – lembremos algumas: realismo, dadaísmo, surrealismo, modernismo, entre tantas outras correntes –, aquelas que eram as mais importantes e constituíam, assim, exemplos de *belo* universalmente aceitos. Já Danto tem de se haver com obras de arte que em quase nada diferem dos objetos comuns do dia a dia, tais como as caixas de palha de aço Brillo que o artista Andy Warhol criou, em tudo (visual e, portanto, esteticamente) iguais às embalagens do supermercado. Danto tenta solucionar a questão apelando não mais para a sensação, já que, ao olhar e à percepção, os objetos se nos apresentam indiscerníveis, mas para os jogos de linguagem que constituem as fronteiras entre vida e arte, retomando procedimentos do filósofo Wittgenstein; Greenberg, por sua vez, vai buscar um contemporâneo de Hume, Immanuel Kant, para estabelecer padrões de gosto *a priori*, ou seja, anteriores à experiência. Comparemos as duas perspectivas e ficará claro que o problema sobre “o que é o belo”, se o julgamos segundo categorias ideais ou empíricas, continua reverberando.

Clement Greenberg (2002, p. 47) elabora uma teoria apoiada em juízos ideais, não na experiência, e escreve:

Kant foi, pelo que sei, o primeiro a declarar (em sua *Crítica da faculdade do juízo*) que os juízos estéticos de valor não são suscetíveis de prova nem de demonstração, e até hoje não houve quem pudesse refutá-lo, seja pela prática ou pela argumentação. Contudo, sempre há aqueles que pouco sabem e insistem em acreditar que os juízos estéticos possam ser comprovados de maneira semelhante às afirmações do fato.

Como veremos com mais cuidado a seguir, ao tratar dos juízos estéticos de Kant no tópico 3, os julgamentos não dependem *do fato*, mas sim de uma disposição de nossas faculdades, sendo assim uma forma *a priori* e universal de relação com as obras. Não há demonstração ou prova que possa ser arrolada de fora, do mundo

sensível, para comprovar um juízo que se refere às capacidades epistemológicas do sujeito.

Danto, contra uma arte *platônica* que depende de juízos universais e não do *mundo*, pensa que o artista Andy Warhol

[...] transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz (DANTO, 2004, p. 115).

Outra questão que pode ser tratada a partir das artes já foi levantada e aponta novamente para a epistemologia. Falamos em Wittgenstein e em jogos de linguagem; falamos, portanto, em um campo de investigação muito fecundo no século XX: a filosofia da linguagem. Danto pensa Warhol nessa intersecção entre arte e epistemologia, e não mais entre arte e julgamento *estético*. As caixas de Warhol não são interessantes do ponto de vista sensorial, mas são uma elaboração filosófica na qual o artista expõe os enigmas da linguagem comum e seus jogos de interpretação nem sempre passíveis de demonstrações claras e evidentes. Ou seja, ao deslocar as caixas do supermercado para o museu, o artista mostra como *arte* é algo contextual, que depende da relação lúdica entre os espectadores e os códigos linguísticos. Este é um problema que a lógica contemporânea também trabalha, na tentativa de chegar a uma linguagem menos contaminada pelo senso comum e mais precisa como instrumental científico.

Não seria muito difícil voltar ao início, ao jogo entre o sofista Hípias e o irônico Sócrates que se passa por um homem rústico. Platão, neste diálogo, busca o belo, desconstruindo por argumentos *lógicos* (muito embora o uso do termo soe como um anacronismo) as respostas fáceis de Hípias. No final, se não chegamos a uma solução sobre o que é o belo, chegamos a uma depuração da linguagem *bela*, pois cheia de jogos retóricos, usada pelo sofista.

2.2. Estética como filosofia da arte

Platão acusa Hípias de jogos retóricos (os belos discursos) e mnemônicos (isto é, de se utilizar da memória), mas demonstra que o sofista sequer sabe o que é o belo, que este discurso adornado de imagens memorizadas é cheio de figuras vagas, fantasmas e aparências. As mesmas aparências que os homens acorrentados

na caverna veem desfilar nas sombras, na famosa alegoria do livro VII de *A República*. Também é bem conhecida a noção de *mimese*, de imitação, tal qual aparece no livro X de *A República*:

[...] quanto ao pintor, responde mais à seguinte pergunta: és de parecer que o que ele se propõe a imitar é aquele conceito único da natureza ou as obras dos artistas?

As obras dos artistas, respondeu.

Como realmente são, ou como parecem ser? Terás de esclarecer esse ponto.

Que queres dizer com isso? perguntou.

É o seguinte: um leito, quando o contemplos de lado ou de frente, ou como quer que seja, ficará diferente de si mesmo, ou não difere nada, parecendo apenas que difere? E com tudo o mais da mesma forma?

É isso mesmo, parece diferir, porém de fato não difere.

Considera agora o seguinte: a que fim se propõe o pintor em cada caso particular: imitar as coisas como são em si mesmas, ou sua aparência, o que se lhe afigura? Trata-se da imitação da aparência ou da realidade?

Da aparência.

Logo, a arte de imitar está muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de poder fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro [...] (PLATÃO, 2000, livro X).

Para Aristóteles, entretanto, a imitação não aparece mais como um erro, ou engano epistemológico, mas como forma de conhecer própria ao homem, da qual se origina a poesia:

Parece haver duas causas, e ambas devido à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres. A causa é que a aquisição de conhecimento arrebatada não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem durante muito tempo essa satisfação. Sentem prazer em olhar essas imagens, cuja

vista os instrui e os induz a discorrer sobre cada uma e a discernir aí fulano ou sicrano. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do gênero. Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo [...], na origem, os homens mais aptos por natureza para estes exercícios aos poucos foram dando origem à poesia por suas improvisações. (ARISTÓTELES, 1964, IV).

Lendo atentamente o trecho acima, perceberemos também que *imitar* não é fazer uma imagem *igual* ao mundo, como podemos depreender de Platão, que chega a comparar o pintor a um homem com um espelho às costas (em *A República*). Não é um *espelho*, mas um arranjo de cores, palavras ou formas que produz prazer, quando apreendemos a técnica, a arte do artista ao imitar. O prazer, portanto, não pertence ao engodo, mas à admiração pelos *efeitos* que o artífice, o poeta, o músico criam. E a apreensão não é enganosa, pois não captamos simulacros de coisas, leitos pintados no lugar de leitos reais, mas apreendemos a própria arte, a *tékne*, a pintura em si mesma, a composição musical ou poética. Mesmo coisas repugnantes, como animais ferozes e cadáveres, podem ser belos e prazerosos de se ver, se na sua imitação vemos a habilidade quase demiúrgica do próprio homem.

Percebemos, assim, como Aristóteles desloca a questão para outro plano, que não é mais apenas epistemológico, ligado às distinções entre percepção e ideia, aparência e essência. O plano de Aristóteles é interno à própria obra de arte, é *poético*.

A partir deste deslocamento de sentidos, Aristóteles não precisa mais *condenar* os belos discursos ou a bela poesia. O artista, para Aristóteles, pode escolher aspectos grandiosos do homem e criar tragédias nas quais todas as personagens são superiores a nós em honra, heroísmo, ou mesmo na sua relação com os deuses que lhes enredam nas teias do destino, o grande motor das composições trágicas. *Édipo Rei*, por exemplo, encena a grande dor de um homem, um rei, que sem o saber mata seu próprio pai e desposa sua mãe. Sófocles, o autor da tragédia, escolheu alguns aspectos humanos para compor seu rei, aspectos que fazem dele honrado, astuto e até mesmo desmedido (tomado de *hybris*, como escreveriam os gregos), mas sempre elevado. Se Sófocles tivesse, por outro lado, escolhido aspectos comuns, tolos, se tivesse escolhido para sua personagem o que de pior marca a natureza humana – preguiça, gulodice, avareza, feiúra etc. – teria, sem dúvida, *imitado* também, mas imitado pelo gênero baixo, pelo *cômico*.

Assim, tragédia e comédia são *imitações*, mas não são espelhos do mundo. São eleições poéticas que compõem cenas determinadas, para atingir efeitos determinados nos espectadores. E esses espectadores, antes de se deixarem enganar pelo que é mostrado, admiram a capacidade do autor de eleger aspectos naturais, momentos e palavras capazes de provocar o ânimo geral da plateia. A beleza, a imagem poética que cria admiração, não é algo que está fora da própria obra de arte, mas é um produto da habilidade artística dos criadores. Daí podermos dizer que esse deslocamento das noções de belo, beleza e de imitação propostos por Aristóteles, desloca ao mesmo tempo a noção de arte e artista e abre um novo campo de investigação que analisa as obras de arte em si mesmas e em suas relações com os efeitos que produzem.

Séculos depois, no Renascimento Italiano, o pensador e arquiteto florentino Leon Battista Alberti faz referência a uma tópica antiga (já citada pelo autor romano Plínio, o velho, que viveu entre 23-79 d.C.), agora em relação à arte do pintor. Na anedota, reaparece a noção de que o artista elege o que imita e é esta a sua sabedoria:

Zêuxis, o mais ilustre e competente de todos os pintores, para fazer um quadro que os cidadãos colocaram no templo de Lucina, perto de Cortona, não confiou imprudentemente em seu próprio engenho, como fazem hoje os pintores. Como pensava ele não ser possível encontrar em um só corpo toda a beleza que procurava – coisa que a natureza não deu a uma só pessoa –, escolheu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecie em uma mulher. Esse pintor agiu com sabedoria. (ALBERTI, 1989, p. 133).

De dentro da construção das obras, olhando a mimese a partir de seus próprios artifícios, a noção de uma *mimese* única, ou seja, a noção de *Arte* com *A* maiúsculo, deixa de fazer sentido, pois há formas várias de imitar, a do pintor diversa daquela do músico, por exemplo. Aristóteles ainda compara poetas (que eram também músicos, na Antiguidade) a pintores, mas a teoria da arte vai cada vez mais se tornando uma teoria das artes. E cada uma dessas obras de arte específicas – pintura, escultura, literatura, música, dança ou teatro – visa ao espectador/ouvinte/leitor de um modo, buscando criar não imagens enganadoras, simulacros do mundo, mas redes de sentidos. Da perspectiva aberta por Platão, não há *significado* nas imagens: elas são simulacros. Já para Aristóteles, cada eleição

específica de dados a serem imitados cria uma rede de efeitos e de significações, como o trágico ou o cômico, por exemplo.

Os românticos, no século XIX, farão, em larga medida, a crítica aos gêneros (trágico, cômico, épico etc.), apontando para uma originalidade em relação a essas formas fechadas. Sem essas referências a códigos e regras reconhecidos pela comunidade, a obra de arte cada vez mais passa a ser poesia da poesia, obra que remete apenas à própria obra *autônoma*. Mas esse círculo não fecha o universo artístico em si mesmo. Para um dos precursores do Romantismo, o filósofo, dramaturgo e poeta Friedrich Schiller, já nos anos de 1800, a poesia “expõe” a liberdade, em certo jogo entre sensibilidade e razão. Escreve Schiller: “mostrarei que para resolver o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade”. Não à toa, boa parte da obra filosófica do próprio Schiller foi escrita em forma de peças e poemas. Ao intuir o belo, Schiller pensa que o espírito encontra um meio termo entre a razão formal e a matéria sensível: “Como, entretanto, a beleza pode existir e como uma humanidade é possível, isso nem razão nem experiência pode ensinar-nos” (SCHILLER, 2002, p. 77).

É no jogo entre o formalismo da razão e a sensibilidade que o homem intui a forma viva do belo:

A razão, entretanto, diz: o belo não deve ser mera vida ou mera forma, mas forma viva, isto é, deve ser beleza à medida que dita ao homem a dupla lei da formalidade e realidade absoluta. [...] O homem deve somente jogar com a beleza e somente com a beleza jogar. (SCHILLER, 2002, p. 80).

Como o homem não é apenas matéria e também não é puro intelecto, o belo não é apenas vida ou abstração, mas tensão entre forma e experiência. O jogo, próprio ao belo e à obra de arte, é o que faz do homem um homem. E o livre jogo do belo é, assim, a possibilidade de se pensar a humanidade. Deste ponto de vista, para os filósofos românticos, a arte cria imagens que são exposições daquilo que não pode ser exposto de forma mais direta pela racionalidade. Assim, mesmo sendo obra que remete à própria obra, o jogo estético abre-se, novamente, ao homem e às redes simbólicas, históricas e culturais que lhe constituem.

Schiller teve um de seus poemas musicado por Beethoven. A passagem de um meio a outro, do escrito para o musical, altera o sentido de uma obra? Ou uma mesma obra, vista por meios diversos e por públicos e épocas diversas possui, também, diversas apreensões?

Em relação à música, Gino Stefani, autor ligado à semiologia contemporânea, ou seja, ao estudo do sema, do signo, propõe a seguinte reflexão em torno da Quinta sinfonia de Beethoven:

Tomemos um motivo bem simples, de quatro notas: o famoso “tá-tá-táá” da Quinta sinfonia de Beethoven. Foi um verdadeiro choque para o primeiro público que ouviu, em 1808, e que esperava um início mais sóbrio ou uma bela melodia, como se usava então. Tanto que perguntaram para o autor o que significava aquele início e ele respondeu com a célebre frase: “Assim o destino bate à porta”. Por que respondeu assim? Isto é, de que modo Beethoven entendia sua música? E nós, como a entendemos? Nossa resposta é: em diversos níveis de sentido. (STEFANI, 1987, p. 17).

Diversos níveis de sentido, nenhum deles necessariamente relacionado a algo como uma *realidade exterior*, ou a uma *verdade* como certeza epistemológica. Nenhum deles necessariamente do nível do simulacro. Níveis de sentido que podem pressupor, também, espectadores diversos, com diversos níveis de decodificação semântica. Beethoven evidentemente não *copia* uma batida à porta, mas recria, a partir dessa apreensão sensorial, uma imagem que retumba em golpes sonoros. Estamos dentro de um jogo, não em frente a um espelho.

Sem tentar concluir, podemos trazer essas questões em aberto para o mundo contemporâneo. O cinema, por exemplo, tal qual a poesia no século XIX, parece ser a imagem por excelência na qual se condensa o pensamento contemporâneo. Por exemplo, filmes como *Central do Brasil* (diretor Walter Salles, 1998) ou *Cidade de Deus* (diretor Fernando Meirelles, 2002) foram tomados, muitas vezes, como meios de *expor* uma realidade como nenhum outro meio o poderia, nem mesmo a filosofia tradicional. Mas, diriam Aristóteles e depois Schiller, *expor* em um determinado nível eletivo e em um determinado jogo entre sensibilidade e razão, *expor* não como espelho, mas como obra de arte. Assim, os níveis semânticos, os efeitos escolhidos, os jogos entre imagem e ideia constituem as obras enquanto obras. Se estes componentes compositivos, se esses jogos iluminam “e muito dão a pensar”¹, como escreve Kant, não explicam da mesma forma que um texto argumentativo, nem refletem imediatamente

¹ A imagem estética é “representação da faculdade da imaginação, que muito dá a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”. (KANT, 2008, § 49).

como recortes da realidade. O jogo artístico não precisa, assim, ser valorado por regras externas à arte, sejam elas as do real, as da verdade ou mesmo as das convenções sociais.

Pode parecer um truísmo dizer que a arte não é um espelho. Mas, ao se discutir como as cenas de um filme foram *construídas*, como as imagens foram *eleitas* para se criar determinado efeito, estaremos discutindo noções caras à arte moderna e contemporânea, como a de *realismo* em relação à *autonomia* do belo. E não estaremos discutindo a questão de fora, fornecendo ao aluno noções ou conceitos prontos. Estaremos discutindo de dentro da própria construção artística.

2.3. Estética e arte como experiência existencial, histórica e política

Qualquer tipo de mimese, como vimos ao falar dos filmes que criam imagens do Brasil, é escolha, seleção de efeitos, ou mesmo de sentidos, como preferem os semiólogos. Nesta acepção, toda obra é feita segundo a liberdade do autor, visando um outro homem, também livre para interpretar. A formulação destas questões é de Jean-Paul Sartre, em um texto escrito depois da Segunda Guerra Mundial, *O que é a Literatura?*. Em relação ao autor e a sua obra, Sartre põe três perguntas: *Por que se escreve? O que se escreve? e Para quem se escreve?* As três questões visam apenas ao escritor, e, ainda, apenas o escritor de prosa, que para Sartre é diferente do poeta. Mas, um pouco à revelia do autor – cujo livro busca descaracterizar exatamente a ideia abstrata de *Arte com A* maiúsculo –, podemos expandir as perguntas: *Por que se faz arte? O que se faz na arte? Para quem se faz arte?*

A própria busca de Schiller por uma “educação estética” do homem quer pensar a arte como elo social. O autor está muito próximo ao pensamento de Immanuel Kant. Kant é um contemporâneo de David Hume, mas, ao contrário do escocês, não lhe basta que nossos juízos estéticos se fiem em regras gerais advindas da experiência.

Para Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, o homem julga as coisas como belas partindo da experiência, mas a origem de tais juízos não é externa à razão, não é *a posteriori*, não é percepção dos fatos, mas *a priori*. Ou seja, todo homem possui uma faculdade de julgar cujas formas de apreensão, por uma autorreflexão do próprio sujeito, fazem com que os fenômenos do mundo apareçam como belos. O juízo do belo, entretanto, não é como um juízo de conhecimento que determina algo, mas apenas uma forma de refletir, que não acrescenta nada ao que apreende: o belo não tem um *fim*, mas apenas uma finalidade que não sabemos determinar ao certo.

Assim, todos nós, ao julgar algo belo, precisamos pensar de forma alargada, tomando o lugar do outro, que também deve refletir da mesma forma que nós, ou seja, deve perceber esta mesma finalidade não determinada. Diferentemente dos juízos de conhecimento que todos aceitam por serem determinados, os juízos que fazemos sobre a arte, para Kant, são juízos comunitários, que criam laços alargados de *sociabilidade*.

Claro que Kant está muito distante de Sartre, até porque seu juízo não está dado na história, é uma forma das nossas faculdades subjetivas. As críticas a esse formalismo de Kant levarão os românticos e posteriormente Friedrich Hegel a pensar a obra de arte como um desenvolvimento do pensamento humano na história. Para Hegel, as obras fazem parte de uma determinada *concepção-de-mundo*, elas o expõem. Não seria possível aqui refazer todo o percurso da tradição estética derivada de Hegel; podemos apenas lembrar que Karl Marx trata das relações entre a arte e a *sociabilidade*, mas uma sociabilidade que não é apenas aquela formal dos homens que julgam segundo suas faculdades. É uma sociabilidade historicamente construída, uma estrutura social.

A arte aparece, então, em relação às estruturas históricas, em relação ao tempo que se põe inexoravelmente, este tempo que é o do *agora*. Para esse tempo do agora que emerge com força de configuração de mundos e de obras, o poeta Charles Baudelaire cunhou um termo novo: “modernidade”. Está aberto o caminho que levará tanto a Sartre, quanto aos autores a quem chamamos *críticos da cultura*.

Esse tempo moderno para o qual importa o presente, o *agora*, é também o tempo da novidade, do eterno novo, da mercadoria. Era de se esperar que a arte se tornasse vendável, circulável e, conseqüentemente, perdesse a unidade de sua presença, para ser coisa entre coisas. Walter Benjamin, pensando na reprodução desenfreada das imagens, no cinema e na fotografia, entende que a obra perdeu sua aura; algo parecido escreverá Theodor Adorno em relação à música e à qualidade de sua audição, cuja perda é inevitável, haja vista a reprodução simplificadora a que a indústria reduziu o som de uma orquestra, condensada em um disco. Para Benjamin, entretanto, talvez essa perda não seja apenas uma regressão, já que o cinema é imagem sem original, é pura reprodução... Não haveria aí uma nova forma de *presença*?

Para Adorno, os sentidos formais da obra e a estrutura social não são distintos, são polos interdependentes. Nesta acepção é que Adorno pode ser dito um *crítico da cultura*. O autor, com Horkheimer, criará um termo que nos ajuda a pensar a obra de arte e seus

sentidos quando estes entram na lógica da mercadoria: *indústria cultural*. Segundo os autores, a indústria cultural:

[...] desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a *performance* tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que outrora era veículo da Ideia e com essa foi liquidada [...] os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118-119).

Ou seja, é na constatação daqueles efeitos próprios à arte, elevados à potência de indústria, que a obra de arte, aquela mesma que era capaz de dar corpo à liberdade de que nos falava Schiller, perde-se como Ideia. Sobra apenas uma máquina de produzir efeitos de interesse magnético. Aliás, o que é fácil de se ver, quando pensamos nos produtos culturais que nos circundam. Adorno separa desse artifício instrumentalizado pela indústria, a *arte nova*, aquela que consegue ter um polo de negatividade que rompe com o encanto dos efeitos, o encanto da mercadoria.

A arte, assim, é sempre aberta ao novo e à pergunta pelo que é arte, não se produz a partir de um conceito, mas em uma reflexão, em uma *finalidade sem fim* como propusera Kant. Talvez possamos pensar que a arte verdadeira é um elo de sociabilidade reflexivo, diverso daquela *sociabilidade* fácil imposta pela indústria cultural.

Em filosofia, sabemos o quão difícil é aproximar dois pensadores. Mesmo que as questões sejam postas de outra forma por Adorno, de maneira geral, as perguntas de Sartre ecoam. Sartre não costuma ser chamado de *crítico da cultura*, mas se pensava como um *intelectual*, ou seja, como aquele homem que não é só um especialista em filosofia, mas alguém que atua em seu meio e em sua época histórica.

Um artista – no caso de Sartre, um escritor – deve estar consciente de sua tomada de posição frente aos artifícios que a técnica artística lhe permite, deve fazer escolhas que o aproximarão ou não daquele cerne potencialmente revolucionário próprio à arte. Um artista pode escolher caminhos fáceis que agradem ao público (e à indústria cultural, dirá Adorno), ou caminhos áridos e inovadores, nem sempre compreendidos por todos. O artista moderno, a quem a ruptura das tradições permite uma originalidade de criação cada vez maior, é também alguém que exerce em alto grau sua *liberdade* (SARTRE, 1989).

Por fim, vários outros autores veem a arte como uma força volitiva e vitalista e não necessariamente como uma presa das

estruturas; são vozes dissonantes em certa medida, aquelas vozes que derivam de Friedrich Nietzsche, entre elas as de Heidegger ou as de alguns filósofos franceses, como Deleuze. Não pretendemos aqui esgotar as possibilidades, elas se abrem em vários outros caminhos. Mas, se há uma técnica artística regressiva, que serve apenas como máscara para o medo (ou como fermento para a indústria), Nietzsche vislumbrou ainda outra vertente, a de uma arte que quer mais vida, uma pulsão dionisíaca, ligada ao deus do vinho, Dionísio (NIETZSCHE, 1978).

Nietzsche não é um autor que podemos relacionar facilmente aos críticos da cultura citados. Mas, de outra perspectiva, de outra margem do rio, aquela sedimentada por Marx, tanto Benjamin quanto Adorno, ou mesmo Sartre, em alguns momentos, vislumbraram a potencialidade da forma artística para romper com um estado de coisas.

3. Estratégias de abordagem

A seguir, sugerimos atividades que podem ajudar na compreensão dos temas propostos. Nenhuma atividade, entretanto, substitui a leitura cuidadosa dos textos, mesmo que estes não sejam lidos na íntegra, mas em fragmentos selecionados.

As atividades e leituras foram pensadas para que as noções e conceitos não venham prontos ao aluno e não sejam nunca unívocos, mas sempre provocativos e produzidos a partir do contraste de textos, imagens e outros materiais.

Os exemplos e materiais citados são somente referências; apenas o professor pode saber quais são as melhores obras a serem abordadas com seus alunos. O importante é sempre tentar dosar obras populares e conhecidas dos jovens com outras advindas de registros históricos e eruditos, sem, contudo, nivelá-las.

3.1. Estética como experiência sensorial do sujeito no mundo

Neste primeiro momento, queremos:

a) pensar o homem como sujeito sensível e construir, em vez de enunciar, a distinção entre estético e inteligível

Para dar conta deste primeiro tópico, sugerimos a leitura de trechos dos textos de Platão e Hume citados, ambos devidamente contextualizados em suas épocas, e a partir deles levantar os questionamentos.

O texto de Platão pode ser encenado por alguns alunos, pois se trata de um diálogo; já o de Hume pode ser abordado a partir

dos trechos escolhidos e lidos estruturalmente – isto é, em suas passagens lógicas – em uma aula expositiva.

b) pensar a arte como juízo estético ou como linguagem contextual

Para tanto, sugerimos, além da leitura de trechos pré-selecionados de Greenberg e Danto, que o professor leve para a sala de aula reproduções de obras *tradicionais*, reproduções de *readymade* de Duchamp e de obras de Andy Warhol, e sugira que os alunos, divididos em grupos, montem uma *exposição* com esse material, ordenando-os nas paredes conforme afinidades, conjuntos de semelhanças etc. O professor precisará providenciar um jogo de reproduções para cada grupo.

Ao final da atividade, o professor pode retomar o tema do juízo estético de Greenberg, ligado a uma faculdade humana de julgar, e compará-lo à noção de arte como jogo de linguagem de Danto. Cada grupo de alunos será convidado a explicitar o porquê de seu conjunto de obras, se elas foram selecionadas para estarem juntas por *gosto*, e se este critério de gosto foi consensual entre eles; ou se elas foram agrupadas por proximidade de elementos plásticos, de linguagem; se as obras de Andy Warhol e Duchamp são *arte* do mesmo modo que as outras, ou se são *obras* dependendo de um jogo de linguagem entre o público e a instituição arte.

Se o professor preferir, na atividade, pode recorrer a poemas modernistas como os de Manuel Bandeira em comparação a textos de circulação cotidiana. Colando-se à lousa reproduções de poemas e manchetes de jornal, é possível comparar os materiais e debater sobre o contexto de cada um e o que transforma um em *arte* e o outro não. Deve-se enfatizar o uso de linguagem coloquial pelo poeta, quase próxima à linguagem das ruas e do dia a dia. A vantagem desta atividade é a interface com a disciplina de literatura.

Unindo os dois momentos – que podem se dar em duas aulas encadeadas –, o professor irá retomar as distinções entre um belo essencial e uma beleza apreendida por experiências e tentar entender as seleções de obras ou as poesias a partir desses dois modelos epistemológicos diversos.

Para pensar o homem como ser sensível, um filme que poderá ser de grande auxílio é *A Festa de Babette* (diretor Gabriel Axel, França/Dinamarca, 1987), no qual o sentido do paladar (o *gosto* em sua acepção mais restrita) permite a reunião de pessoas em torno de uma mesa e a suspensão momentânea dos problemas racionais e religiosos que envolvem cada um deles.

Outro filme que pode ser trabalhado é *O Violinista* (diretor Charles van Damme, França, 1994) no qual um músico famoso abandona sua profissão para tocar seu instrumento, um violino, no metrô da cidade. O professor pode levantar questões em torno de se o músico seria compreendido fora de seu meio, a orquestra, se a apreciação dos transeuntes é imediata ou apreendida por experiência.

3.2. Estética como filosofia da arte

Neste segundo momento pretendemos abordar:

a) Os vários sentidos de mimese, elaborados a partir dos textos

Sugerimos a leitura comparada dos trechos de *A República* (livro X), dos trechos de Aristóteles e de Leon Battista Alberti. A partir dessas leituras, é possível construir com os alunos noções variadas de mimese. É importante, ainda, que se retome o que foi discutido anteriormente sobre sensibilidade, para entender qual o deslocamento da noção de mimese e quais seus efeitos.

Como atividade complementar, o professor poderá comparar formas de mimese a partir de obras de arte com um mesmo tema (pinturas, esculturas, expostas em reprodução, em transparência ou projetadas); de poemas com um mesmo tema, que também podem ser projetados em transparência ou outro sistema de projeção, para que sua *forma* não se perca na leitura. Sugerimos os seguintes poemas:

Cidadezinha qualquer

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.
Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.
Eta vida besta, meu Deus.
(Carlos Drummond de Andrade, 1993).

de cima
cidade acuada
de costas para o mar
um armazém de cada lado
do amplo-úmido estuário
entrepasto que fica entre
São Vicente e Santo Amaro

cidade esboçada a esmo
litoral inacabado.
(Alberto Martins, 2002).

O professor deve enfatizar não só a seleção de imagens de cada um dos autores ao recriarem uma cidade, mas também as inflexões formais como escolha dos vocábulos e dos efeitos, o efeito de ironia que rompe a expectativa primeira em Drummond e o efeito de breve melancolia que fecha o poema de Martins. As palavras que evocam umidade em Martins, as que evocam lentidão em Drummond. Esses poemas são apenas exemplos; podem ser substituídos por outros.

Outra sugestão seria comparar uma forma de mimese moderna, *Guernica* de Picasso, por exemplo, a uma forma clássica de representar, como a de Jacques-Louis David em *O Rapto das Sabinas*. Pode-se observar as figuras da mãe com suas crianças em ambas as telas e como cada artista apresenta nestas imagens o desespero.

Seria interessante, também, sugerir descrições de paisagens de pinturas contemporâneas tais como as de Anselm Kiefer ou do artista brasileiro Nuno Ramos (FABRINI, 2002).

b) Os efeitos da arte e as suas possibilidades expressivas e semânticas

Leitura de trechos selecionados do texto de Schiller, *A Educação Estética do Homem* (por exemplo, trechos da Carta XV, já comentados), e debate sobre as relações entre arte autônoma e liberdade política. A poesia pode expor conteúdos filosóficos, a filosofia pode ser poética? O professor deverá retomar, aqui, a história da filosofia e mostrar que, antes de Platão, havia autores de filosofia que usavam o verso, como Parmênides. É possível, ainda, trazer questões sobre a literatura brasileira e mostrar como, no Brasil, o pensamento modernista transitava do romance e da poesia para o texto crítico e argumentativo, em autores como Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Essa leitura já prepara a próxima etapa de abordagem, arte em relação à sociedade.

Como atividade lúdica, o professor poderá propor que os alunos criem uma imagem poética (pode ser em texto, em teatro, em desenho) que explicita ideias filosóficas como *liberdade, verdade, alegria, medo*.

Pode-se, ainda, sugerir que os alunos captem imagens (por celulares, na internet etc.) para dar conta de conceitos abstratos atuais como *igualdade, diferença* etc. Ao final da atividade, uma pequena exposição dos trabalhos seria uma forma de animar o

debate em torno da relação entre arte e filosofia. Neste sentido, o debate pode versar sobre a comparação entre como os espectadores captaram as imagens, como as *ulgaram*, e como o autor as concebeu ao selecioná-las ou produzi-las. Esse exercício pode ser retomado quando o professor trabalhar a noção de juízo comunitário ou alargado, tratada no tópico 3. É possível, inclusive, introduzir a partir desse debate a leitura do § 40 da *Crítica da faculdade do Juízo* de Immanuel Kant, preparando a abordagem comunitária, ou política, da estética.

Por fim, como já foi sugerido que estamos próximo ao imaginário da Revolução Francesa que animava muitos textos de Schiller, um fecho para a atividade poderia ser uma apresentação da *Ode à Alegria* de Schiller e sua recriação na *Nona sinfonia* de Beethoven, tentando debater como esses dois criadores aproximaram-se da exposição de ideias filosóficas a partir da arte.

Outra possibilidade é comentar poemas (ou mesmo músicas populares) que buscam caminhos de acesso à verdade. Usamos o poema de Emily Dickinson como exemplo possível:

Morri pela Beleza e mal estava
Ao túmulo ajustado
Alguém veio habitar a sepultura ao lado
(Defendera a verdade.)
Baixinho perguntou: "Por que morreste?"
"Pela Beleza", respondi.
"E eu pela Verdade. São ambas uma só.
Somos irmãs", me disse.

E assim como parente que à noite se encontram
Entre jazigos conversamos,
Até que o musgo alcançou nossos lábios
E cobriu nossos nomes.
(Emily Dickinson, 1992)

Para voltar ao início do tema, o professor comentará as produções dos alunos, retornando ao tema da mimese e dos efeitos produzidos pelas obras.

O professor pode se valer de filmes e documentários nos quais se enfoque a produção artística, tais como o documentário sobre o pianista *Nelson Freire* (diretor João Salles, Brasil, 2003); o famoso documentário que mostra Picasso em processo de criação, *O Mistério de Picasso* (diretor Henry-Georges Clouzot, França, 1955), entre outros.

Nesses documentários, o interessante seria enfocar não a genialidade do artista, mas sim o processo de criação, a arte como processo.

Os contos de Machado de Assis, *Um Homem Célebre*, e o de Honoré de Balzac, *A Obra Prima Ignorada*, são boas leituras, pois ambos tematizam processos de criação: o primeiro, em tom melancólico e irônico, trata de um músico popular que almeja a glória erudita; o segundo, em chave trágica, mostra a derrocada de um pintor ante a impossibilidade da verdadeira mimese.

Se o professor preferir a forma teatral para tratar da questão, o texto de Anton Tchekhov, *A Gaióva*, fala da criação literária, de sua tendência a destruir a vida, ao empalhá-la, como acontece com a ave do título.

Os filmes *Cidade de Deus* e *Central do Brasil*, citados, também podem ser exemplos de obras de arte que não são recortes do *real*, mas relacionam-se com uma imagem de mundo que o diretor quer criar, a partir de efeitos e seleções.

Tais questões podem ser expandidas para músicas ou mesmo programas como telenovelas e *reality shows*. As questões seriam: o que é real e o que é mimese e como essas duas instâncias, uma poética e outra existencial, se encontram? Um *reality show* é real? Por quê? Em que nível?

Vale enfatizar que tais questões não têm uma única resposta, são, na verdade, problemas que remontam, em seus fundamentos, aos primeiros espantos filosóficos. Voltamos à importância da leitura dos textos.

3.3. Estética e arte como experiência existencial, histórica e política

a) Arte e historicidade

Leitura de trechos escolhidos dos textos de Baudelaire, *Escritos sobre arte* (BAUDELAIRE, 2008), e definição em grupo de termos como *moderno*, *modernidade* em conexão com outros correlatos como *moda* e *novidade*.

Para trabalhar a noção de arte como *concepção-de-mundo*, o professor poderá trazer para a sala grupos de imagens não só de obras de arte de tempos diversos, mas também imagens da moda e do mobiliário de épocas distintas e pedir que os alunos montem uma linha do tempo. Para simplificar, sugerimos escolher imagens da Antiguidade, da época de Baudelaire, ou seja, século XIX, e da nossa época. A partir das ideias apreendidas no texto de Baudelaire e fazendo referência ao texto de Hegel (se possível, o próprio Hegel pode ser lido em trechos escolhidos, apesar de sua dificuldade. Uma solução pode ser utilizar

material de apoio, como, por exemplo, o livro de Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte*), o professor deve explicar como cada obra de arte se relaciona, segundo os autores, com um mundo de pensamento próprio. Cada época marca uma *concepção-de-mundo*. A de Baudelaire é a da *modernidade*. E a nossa? No que se parece com a de Baudelaire, nessa noção de tempo do agora, e no que se distancia?

b) Arte e indústria cultural

Se o professor preferir não multiplicar as mediações, poderá recorrer novamente às imagens de Warhol já trabalhadas e tematizar a questão da multiplicidade de imagens (as várias garrafas de coca-cola, as várias faces das atrizes). Poderá, ainda, retomar filmes ou músicas já vistos e tratá-los por essa outra abordagem.

Seria interessante ler trechos de Adorno ou de Benjamin, mas são autores bastante herméticos. Para abordá-los, o professor poderá recorrer novamente à explicação de Benedito Nunes em sua *Introdução à Filosofia da Arte*, lendo-a com os alunos. Outro material de apoio a ser utilizado é o livro de Verlaine Freitas, *Adorno & a arte contemporânea*, pois se trata de um comentário didático da filosofia adorniana que traz alguns trechos selecionados da obra do autor.

Mas só o docente conhece a dinâmica de sua sala de aula. Se for possível, em trechos ou recortes, ler os autores mesmos seria bastante recomendável.

Como material audiovisual, podemos sugerir o clássico brasileiro *O Bandido da luz vermelha* (diretor Rogério Sganzerla, Brasil, 1968), cuja narrativa alucinatória e fragmentária, pautada pelo noticiário de rádio e pelos letreiros de rua, critica a percepção de mundo de uma determinada classe social urbana.

Se, por fim, o professor quiser trazer outras abordagens, recomendamos a leitura do § 370 de *A Gaia Ciência* de Nietzsche (NIETZSCHE, 1978, p. 220-222), no qual o autor trata de responder à pergunta: O que é romantismo?, e neste sentido faz uma crítica à arte como fuga da vida e uma exaltação das possibilidades vitalistas da obra artística.

Referências

a) Referências citadas no texto

A seguir as edições dos textos sugeridos nas análises. Cada um destes já foi comentado anteriormente, ao longo da exposição. Como no caso de todo clássico, existe mais de uma tradução de várias das obras citadas, e múltiplas edições. Procuramos citar as traduções de fácil acesso e conceituadas.

No caso das edições da coleção *Os Pensadores*, indispensável para nós, citamos a dos anos de 1970, mas há várias outras mais recentes.

- ADORNO, T. **Indústria Cultural e sociedade**. Tradução Júlia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. Tradução Antônio S. Mendonça. Campinas: Unicamp, 1989.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- BAUDELAIRE, C. **Escritos sobre arte**. Tradução Plínio A. Coelho. São Paulo: Hedra, 2008.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DANTO, A. O Filósofo como Andy Warhol. **Revista Ars: Eca USP**, São Paulo, n. 4, p. 98-115, 2004. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/danto.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2009.
- GREENBERG, C. **Estética Doméstica**. Tradução André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HEGEL, F. W. **Curso de Estética I**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.
- HUME, D. **Do padrão do gosto**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- KANT, I. **Crítica da faculdade do Juízo**. 2. ed. Tradução Valério Rohden e Artur Morão. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- NIETZSCHE, F. **Obras incompletas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).
- PLATÃO. **A República**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2000.
- _____. **Hípias Maior**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2007.
- SARTRE, J.-P. **O que é a Literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHILLER, F. von. **A Educação Estética do Homem**. 4. ed. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- STEFANI, G. **Para entender a música**. Tradução Maria Bethânia Amoroso. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Poemas e Literatura

- ANDRADE, C. D. Alguma Poesia. In: _____. **Poesias e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 86.
- BLAZAC, H. de. **A Obra prima ignorada**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- ELIOT, T. S.; DICKINSON, E.; DEPESTRE, R. **Seleção**. Tradução Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Hucitec, 1992. Edição bilingue.
- MACHADO DE ASSIS, J. **Contos. Uma antologia**. Seleção e notas de John Gledson. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____. **Um homem célebre**. Obras completas organizadas pelo MEC/Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/machado/index.php?option=com_content&task=view&id=166&Itemid=173>. Acesso em: 20 nov. 2009.
- MARTINS, A. **Cais**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- TCHEKHOV, A. **A Gaivota**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Referências de apoio

SOBRE FILOSOFIA DA ARTE

- Ainda hoje, o melhor resumo geral dos aspectos estéticos e filosóficos é o de: NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1989.
- Há muitos materiais de apoio, como os da coleção passo-a-passo da Zahar. Citamos no texto o de: FREITAS, V. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Este livro já dá outras indicações sobre literatura de apoio e traz uma pequena seleção de textos.

SOBRE AS ARTES

- Seguem abaixo alguns livros que não são exatamente de *estética*, já que os textos propriamente filosóficos foram comentados durante a **Exposição geral**, achamos que seria de interesse complementar as informações apontando para outros caminhos interdisciplinares.
- No Brasil, é impossível esquecer a importância da música popular como aglutinadora de sentidos; por isso, indicamos aos professores alguns títulos tanto sobre música erudita, quanto sobre música popular brasileira.
- BENNETT, R. **Uma breve história da música**. Tradução Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- CARPEAUX, O. M. **Uma Nova História da Música**. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 1968.
- FAVARETTO, C. **Tropicália. Alegoria, alegria**. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história da música.** São Paulo: Cia das Letras, 2006.

Para consulta com relação às artes visuais, indicamos:

ARGAN, G. C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.** Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda.** Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CHIPPI, H. B. *et al.* **Teorias da Arte Moderna.** Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FABRINI, R. A. **A arte depois das vanguardas.** Campinas: Unicamp, 2002.

Sugerimos também as coletâneas:

LICHTENSTEIN, J. (Org). **A Pintura.** Textos essenciais. São Paulo: Editora 34, 2004. 14 v.

Os volumes trazem vários excertos escolhidos de textos que vão da tradição filosófica a críticas contemporâneas. Os temas tratados versam sobre mimese, belo, entre outros. Como os textos são curtos, podem ser usados em sala de aula.

Para pensar a literatura universal, o professor pode recorrer a:

AUERBACH, E. **Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental.** Tradução George Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

No caso da literatura brasileira (e em certa medida, também do teatro) sugerimos:

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

Capítulo 7

Teoria do conhecimento e filosofia da ciência: conhecimento como crença verdadeira justificada

Plínio Junqueira Smith*

Apresentação do tema e de sua pertinência

O conhecimento científico, sobretudo a partir do século XVII, mudou radicalmente nossa concepção do mundo. Durante muito tempo, o homem supôs estar no centro de um mundo finito e relativamente pequeno, mas o avanço da física e da astronomia deu-nos consciência da vastidão do universo e do rincão remoto em que se localiza o planeta Terra. Além disso, o homem supunha ser uma criatura de pouco mais de quatro mil anos, que não havia evoluído historicamente, que não pertencia integralmente à natureza e que esta tinha sido feita para ele. Mas o desenvolvimento da biologia e da genética permitiu entender a evolução da vida, bem como a seleção e transmissão das características das espécies, o que nos possibilitou entender melhor nossa origem e lugar no mundo natural. A antropologia e a história também nos ajudaram a dimensionar melhor nossa sociedade no contexto das formas humanas de vida e a psicanálise mostrou de maneira ainda mais evidente a complexidade de nossas vidas mentais e a fragilidade do controle que temos sobre nós mesmos.

A ciência moderna também alterou nossas próprias vidas, pois, diferentemente da antiga, não se propunha apenas a contemplar e compreender a natureza, mas também pretendia intervir nela a fim de melhorar nossa condição de vida, isto é, o conhecimento deveria

* Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1986), doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1991) e pós-doutorado na Universidade de Oxford (1997). Professor adjunto da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).