KLS

Estética

Estética

Débora Barbam Mendonça

© 2019 por Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer outro tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Presidente
Rodrigo Galindo

Vice-Presidente Acadêmico de Graduação e de Educação Básica
Mário Ghio Júnior

Conselho Acadêmico
Ana Lucia Jankovic Barduchi
Danielly Nunes Andrade Noé
Grasiele Aparecida Lourenço
Isabel Cristina Chagas Barbin
Thatiane Cristina dos Santos de Carvalho Ribeiro

Revisão Técnica
Emiliano César de Almeida

Editorial
Elmir Carvalho da Silva (Coordenador)
Renata Jéssica Galdino (Coordenadora)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Moraes, Débora Barbam Mendonça de
M827e Estética / Débora Barbam Mendonça de Moraes. –
Londrina : Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2019.
168 p.

ISBN 978-85-522-1385-7

1. Estética na antiguidade. 2. Estética na modernidade.
3. Estética na contemporaneidade: filosofia da arte.
I. Moraes, Débora Barbam Mendonça de. II. Título.

CDD 760

Thamiris Mantovani CRB-8/9491

2019
Editora e Distribuidora Educacional S.A.
Avenida Paris, 675 – Parque Residencial João Piza
CEP: 86041-100 — Londrina — PR
e-mail: editora.educacional@kroton.com.br
Homepage: http://www.kroton.com.br/

Sumário

Unidade 1

Por que estudar estética?
Introdução ao problema do belo ao longo da história 7

Seção 1.1

O belo como um problema filosófico na Antiguidade 9

Seção 1.2

A necessidade de uma teoria da arte no Renascimento 22

Seção 1.3

A disciplina Estética e o problema da
sensibilidade no contexto do idealismo alemão 36

Unidade 2

Pormenores das discussões sobre
o belo ao longo da Antiguidade grega e da Idade Média 49

Seção 2.1

A natureza como fonte de
inspiração na Antiguidade grega 51

Seção 2.2

Discussão sobre a arte mimética 63

Seção 2.3

A função da arte na Idade Média:
comunicar um novo conceito de deus 74

Unidade 3

O renascimento e a revolução dos saberes humanistas 89

Seção 3.1

Os processos de recriação da
Antiguidade no Trecento e Quattrocento italianos 91

Seção 3.2

A primeira teoria da arte
segundo o italiano Giorgio Vasari 102

Seção 3.3

O Cinquecento italiano e as novas exigências artísticas 114

Unidade 4

Arte romântica e os novos rumos da arte na modernidade 129

Seção 4.1

O Romantismo como um movimento de
desclassicização da arte 131

Seção 4.2

As vanguardas do século XX e o fim da arte hegeliana 144

Seção 4.3

Arte americana da década de 1960
e uma reflexão sobre a arte "pós-moderna" 155

Palavras do autor

Definir o que é arte sempre foi e continua sendo uma tarefa muito difícil. A civilização ocidental reúne um acervo infindável de obras de arte produzidas desde seus primórdios, contendo exemplares muito diversos, incitando um questionamento sobre o porquê de artigos tão diversos ocuparem a mesma categoria de arte. É na antiguidade grega que encontramos as primeiras reflexões sobre isso, obviamente que ainda de modo muito rudimentar, pois não partiam de definições de que já temos conhecimento, mas tentavam investigar, por exemplo, a relação da obra de arte com a beleza. Por volta do século IV a.C., portanto, o fazer artístico, que era considerado um fazer como qualquer outro artefato, passou a ser objeto de investigação da Filosofia, mais especificamente com Platão, que procurou entender, nas obras A República e O Banquete; se a obra de arte empreendia a beleza; e Aristóteles, que tentava entender, na obra Poética, o papel da obra de arte como comunicadora da realidade.

Esse primeiro pensamento a respeito das artes não tinha pretensões de defini-la, mas teve a capacidade de nos revelar diversas características da cultura grega, entre as quais a concepção que os gregos tinham a respeito dos gêneros da poesia, tal como a epopeia da poesia épica ou lírica de Homero, ou mesmo a tragédia, a comédia, bem como os demais gêneros que resultaram no teatro. Além de revelar os gêneros da poesia, o pensamento sobre a arte foi capaz de mostrar o entendimento que os gregos tinham das artes plásticas como uma atividade comum, tal como um artefato qualquer que se distinguia das atividades intelectuais, e, principalmente, nos fazer entender o conceito de mundo que as artes precisavam tomar como referência: o mundo encantado, mitológico.

O pensamento sobre a arte na Antiguidade também procurou tecer as considerações sobre a necessidade da beleza na obra de arte, sendo este tema bastante problemático, pois, no período clássico, pela influência da filosofia platônica, a beleza poderia ser considerada como algo intelectual e não material. Apesar desse tema ser um problema na Antiguidade, acostumamo-nos, ao longo da história da civilização ocidental, a associar artes e beleza quase como sinônimos, e esse é um dos aspectos que determina a

necessidade de um pensamento sobre o fazer artístico ao longo da história, mas que teve seu início na Antiguidade.

Desde o princípio da História ocidental, a arte se apresentou como uma necessidade. Na Antiguidade Arcaica, quando a linguagem escrita era limitada, a arte era indiscutivelmente necessária, porém, ao passo em que a linguagem se desenvolveu, a arte não deixou de ser necessária, mas passou também a ser uma atividade capaz de comunicar os conteúdos por meio da sensibilidade. Ou seja, a arte é comunicação, mas se difere da linguagem denotativa, pois é capaz de fazer surgir os conteúdos captados pelos sentidos, tal como a visão, quando contemplamos uma pintura, a audição, quando ouvimos uma música, o tato, quando tocamos uma escultura, e assim por diante.

Estética é o nome da disciplina filosófica que investiga a arte de modo a reconhecer seu valor sensível, como podemos perceber na própria origem grega do termo aisthésis (sensação, percepção, sensibilidade). Sendo assim, após um longo percurso histórico, as reflexões sobre a arte se desenvolveram ao ponto de reconhecê-la como atividade intelectual, mas que não se desprende de seu caráter sensível. Em síntese, a Estética consiste no ramo da filosofia responsável por entender a arte e suas especificidades como uma atividade capaz de produzir conhecimento.

Nesta disciplina, veremos o desenvolvimento da reflexão que a Filosofia produziu ao longo da história desde a antiguidade grega, de modo que seja possível entender a importância do papel da arte em representar o mundo (natureza), levando em consideração as mudanças na concepção de mundo. Veremos também que a necessidade de beleza não se manteve estática ao longo da história, fator esse que abrirá caminho para nossa reflexão a respeito das manifestações artísticas que fogem desse princípio, como observaremos na arte moderna. Vamos aos estudos!

Unidade 1

Por que estudar estética? Introdução ao problema do belo ao longo da história

Convite ao estudo

Nesta unidade, o nosso trabalho percorrerá o universo do fazer artístico da antiguidade grega, com o intuito de tornar possível a identificação de elementos que sustentem o entendimento desse período histórico como aquele no qual ocorreu a gênese da teorização sobre o belo na cultura ocidental. Para tal, nos basearemos inicialmente nas explicações de como a cultura grega foi solidificada por meio da poesia épica de Homero. Em seguida, nos pautaremos na introdução do *Curso de Estética* – Volume I (1999), do filósofo alemão G. W. F. Hegel, que explorou o universo da arte grega para fundamentá-la como o ponto de partida em sua teoria estética, além de reconhecer naquele período a plenitude da arte em comparação a toda arte que viria a ser produzida em seguida, inclusive, a arte que conhecemos atualmente. O que devemos ressaltar na abordagem hegeliana da arte antiga é que a plenitude a qual Hegel se refere consiste justamente na importância que a arte tinha de *comunicar* a natureza, visto que essa comunicação acontecia de modo universal.

A necessidade que os gregos tinham de representar a natureza também inaugurou o caráter figurativo das artes, tornando-se o parâmetro para a atividade artística da posteridade; parâmetro esse que só foi abalado ao final do século XVIII, quando as discussões a respeito do fazer artístico avançaram para o plano conceitual, não se limitando apenas às questões referentes à beleza, técnica ou cópia da realidade. Mesmo que a história, a filosofia e até mesmo a ciência tenham avançado desde a Antiguidade, abandonando visões de mundo baseadas na mitologia, por exemplo, a arte da Antiguidade se consolidou como um exemplo para o fazer artístico por várias eras da história ocidental e permaneceu como um modelo a ser seguido pelos artistas da posteridade.

No contexto da arte antiga e sua função de comunicar a natureza, coloque-se no lugar de um professor de uma escola de ensino médio e reflita sobre como seria possível apresentar e demonstrar aos alunos a importância da arte na Antiguidade para a comunicação naquele período. Nessa etapa, leve em consideração as crenças baseadas na mitologia vigente e, também, as diversas nuances que compõem a arte grega. Para pensar os pormenores

de tal discussão, suponha que você, enquanto professor, decide realizar uma excursão com seus alunos para visitar uma exposição itinerante que ocorrerá no Museu de Artes de São Paulo (MASP), com a promessa de ilustrar o percurso histórico da arte ocidental.

Seção 1.1

O belo como um problema filosófico na Antiguidade

Diálogo aberto

A unidade que iniciamos pretende traçar um panorama cronológico da produção artística da civilização ocidental, de modo que seja possível realizarmos uma compreensão da atividade artística enquanto manifestação particular de cada época. Ao longo de toda unidade, abordaremos a situação hipotética de um professor que visita uma exposição itinerante com seus alunos, os quais têm a oportunidade de conhecer diversos exemplos de obras de arte que representam diferentes épocas da História.

A Seção 1.1 propõe a chegada dos alunos ao museu. Suponha que você seja o professor responsável por apresentar as obras a eles e que, ao adentrar à exposição, a primeira obra com a qual vocês se deparam é o exemplar grego de uma ânfora, com gravuras de pintura negra sobre o fundo vermelho, a qual narra a batalha entre Hércules e Orfeu. A peça é muito antiga e já está bem deteriorada pelo tempo, mas ainda é possível identificar os vestígios da figura. Sendo assim, os alunos iniciam um processo de questionamento acerca do significado de cada imagem presente, buscando, por meio de suas respostas, entender a construção da cena que retrata a ideia que os gregos faziam de seus heróis. Como já observado, as figuras representadas são escuras, monocromáticas, o que promove um contraste entre a cor de fundo com a cor da figura; apresentam, também, elementos ornamentais para adornar a peça e, por fim, desenhos bidimensionais. Você questiona aos alunos se eles se lembram dos nomes das obras de Homero. Aos responderem *Ilíada* e *Odisseia*, alguns deles se recordam de suas aulas e ficam admirados com as coincidências, entre elas o período de origem de ambas as obras e da ânfora. Considerando a admiração de seus alunos pela ânfora grega, como você imagina ser possível ensiná-los a importância da arte para a comunicação na Grécia Antiga? Para discutir essa questão e gerar um processo de ensino-aprendizagem em seus alunos sobre a arte/comunicação grega, desenvolva uma reflexão sobre como elementos presentes no contexto mitológico, próprios dos gregos, bem como sobre o conceito de natureza que eles conheciam embasava suas representações sobre o modo como viviam.

Boa reflexão!

Não pode faltar

O primeiro passo que deve ser dado ao nos lançarmos aos estudos sobre a arte antiga é, sem dúvida, buscar entender as nuances historiográficas que compreendem a antiguidade. O período da História que corresponde à Grécia Arcaica se dá a partir do século VIII até por volta do século VI a.C., antecedendo, portanto, o período clássico, conhecido como o auge da cultura grega (V a.C.- I a.C.). O período arcaico compreende o momento em que se iniciam as bases do arcabouço cultural que fundamentou toda a civilização ocidental. Ainda neste período, foram propiciadas as primeiras motivações para o desenvolvimento da democracia, bem como houve um grande salto no desenvolvimento do comércio.

Diante de diversos acontecimentos, entendemos que é o avanço da escrita o ocorrido no período grego arcaico que mais nos interessa, uma vez que, no período, houve uma manifestação da linguagem de modo a contribuir para o surgimento da filosofia pré-socrática. Os avanços na escrita, ocorridos por volta do século VIII a.C., foram de grande importância para termos conhecimento da cultura grega. Eles representaram, sob a figura de Homero, a documentação das histórias milenares que antes eram transmitidas oralmente e que serviam como fundamento para a educação e para a moral do povo grego.

Existem muitas informações desencontradas e, até mesmo, duvidosas a respeito de Homero e das obras homéricas, mas as hipóteses mais plausíveis são as de que *Ilíada* e *Odisseia*, ou seja, as obras que narravam a Guerra de Tróia e o retorno do herói Odisseu à sua terra natal Ítaca, foram escritas por volta do século VIII a.C. O período em que as obras citadas foram escritas permite não somente datar a ocasião da Guerra de Tróia, como também, supostamente, determinar a duvidosa existência do poeta, uma vez que Homero, enquanto narrador, seria alguém que presenciou os acontecimentos.

Não há, entretanto, uma real simultaneidade entre a vida de Homero e os acontecimentos da Guerra de Tróia, uma vez que a ciência arqueológica revela que, uma vez tendo de fato ocorrido essa guerra, os conflitos teriam se passado na região que compreende hoje a Turquia, por volta do século XI a.C., no período micênico (anterior ao período arcaico). Tais descobertas enfraqueceram a hipótese da real existência do poeta, mas podemos optar por entendê-lo como alguém que, embora não tenha presenciado os fatos da Guerra de Tróia, teria sido o responsável por compilar as histórias já existentes, as quais eram transmitidas pela sólida tradição oral grega. A incerteza historiográfica sobre a real existência da figura de Homero também se apresenta em virtude de os registros biográficos terem se difundido mais seguramente somente a partir do século V a.C. Sendo assim, Homero deve

ser entendido como um exemplar da cultura dos gregos, ao qual, tal como os deuses do panteão mitológico, não podemos atribuir uma existência segura, mas devemos reconhecer sua importância para o povo grego naquele período; mais ainda, reconhecer sua influência para a posteridade e para a formação não só da cultura grega, como de toda a cultura ocidental.

Enfim, não podemos negligenciar a figura de Homero quando pretendemos tratar da arte grega, especialmente no Período Arcaico. Embora as primeiras manifestações das artes visuais tenham ocorrido nesse período (como a pintura negra em cerâmica, os primeiros templos, e até mesmo a estatuária), foi a poesia *épica* ou, se preferirmos, a poesia *lírica*, a linguagem mais usada e mais difundida na Grécia, na tentativa de comunicar o mundo, de representar o contexto no qual os gregos viviam. Homero é considerado o maior representante da epopeia que, por sua vez, se situa no gênero épico da poesia, tendo como característica as narrações isoladas dentro de uma história narrativa mais ampla, cuja função é relatar grandes acontecimentos realizados pelos deuses, ou pelos heróis, como na maioria das vezes encontramos nas obras *Ilíada* e *Odisseia.*

Em sua obra *A Poética*, o filósofo grego Aristóteles (1999) se empenha em distinguir os gêneros da poesia em relação ao conceito de *mímese*, que consiste, a grosso modo, em imitação. Aristóteles pensa a epopeia como uma narração sem limites temporais estabelecidos, cuja função seja a imitação dos homens superiores, sendo assim, podemos entender a poesia homérica como integrante desse contexto. Além disso, a narração dos eventos transcorre partindo de um contexto maior, como a Guerra de Tróia, na obra *Ilíada*, e o retorno do herói à pátria, na *Odisseia*, sendo que a cada episódio narrado um contexto diferente é proposto. Um exemplo que podemos citar é o famoso episódio das sereias, no Canto XII, da *Odisseia*: o momento em que Odisseu, ao retornar à Ítaca, precisa passar por uma região onde se encontram as sereias, criaturas conhecidas por encantar e levar à morte os navegantes que escutassem seu maravilhoso canto. Odisseu, obviamente, não queria ser morto pelas sereias, mas também não queria perder a oportunidade de conhecer tamanha maravilha.

Assimile

O conceito de **mímese** consiste basicamente na imitação, ou seja, na exigência de que uma obra de arte seja capaz de imitar o que compreende a realidade. Na obra *Poética*, de Aristóteles (1999), o termo está associado à imitação dos homens para diferenciar os gêneros da poesia, além de estar associado à verossimilhança.

Pesquise mais

Para entendermos a configuração da narrativa em uma poesia épica, mais especificamente em uma epopeia, leia o Canto XII da obra *Odisseia*, de Homero, e entenda como o herói resolve o impasse da possibilidade de ser morto pelas sereias ou desfrutar da maravilha que é escutar o seu cantar. HOMERO. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015. p. 203-205.

Outro fato relevante para pensarmos a importância da poesia homérica na formação da cultura ocidental, ou mesmo para entender a arte grega, é que a escrita grega por volta do século VIII a.C. ainda era uma atividade rudimentar. Sendo assim, a leitura corrente de um texto em prosa, como fazemos atualmente, era algo ainda impensável; somente por volta do século V a.C., com a linguagem e as escritas desenvolvidas, a população grega apresentou um nível de leitura significativo. Isso quer dizer que, embora assumamos que os versos da *Ilíada* e da *Odisseia* tenham sido escritos por Homero, eles não eram necessariamente lidos pelos gregos. Havia na Grécia, não somente no Período Arcaico, mas até o Período Clássico e Helenístico, a figura do narrador que percorria as cidades contando as histórias importantes de serem ouvidas e, na maioria das vezes, as narrações eram recitadas com o acompanhamento de instrumentos musicais. Um exemplo de poeta narrador era o poeta *aedo*, que recitava os próprios poemas, em contraste com o poeta *rapsodo,* que recitava os versos de outros autores. Isso significa que, por meio do poeta *rapsodo*, por exemplo, as obras de Homero circulavam pela Grécia e eram amplamente difundidas por meio da oralidade. A oralidade era o meio através do qual a linguagem se desenvolveu na Grécia Antiga, ressaltando também a importância da memória, que desde antes do surgimento da escrita era o meio pelo qual se podia estabelecer uma continuidade na transmissão dos conteúdos éticos que as histórias antigas carregavam; depois passou a fortalecer e a difundir o legado dos poemas escritos, que também continham elementos a contribuir com a formação cultural do povo grego.

Em síntese, podemos dizer que a poesia foi o meio de difusão do mundo grego que mais se destacou no Período Arcaico, uma vez que era de grande acessibilidade em comparação com as artes visuais. Destaca-se a força da memória e da tradição oral, sendo elas temas de demoradas discussões entre Platão e seus interlocutores, como podemos ler nas obras *A República* (2001) e *O Banquete* (1979), bem como com Aristóteles (1999), em sua obra *A Poética*, como indicamos. Um detalhe que devemos salientar, sobretudo, é que o conteúdo das obras homéricas corresponde em muitos dos casos ao mítico, ao místico, ao fantasioso e, por que não dizer, ao irreal. A arte,

como mencionamos, tem como função, entre tantas outras caracterizações, comunicar o mundo em que se vive, representar a natureza que experienciamos. Assim, nos resta estabelecer um questionamento a respeito da natureza que os gregos vivenciaram no Período Arcaico: se Homero narrou as estratégias de Odisseu para fugir de um Ciclope (Odisseia), isso significa que realmente existiam ciclopes ou outros monstros vivendo entre as pessoas comuns? Ou mesmo: será que havia outra categoria de pessoas que não as comuns, como os deuses e os semideuses?

Reflita

Os gregos antigos acreditavam que os deuses faziam parte da natureza física e muitas vezes se personificavam para interagir com os humanos. Como você pensa ter sido a vida dos gregos antigos em meio a essa crença?

Obviamente que a resposta a essas perguntas é não. Não havia deuses convivendo entre os homens em sua forma personificada, tampouco eram eles os elementos da natureza, como propôs Hesíodo, o contemporâneo de Homero, em sua obra *Teogonia*. Entretanto, o caráter mitológico que fundamentava o pensamento religioso da época é o mesmo que tece as considerações que serviam de explicação para os fenômenos da natureza, fazendo com que a presença dos seres mitológicos não ficasse só na crença ou no imaginário do povo grego, mas presente de fato.

Pesquise mais

Na obra *Teogonia*, Hesíodo pretende contar a história mítica do surgimento do mundo, associando o surgimento dos deuses primordiais com o surgimento do mundo físico, ou seja, à própria natureza. A primeira deusa a se formar foi Gaia, e com ela surgiu a Terra, coincidindo com o significado do nome, uma vez que Gaia significa Terra. Veja outros exemplos do surgimento dos deuses como o surgimento da própria natureza na obra *Teogonia*.

HESIODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e Tradução JaaTorrano. São Paulo: Iluminuras,2007. p. 88-92. Os Deuses primordiais; História do Céu e de Crono; Os filhos da Noite; A linhagem do Mar.

Portanto, quando reconhecemos a necessidade de uma arte que seja capaz de comunicar a natureza ou o mundo em que se vive, ou mesmo representar os anseios de uma sociedade, no caso da Grécia Antiga, estamos falando da

arte que seja capaz de exprimir a natureza mitológica que os gregos vivenciavam. A essa natureza denomina-se *physis*.

Assimile

O termo *physis* é a palavra grega usada para designar natureza, entretanto, a natureza a qual se refere não é a mesma que concebemos, como uma natureza externa a nós. A natureza como sinônimo de *physis* está associada à geração primordial, ou seja, à uma autocriação divina, portanto, a natureza para os gregos antigos era mitológica.

O Período Arcaico corresponde, portanto, ao momento da história da Antiguidade Grega em que a linguagem ainda era limitada, não havendo uma conexão necessária com a racionalidade, a qual foi mais amplamente explorada somente com a filosofia pré-socrática. Mas essa mesma linguagem foi muito importante para a difusão da cultura, principalmente no que diz respeito à ética, por meio do exercício da oralidade e, claro, com a contribuição da poesia. O que devemos atentar é que, com o desenvolvimento da linguagem, a racionalidade também avançou e o olhar dedicado à natureza também foi alterado. O entendimento da natureza se distanciou do âmbito do concreto (que era o mitológico), dando início às primeiras abstrações, a partir das quais gerou-se espaço para o pensamento, para a reflexão. Deste modo, a passagem do Período Arcaico para o Período Clássico é marcada por mudanças de paradigma sobre o entendimento da natureza; em outras palavras, a passagem do pensamento mitológico para o pensamento cosmológico.

Assimile

A *Cosmologia* surgiu na Antiguidade como uma primeira tentativa de entender as configurações do mundo físico, de modo que não estivesse necessariamente atrelada às explicações mitológicas muito comuns. A Cosmologia se constituiu como um ramo da primeira manifestação da Filosofia na Antiguidade, a *Metafísica*. Com o avanço da Filosofia e da Ciência, a Cosmologia é hoje entendida como a disciplina que procura refletir sobre o universo e suas dinâmicas.

Não é uma tarefa fácil tentar estabelecer as periodizações de grandes revoluções históricas ou mesmo marcos decisivos quando tratamos da Antiguidade, pois os registros históricos são insuficientes para tal. No caso da mudança de paradigma que resultou no pensamento cosmológico, criando condições para o surgimento da Filosofia, é mais complicado ainda, mesmo

porque podemos observar na própria obra de Homero traços de racionalidade fortíssimos entre seus personagens. Um exemplo tradicional é o caso do Cavalo de Tróia, que foi idealizado por Odisseu como estratégia para vencer a guerra contra os troianos, ou seja, Odisseu não recorreu aos deuses para pedir clemência em favor dos gregos, tampouco fez sacrifícios de animais, mas o herói usou sua astúcia para pensar um modo de enganar os inimigos e poder atacá-los seguramente.

Exemplificando

Na obra *Ilíada*, de Homero, há um episódio decisivo para que os gregos vençam a luta contra os troianos. O herói Odisseu teve a ideia de dar um cavalo gigante, feito de madeira, de presente aos troianos como um suposto sinal de paz. Os troianos ficaram felizes, levaram o cavalo para o lado de dentro dos muros de Tróia e festejaram bastante a desistência do inimigo. Após os troianos adormecerem, o exército grego saiu de dentro do cavalo e começou o ataque. Você certamente já ouviu falar na história do cavalo de Tróia como exemplo de um presente maldoso, esse é um exemplo de como as obras de Homero estão presentes em nossa cultura. Você se lembra de alguma situação em que utilizou a expressão "cavalo de Tróia"?

No contexto de tantas ressalvas historiográficas, podemos definir a Antiguidade Arcaica como um período que os filósofos gregos chamaram de *monista*. Ou seja, um período em que ainda não se tinha o entendimento do dualismo que o auge da racionalidade trouxe com a filosofia platônica no período clássico e, ainda, um período em que o próprio pensamento mitológico conseguia ajustar o plano religioso com o natural e com o humano, tornando a natureza um todo uno.

Pesquise mais

O artigo intitulado *O percurso da Estética encerrado na teoria hegeliana* apresenta a disciplina Estética consolidada nos séculos XVIII e XIX como sendo o resultado de um processo sobre o pensamento a respeito das artes iniciado na Antiguidade. Leia o artigo e procure identificar a abordagem hegeliana sobre Antiguidade enquanto um período de plena manifestação artística.

MENDONÇA, D. B. O percurso da Estética encerrado na teoria hegeliana. In: **Simbio-logias**, v. 3, n. 5, dez. p. 90-101. 2010.

É com este pensamento que, no século XIX, o filósofo do idealismo alemão, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1999), teceu suas considerações acerca da arte na Antiguidade, e a partir das quais estabeleceu um sistema estético sob o qual pensou todas as demais eras das artes figurativas ao longo da História. A arte na Antiguidade tinha a função de representar a natureza, a *physis*, ou seja, uma natureza monista, una, e até mitológica, encantada. Por este motivo, Hegel entende que a arte daquele período é o único exemplo na história em que foi possível haver uma plenitude artística: se o mundo era universalmente reconhecido por meio da mitologia, então a natureza e a religião estão em uma condição de igualdade. Por esse motivo, a arte não precisaria de outros elementos, como a abstração racional que a Filosofia trouxe, por exemplo, para se fazer entender. Fazer arte, ou mesmo copiar a natureza, não era uma tarefa meramente formal, pois o conceito religioso escancarava a natureza que a arte pretendia mostrar, o que nos leva a entender que havia um equilíbrio entre as funções da forma e do conteúdo que compunham a arte grega da Antiguidade.

Exemplificando

Para entender melhor a distinção dos elementos que compõem uma obra de arte, a forma e o conteúdo, procure um tema retratado pelas diversas linguagens artísticas e observe as diferenças do modo como foram apresentados. Imagine a hipótese de que um jornal tenha publicado em 1936 um texto contando os fatos que envolveram os conflitos da Guerra Civil Espanhola; junto com o texto, um jornalista usou uma foto da ocasião para ilustrar o conteúdo que se pretendia transmitir. Pablo Picasso fez a mesma coisa, mas não usou a linguagem denotativa do jornalismo, nem a linguagem artística da fotografia, pois escolheu a linguagem artística da pintura para representar os acontecimentos da guerra. A forma consiste, portanto, nos elementos que a linguagem da pintura moderna, nesse caso, pode abarcar para manifestar o conteúdo de modo que a sensibilidade acrescente uma novidade na comunicação. A escolha de Picasso para pintar a obra *Guernica* (1937) foi justamente a de apresentar elementos formais diferentes de uma pintura tradicional, ou de uma fotografia, por exemplo.

Para Hegel (1999) a arte da Antiguidade era plena por ser capaz de comunicar universalmente o espírito, mas tal plenitude foi se perdendo a medida que os elementos da linguagem evoluíam juntamente com a racionalidade. Arte simbólica, para Hegel, se situa no período mais remoto da Antiguidade Arcaica, e não somente na Grécia, pois envolve também o Egito.

Hegel argumenta que, nesse momento, o *espírito* (ideia, conceito) tinha como finalidade encontrar *forma* (no sentido platônico) capaz de situar o conteúdo em algo do mundo físico; por essa razão, podemos entender a Arte Simbólica como uma conexão necessária entre o espírito e a matéria, entre a forma e o conteúdo, entre a religião e o homem. Um exemplo artístico que foge à poesia épica é a célebre *Partenon*, uma construção arquitetônica que, ao mesmo tempo em que é um templo físico, material, era também a morada metafísica da deusa Palas Atena, aproximando, assim, o conceito da natureza.

A arte clássica, por sua vez, segundo a metodologia hegeliana, intensificou o equilíbrio entre o conteúdo e a forma, uma vez que conseguiu adequar o espiritual com o material de modo sensível, por meio das esculturas. A estatuária grega representa o deus mitológico idealizado, mas tendo suas formas esculpidas pelo homem, ou seja, a arte clássica foi capaz de apreender a finitude do homem e imortalizá-lo na ideia de deus, alcançando a amplitude da natureza una.

Por conta da relação que a arte necessariamente teve com o naturalismo na Antiguidade, e também por conta da concepção de natureza que se tinha, Hegel estabelece a arte antiga como única no percurso da história e digna de rememoração, e esse pensamento irá nos orientar para refletirmos sobre a relação que a história da arte estabeleceu com o classicismo, seja para usá-lo como exemplo, ou mesmo para questioná-lo. Assim como Hegel aponta as peculiaridades entre os Períodos Arcaico e Clássico, o filósofo pensa que o modo de representar a natureza por meio da arte fez da Antiguidade um período pleno como um todo. Devemos, então, ressaltar que as artes visuais foram muito importantes para que Hegel tecesse suas considerações, e não somente a poesia épica abordada pela Filosofia com Platão e Aristóteles.

Ainda na Antiguidade, contemporaneamente ao período homérico, as artes figurativas já eram realizadas não somente na Grécia, com as cerâmicas e as estátuas, mas também no Egito e na Etrúria, civilização esta que, mesmo tendo os egípcios como exemplo e os gregos como modelo para realizar as composições de pinturas de temática religiosa, teve sua cultura completamente ignorada pelos gregos. O ponto ao qual queremos chegar é que, paralelamente à poesia, havia sim uma movimentação na elaboração das artes visuais, que foram ganhando cada vez mais sofisticação, atingindo o seu apogeu na escultura clássica. Precisamos lembrar que *arte* para os gregos ia muito além da atividade de representar a natureza com o intuito de comunicá-la, mas compreendia também um ofício (*technê*), portanto, diversas outras linguagens artísticas ou atividades do conhecimento encontradas durante a Antiguidade devem ser pensadas quando quisermos tratar do assunto, atividades estas que podem ser entendidas como as artes liberais.

A poesia homérica, a arte figurativa do Egito e da Etrúria, a cerâmica grega, os templos dedicados aos deuses e, por fim, a estatuária grega são os grandes exemplos do modo como o homem buscava representar a natureza e, por que não dizer, interagir com ela. Todos esses exemplos citados vão ser investigados pela Filosofia, não só pelo valor de comunicação ou valor de culto que desempenhavam para o mundo antigo, mas também pela capacidade de apreender a beleza, o que se tornou um dos principais objetivos do pensamento sobre a arte já na Antiguidade, tal como dissemos anteriormente.

Nesta primeira seção, nosso intuito consiste em tentar entender as diversas nuances que a concepção de natureza grega, a *physis*, trouxe para a necessidade artística; bem como o avanço na linguagem e na racionalidade, o que favoreceu o início da Filosofia. Pensamos que todos esses componentes devem ser importantes para nosso entendimento sobre o fazer artístico e suas motivações, assim como sua relação com a beleza, problema este que trataremos mais adiante. Não é, portanto, nosso objetivo por ora tecer definições sobre o conceito que os gregos tinham sobre o que entendemos hoje como arte, mas podemos adiantar que não era tal como concebemos atualmente. Arte para os gregos era sinônimo de *technê,* que, por sua vez, era entendida como uma atividade humana ligada ao fazer, à produção de artefatos, e se diferenciava da *episteme*. Na Antiguidade, os modos de apreensão do conhecimento eram separados, cabendo à *technê* a parte "técnica" da produção de algum objeto, ou seja, o conceito de *technê* envolve o saber fazer, enquanto à *episteme* cabia a parte "intelectual". Portanto, na antiguidade, o artista não era considerado como tal; o fazer artístico, diferente de como concebemos hoje, era meramente produção de artefatos por pessoas ligadas ao ofício da pintura, da escultura ou de qualquer outra técnica, pois a arte, ou *technê*, se relacionava necessariamente com a noção de produção, de *poiesis*, daí o nome "poesia".

Com o passar do tempo, no Renascimento, mais precisamente, o fazer artístico atingiu um status mais elevado, uma vez que se tornou uma atividade peculiar, desenvolvida por pessoas singulares, que associavam o saber com seus conhecimentos. O que devemos ressaltar, entretanto, é que a arte nem sempre foi reconhecida como uma atividade singular, pois, ao longo da história, sempre esteve associada a outras atividades de naturezas diversas, desde a Antiguidade, e até mesmo durante a Idade Média, com o surgimento da noção das artes liberais. As artes liberais englobavam dois grupos de disciplinas necessárias para a formação do homem livre: o primeiro grupo consistia no *Trivium* (Retórica, Dialética, Música); e o segundo, no *Quatrivium* (Aritmética, Geometria, Astronomia e Gramática). Podemos perceber que as artes liberais da Idade Média envolvem várias disciplinas ligadas ao conhecimento, mas nenhuma delas necessariamente relacionada ao fazer artístico, como ocorreu na Antiguidade. Isso quer dizer que o conceito que se tem sobre o fazer artístico

foi diversas vezes alterado ao longo da História, mas isso não impediu que as atividades artísticas diminuíssem, ou mesmo, que se empenhassem menos em tentar apresentar o mundo como ele se encontra.

Caminhamos para o final de nossa seção com o entendimento de que a Antiguidade se diferencia das eras posteriores em muitos aspectos. No que diz respeito às atividades artísticas, todavia, a História da arte ocidental não deixou de tentar buscar na Antiguidade as respostas para as perguntas que sempre se fizeram presentes a respeito do fazer artístico e suas motivações.

Sem medo de errar

A situação-problema apresentada nesta seção, elencada no *Diálogo aberto*, propôs uma reflexão a respeito da importância da arte para a comunicação na Grécia Antiga, mais especificamente no Período Arcaico por volta dos séculos VIII a V a.C. Tal reflexão deve considerar o fato de que o fazer artístico na Antiguidade não tinha a função de contemplação como na nossa era atual, ou mesmo em momentos anteriores ao nosso, mas uma função de utilidade. Essa função está diretamente relacionada ao entendimento da palavra "arte" enquanto artefato, técnica, limitando-se ao termo *technê*. Neste sentido, podemos dizer que o artista não se diferenciava de um sapateiro, à medida em que ambos realizavam fazeres artesanais. Ou seja, a produção do sapateiro possuía o mesmo valor simbólico que as ânforas fabricadas pelo artesão, que ilustravam as cenas de guerra.

A partir do entendimento do fazer artístico como um fazer funcional na Antiguidade, podemos refletir sobre como deve ser a postura de um professor do Ensino Médio diante das indagações de seus alunos sobre a arte na Grécia, tal como o descrito no *Convite ao estudo*.

Assim como a poesia de Homero, as ânforas, as estátuas e, até mesmo, algumas pinturas e o teatro tinham uma função muito importante na Antiguidade: a de comunicar seus pilares culturais, bem como perpetuá-los, uma vez que a linguagem ainda era muito rudimentar, pois não havia uma escrita com capacidade suficiente de transmitir toda a complexidade da linguagem oral. A linguagem foi se desenvolvendo à medida que a capacidade de reflexão também se desenvolvia, uma atividade auxiliando a outra. Logo, anteriormente ao Período Clássico, os objetos artísticos não só tinham essa função como tinham essa capacidade de transmitir o conhecimento da cultura, de preservar os costumes, de recitar as histórias líricas e, ainda de representar a natureza.

A representação da natureza, portanto, era uma necessidade de comunicação e preservação da cultura, como sabemos, mas além disso, na Grécia Antiga era

considerado belo todo objeto que fosse capaz de se identificar com a natureza, pois a ideia de beleza estava muito ligada à necessidade, a qual consistia na comunicação. É por meio das obras de arte grega que foi possível conhecer sua história e reconhecê-la como a base da nossa cultura ocidental, além de entender qual era o conceito que os antigos faziam da natureza. Nas estátuas, nas ânforas e na poesia, estão presentes narrativas que nos contam histórias fantasiosas, mas que, ao mesmo tempo, ilustram o modo como os antigos enxergavam o mundo. As obras de arte antigas não são necessariamente uma representação do que acontecia de fato, mas uma representação de uma visão de mundo completamente influenciada pela religião (mitológica) da época, religião esta que pôde ser conhecida na posteridade, inclusive por mérito das obras de arte.

Para que o professor do ensino médio que protagoniza nossa situação-problema seja capaz de mostrar aos alunos a importância da obra de arte para a comunicação no mundo antigo, é necessário que ele aproveite a visita ao museu para construir um sentido nos alunos a respeito dos conhecimentos adquiridos. É preciso, portanto, inserir os alunos no contexto da Grécia Arcaica, de modo que eles consigam imaginar como teria sido a vida das pessoas com poucos recursos linguísticos e tecnológicos. Motivá-los a indagar sobre as diferenças entre os meios e potenciais de comunicação, que, claramente, apresentam uma grande diferença entre as possibilidades gregas e as permitidas pelas tecnologias eletrônicas atuais. Enfim, o objetivo central da tarefa do professor neste momento é tornar clara aos alunos a ideia de que existem diversos recursos de comunicação, e que, na Grécia Arcaica, a produção de arte possuía justamente esta finalidade, como pôde ser observado no exemplo exposto no museu.

Faça valer a pena

1. "Sim, primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos os seres irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo dos Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade."

HESIODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e Tradução JaaTorrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 88 (Os Deuses primordiais).

O texto acima é um trecho da obra *Teogonia*, ou seja, a origem dos deuses. Entendendo o propósito da obra de Hesíodo, o texto nos revela:

a) A narração do conflito religioso na Grécia Antiga.

b) O entendimento da origem dos deuses como a origem do cosmos.

c) A importância da luta entre os titãs para a religião grega.

d) A diversidade entre os tipos de deuses do panteão grego.
e) O tipo de poesia perpetuada pela transmissão oral.

2. "Basicamente, a palavra *physis* chegou até nós com o sentido de "natureza", visto que as línguas modernas herdaram a tradução latina natura. Mas a dimensão de nossa Natureza não consegue compreender o significado de *physis* na forma que foi entendida e utilizada pelos gregos antigos."

KOIKE. K. Aspectos da ***physis*** grega. **Revista Perspectiva Filosófica.** v. VI, n. 12, jul-dez. p. 167, 1999.

Assinale a alternativa que corresponda ao sentido grego do conceito abordado pelo texto.
a) Uma natureza mitológica.
b) Uma natureza física.
c) Uma natureza sujeita ao devir.
d) Uma natureza ontológica.
e) Uma natureza ideal.

3. "[...] a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e validade e está relegada a nossa *representação,* o que torna impossível que ela firme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior".

HEGEL, G. F.W. **Cursos de estética I.** Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999, p. 35.

Considerando o trecho selecionado a respeito da arte na Antiguidade, relembre seus conhecimentos e assinale a alternativa que apresente a tese hegeliana.
a) A preocupação com a forma.
b) A preocupação com o conteúdo.
c) A plenitude da religião.
d) A plenitude das artes.
e) A plenitude da filosofia.

Seção 1.2

A necessidade de uma teoria da arte no Renascimento

Diálogo aberto

Após terem percorrido a primeira parte da exposição e terem sido apresentados à arte antiga por meio de uma ânfora grega, os alunos entenderam que a representação do contexto mitológico grego é o tema que fundamenta a arte clássica. A sequência caminha pela tentativa de expor o desenvolvimento das artes figurativas de modo cronológico e, para sua surpresa, a réplica apresentada é da célebre escultura *Moisés*, do renascentista Michelangelo Buonarroti. Você e seus alunos ficam perplexos com a beleza da imagem e começam a observar a riqueza de detalhes, a composição dos elementos dando a impressão de que a imagem está viva, o tamanho e a capacidade do escultor de representar o movimento. Você expõe aos alunos uma breve explicação sobre a vida de Michelangelo, ressaltando que o artista era muito querido pelos mecenas e também pelo Papa Júlio II, que foi quem encomendou que Michelangelo pintasse o teto da Capela Sistina, no Vaticano. Os alunos ficam maravilhados em saber que Michelangelo possuía múltiplas habilidades, como trabalhar o mármore de forma tão sofisticada, como viram na obra *Moisés*, e realizar pinturas tão detalhadas aproveitando a arquitetura de um teto, como é o caso da *Criação de Adão*, na Capela Sistina. Após aprenderem mais sobre o artista italiano, um dos alunos observa que, próximo à réplica de *Moisés*, havia uma placa com sua descrição, dizendo se tratar de uma obra renascentista e ressaltando a clara presença das influências do Classicismo grego. Essa observação desperta a curiosidade dos demais alunos, pois eles haviam acabado de ver um exemplar de arte grega, a ânfora de fundo negro com figuras vermelhas, que em nada se parecia com o exemplo de arte renascentista. Eles começam a questioná-lo sobre como é possível que a obra *Moisés* preserve características clássicas, ou seja, quais elementos aproximam o Renascimento ao universo antigo? Para responder aos seus alunos, relembre que a Antiguidade se tornou um modelo para o fazer artístico da posteridade se baseando no princípio figurativo e tente elencar os melhores critérios para fornecer esta explicação a eles.

Não pode faltar

Ao longo desta seção, tentaremos entender o contexto histórico que possibilitou o surgimento de uma primeira teorização sobre o fazer artístico,

a saber, o Renascimento. O elemento central para entendermos o surgimento de uma primeira teoria sobre a arte consiste na inédita compreensão da capacidade do artista de empregar seu pensamento em seu ofício. Desse modo, no Renascimento, o status do artista é valorizado, pois ele passa de mero copiador da natureza, como fora na Antiguidade, para mediador. Esse contexto de reconhecimento da capacidade intelectual do artista é o que possibilita o surgimento da Teoria da Arte, na passagem do século XV para o XVI, e as condições para tal são devidas, principalmente, ao contexto humanista que se desenvolveu ao fim da Idade Média, o qual entenderemos a seguir, partindo de uma abordagem historiográfica.

O Renascimento se trata de um período histórico que ocorreu após o fim da Idade Média, entre os séculos XIV e XVI. É importante destacar que o Renascimento se define muito mais pelas manifestações culturais que o caracterizam do que por uma data ou um evento estabelecido. Ou seja, esse período não foi estabelecido por eventos históricos, algum acontecimento revolucionário ou por precisões temporais. Essa imprecisão histórica já gerou muita discussão entre os historiadores sobre a legitimidade do Renascimento enquanto período histórico, mas, atualmente, reconhece-se tal legitimidade dada a importância nas transformações culturais que estabeleceram, de uma vez por todas, o início da Modernidade.

Pesquise mais

Para entender melhor sobre periodização do Renascimento e os elementos que diferenciaram esse período da Idade Média, leia o capítulo III, *O Renascimento*, da obra *Idea, a evolução do conceito de belo*, de Erwin Panofsky, e veja como o autor resolve esta dificuldade historiográfica a partir de elementos simbólicos.

PANOFSKY, E. **Idea, a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 45-58.

O Renascimento não é apenas um assunto problemático por si só, mas também porque seu início corresponde a um outro problema: o fim da Idade Média. Costumamos estudar as características da Idade Média de modo a associá-las ao sistema feudal e à predominância cultural empregada pela Igreja Católica, elementos estes que, aos poucos, foram entrando em decadência, abrindo espaço para diversas transformações nas estruturas sociais feudais e, afinal, pondo fim a essa unilateralidade cultural.

A saída da Idade Média não foi marcada por um evento ou um acontecimento, mas sim um processo que ocorreu gradativamente, a partir de inúmeras transformações, como o surgimento das universidades, a formação

de novas rotas comerciais, o fim das cruzadas, a renovação dos métodos agrícolas, as novas relações entre senhores feudais e servos, a formação dos burgos e, até mesmo, as novas descobertas da ciência. Todos os avanços elencados são capazes de mostrar que o mundo já não cabia mais dentro de um feudo, sendo assim, a cultura e o sistema medievais passaram a ter seus dias contados. Para compreender os problemas que envolvem o fim da Idade Média e o início do Renascimento, deve ficar claro que esse processo pode ter entrecruzado os dois períodos históricos, uma vez que o recorte temporal que se atribui ao que é denominada Baixa Idade Média por muitos historiadores (século XIII ao XV) corresponde também ao Renascimento.

Partindo de um entendimento de História como um processo linear, podemos compreender a Idade Média como um recorte temporal que corresponde, como o próprio nome diz, a um momento intermediário da história, entre a Antiguidade e Modernidade.

Assimile

Atenção para o termo Modernidade, pois o Renascimento não compreendia o termo como nós compreendemos. No período que conhecemos como Renascimento ainda não havia distinções entre os períodos da Antiguidade, pois isso só ocorreu no século XVIII, com as publicações de Winckelmann [Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)]. Tampouco havia uma definição de Idade Média como um período isolado na história. Assim, quando se vê referência à modernidade no Renascimento, trata-se de tudo o que não é antigo. Na pintura renascentista, há um exemplo desta concepção de Antiguidade se diferenciando da Modernidade, pois havia definição dos modelos antigos, como *buona maniera ântica*; e a definição da pintura contemporânea inspirada na Antiguidade, a *buona maniera moderna*.

Foi justamente a Antiguidade, com todo seu legado cultural, a responsável pelo fim definitivo da Idade Média, pois toda a formação cultural do Renascimento foi inspirada pela Antiguidade, sobretudo a grega. O termo renascimento, por si só, é capaz de designar a pretensão de fazer ressurgir uma cultura que havia sido esquecida, ou seja, da época que havia sido separada pela época intermediária, a Idade Média, e a época moderna.

O Renascimento, portanto, consiste no contexto histórico que aos poucos saía de um sistema feudal e que estava inserido em uma cultura predominantemente cristã. Esse movimento viu na Antiguidade a possibilidade de reinserir o pensamento humano nos debates sobre o

mundo, sobre o conhecimento, sobre a ciência e, até mesmo, sobre a fé. Além do esgotamento da vida feudal, o espírito humanista, ou mesmo o Humanismo propriamente dito, foi o que impulsionou tantas transformações culturais.

Desde o século VII já pairava na Europa um certo descontentamento com as abordagens religiosas sobre o mundo que excluíam o valor humano nas discussões. A partir desse descontentamento passou-se a enxergar a necessidade de encontrar na história exemplos bem-sucedidos de um diálogo entre os preceitos religiosos e o homem. Este exemplo foi encontrado na Antiguidade, pois naquele tempo havia uma harmonia entre homem, deuses e natureza –harmonia que foi capaz de inspirar os homens da Idade Média a buscarem uma posição para si em sua própria época, que partisse das considerações propriamente humanas e não mais das imposições das instituições. Assim, ainda no contexto medieval, surge a fagulha do Humanismo, o qual se torna cada vez mais presente, recepcionando assim o Renascimento.

Para entendermos o Humanismo como um movimento cultural que acabou resultando no Renascimento, devemos atentar para o fato de que, durante a Idade Média, é possível localizar alguns movimentos isolados, os quais buscavam se apropriar de valores da Antiguidade: as chamadas **revivescências**.

As revivescências, durante a Idade Média, também conhecidas como renascenças medievais, resultaram em dois outros movimentos, o Proto-Renascimento e o Proto-Humanismo, bem maiores e mais sólidos que as renascenças medievais, que culminaram no Renascimento em particular (MENDONÇA, 2012). A primeira revivescência inserida na Idade Média é a renascença Carolíngia, que ocorreu a partir do século VII nas regiões que pertenciam aos domínios de Carlos Magno; ou seja, a região central da Europa, que abrangia o norte da Itália e, com as expansões, chegou a ocupar boa parte da Península Itálica. Nesse período, as expansões territoriais de Carlos Magno possibilitaram um grande intercâmbio cultural entre as regiões que foram anexadas, além de o soberano ter percebido a necessidade de ter pessoas que soubessem ler e escrever como suas colaboradoras no processo de expansão. Por esse motivo, o domínio das letras também se expandiu para além dos mosteiros. Uma vez que o Império Carolíngio se entendia como herdeiro direto do Império Romano, o caráter expansionista influenciou diretamente a necessidade de retomar a cultura antiga, em especial, neste momento, alguns aspectos do paganismo romano e, também, elementos artísticos da arte paleocristã.

Reflita

A partir do cristianismo primitivo, a história sempre apresentou manifestações artísticas de conteúdo cristão, mesmo quando esses conteúdos se misturaram aos conteúdos mitológicos inspirados pela Antiguidade. A arte paleocristã ou mesmo a arte cristã primitiva foi a primeira dessas manifestações, que se configurou, principalmente, pelos elementos simbólicos deixados nos túmulos dos primeiros cristãos perseguidos pelo Império Romano. Obviamente, a arte paleocristã se difere em muitos aspectos das artes cristãs posteriores. Você consegue identificar quais são essas diferenças? Reflita sobre o porquê de a arte cristã ter apresentado tantas transformações ao longo da história.

Outra revivescência medieval que podemos citar é o Renascimento Otoniano, que ocorreu por volta do século X, na região que hoje corresponde à Inglaterra, simultaneamente a outras renascenças em outras regiões da Europa. Nesse período, a própria renascença Carolíngia serviu como fonte de inspiração, uma vez que a arte paleocristã reforçava a austeridade cristã que havia se perdido durante o curso da Idade Média.

As renascenças medievais aqui elencadas não sugerem, necessariamente, um retorno à Antiguidade, mas possuem grande importância ao indicar uma abertura a um diálogo que extrapola os limites teocêntricos. Somente no século XI surgiram os movimentos essencialmente clássicos (MENDONÇA, 2012), que possuíam uma notória influência antiga em seus pressupostos culturais. O Proto-Renascimento e o Proto-Humanismo se manifestaram mais enfaticamente no século XII e se mantiveram até o século XIV, o *Trecento*, ou seja, até o Renascimento propriamente dito.

Segundo Erwin Panofsky (1981), filósofo da arte que contribuiu para a legitimação do Renascimento enquanto um período histórico, o Proto-Renascimento foi um movimento que ocorreu às margens do mediterrâneo, em regiões cujas civilizações carregavam a herança clássica. Os elementos clássicos retomados foram aqueles capazes de agregar um valor ornamental à temática cristã, o que pode ser observado com destaque na arquitetura. A monumentalidade foi um elemento apropriado na construção dos monastérios, por exemplo, e a ourivesaria pôde adornar as peças utilizadas nas celebrações religiosas.

Reflita

As revivescências da Antiguidade, dentro do universo da Idade Média, aconteceram de modo sutil, na maioria das vezes se apropriando de

elementos antigos, gregos ou romanos, para ajudar a compor o conjunto simbólico da cultura cristã. Como vimos, a monumentalidade da Antiguidade, encontrada já na cultura egípcia com as pirâmides, por exemplo, foi aproveitada para a construção dos mosteiros, pois ajudava a reforçar a ideia da grandiosidade de deus. Você consegue citar algum outro exemplo de apropriação da Antiguidade em outras culturas ou mesmo na nossa contemporaneidade?

O Proto-Humanismo, por sua vez, se manifestou nas regiões que correspondem atualmente aos países-baixos, bem como à Inglaterra e parte da Alemanha. Esse fenômeno buscou resgatar na Antiguidade a importância da racionalidade a partir das obras literárias (eloquência), tanto que, nesse momento, houve um grande empenho em se elaborar traduções dos filósofos da Antiguidade, ou seja, uma grande valorização do aspecto intelectual para a formação da cultura.

Assimile

Para entender melhor o conceito de eloquência, é necessário saber que o conceito se associa às artes liberais do *Trivium*, como a retórica. Daí a eloquência pode ser entendida como uma atividade capaz de contribuir para a formação plena do homem.

O Renascimento italiano, ou o Renascimento propriamente dito, foi o fenômeno mais completo entre as revivescências medievais, pois acolheu as contribuições dos movimentos anteriores e, por este motivo, foi capaz de delimitar uma cultura nova:

> “O Renascimento italiano reintegraria os elementos formais e de conteúdo que haviam sido separados por ambas as tendências (artifícios do Proto-Renascimento e eloquência do Proto-Humanismo), pondo fim aos paradoxos medievais que limitavam a forma clássica em virtude de temas cristãos. (MENDONÇA, 2012, p. 34)

O Renascimento, portanto, é um período definido por realizar apropriações da Antiguidade, para que fossem capazes de redefinir a cultura cristã consolidada na Idade Média. Essas apropriações aconteceram tanto no âmbito formal – com o resgate do Simbolismo e dos preceitos artísticos antigos, como a mimese –, como no âmbito conceitual, com o resgate da literatura e, principalmente, da Filosofia elaborada na Antiguidade.

Para pensarmos especificamente sobre os contextos das artes plásticas, é preciso entender o Renascimento como o momento propício para realizar uma primeira teorização sobre o fazer artístico. Isso porque, uma vez que, além de buscar os conceitos na Filosofia Antiga, esse período reunia também as diversas atividades do saber, todas as artes liberais para realizar um fazer artístico conveniente.

A Idade Média reformulou as noções antigas de *techné* e *episteme,* resultando no que chamamos de artes liberais. As artes liberais, por sua vez, consistem no agrupamento de várias disciplinas relacionadas ao conhecimento, mas não devem se confundir com a noção de belas artes adquirida no Renascimento. As artes liberais nada mais são que o conjunto de disciplinas que devem estar presentes em uma formação humana em sua completude, ou seja, uma formação que tenha a liberdade do homem como objetivo. Portanto, as disciplinas, ou *artes* do *Trivium* (Retórica, Dialética, Música) e do *Quatrivium* (Aritmética, Geometria, Astronomia e Gramática) passaram a ser vistas como uma necessidade para a formação do homem livre. No Renascimento, por conta do contexto humanista que se desenvolvia, as disciplinas que designavam as sete artes liberais passaram a contribuir com a produção artística, revelando que as atividades das belas artes também poderiam ser associadas ao conhecimento. Deste modo, o contexto renascentista se mostrou muito preocupado que a produção das belas artes dialogasse com as artes liberais, bem como com os outros ramos da ciência, que se desenvolvia avidamente, uma vez que o objetivo maior da Renascença era o reencontro com a liberdade plena do homem, não vista desde a Antiguidade.

Além de um intenso diálogo com as artes liberais e as ciências (como podemos observar com os estudos ópticos de perspectiva ou mesmo de anatomia), as muitas influências filosóficas permearam o universo intelectual do Renascimento, destacando-se como uma das mais importantes apropriações da Antiguidade: o legado platônico. A filosofia platônica não era uma novidade entre os intelectuais, pois já havia sido amplamente difundida muito antes do Renascimento, pelos filósofos neoplatônicos, como Plotino (203-270 d.C.), por exemplo. Entretanto, os intelectuais do Renascimento, principalmente do século XV, realizaram grandes esforços nos estudos da obra platônica, bem como do platonismo, surgindo assim, o que se designa por **Neoplatonismo**.

Pesquise mais

Para entender melhor o que os filósofos do Platonismo entendiam sobre a beleza, leia o *Tratados das Enéadas* nas lições sobre o belo, de Plotino, e tente entender em que medida as abordagens do platonismo romano

se diferenciam da obra original de Platão (c.427-c.347 a.C.), e também como ele contribuiu para a definição do neoplatonismo renascentista. PLOTINO. **Tratados das Enéadas**. São Paulo: Polar, 2002, p.19-32.

O maior expoente do Neoplatonismo, para não dizer fundador, foi Marsílio Ficino (1433-1499). Ficino foi tradutor e comentador das obras platônicas, além de um dos mais prestigiados intelectuais da corte florentina durante o século XV, o chamado *Quattrocento* italiano. Tal prestígio se dava por ser filho do médico da família Médici, a poderosa família que detinha o poder político, econômico e cultural da próspera cidade de Florença. O contato de Ficino com a família Médici atravessou gerações, começando por meio da estreita amizade com o patriarca Cosimo [Cosme de Médici (1389-1464)], o velho; depois, com seu filho Piero [Piero de Cosme de Médici (1416-1469)]; e, por fim, com o neto Lorenzo [Lorenzo de Médici (1449-1492)], o magnífico. Os três homens mais poderosos da família Médici sempre incentivaram os projetos filosóficos de Marsílio Ficino, assim como fomentaram grande parte dos artistas italianos, uma vez que os Médici apreciavam muito as artes visuais, a literatura antiga, bem como o ideário humanista.

Exemplificando

A família Médici é o grande exemplo na história do que conhecemos como mecenas. A palavra mecenas originalmente designa aquele que protege os homens das letras ou mesmo os artistas. Essa era a real relação entre a poderosa família Médici e os artistas e intelectuais do Renascimento, uma relação de proteção. Mas, além da proteção e incentivo, não podemos nos esquecer que a família Médici também fornecia facilidades financeiras aos protegidos, uma vez que o investimento nas artes e na cultura, de um modo geral, era muito bem visto no ambiente florentino e poderia servir como meio propagandístico para que a supremacia da família fosse mantida. Hoje, nosso contexto é muito diferente, já existe a propaganda, e os pagamentos por bens culturais são tratados como negócios, mas, apesar de tantas diferenças, é possível identificar o mesmo tipo de ação.

Ficino era tão respeitado pelos Médici que recebeu de Cosimo de Médici uma mansão campestre, mais conhecida como *Villa Careggi*, para que lá fosse sediado seu grande projeto: a reconstrução da *Academia* de Platão. Por esse motivo, costuma-se dizer que Ficino é o fundador do Neoplatonismo, pois foi o responsável por realizar comentários ou traduções das obras platônicas, e até mesmo da obra do próprio Platão. Podemos, ainda, dizer um pouco

mais: Ficino ousou reviver a Antiguidade, fundando a academia neoplatônica na *Villa Careggi*, em que os artistas e os intelectuais se reuniam costumeiramente para debater sobre Filosofia e Arte, recitar poesias e produzir releituras de obras antigas. Os intelectuais também se reuniam em festividade na data de 7 de novembro, o suposto aniversário de Platão, para reproduzir a ocasião do *Banquete*.

Assimile

A academia platônica foi uma associação criada por Platão, em Atenas, por volta do ano de 384 a.C. Essa academia tinha uma dupla função, pedagógica e também religiosa, pois era nesse local onde Platão dava suas "aulas", ou seja, realizava seus diálogos com seus interlocutores; mas, era também um local dedicado ao louvor das *Musas*, as divindades responsáveis por auxiliar no acesso à memória, ou seja, em sentido platônico, auxiliava na rememoração dos conteúdos presentes na alma. A academia platônica permaneceu funcionando mesmo após a morte de Platão, a partir de uma sucessão de mestres, e essas atividades permaneceram por quase 300 anos.

Apesar de toda a facilidade concedida pelos Médici para o prestígio de Ficino, o teórico não fez por menos, sendo responsável por, entre outros feitos, traduzir algumas obras de Platão do grego para o latim, como também as obras de alguns neoplatônicos, como as *Enéadas*, de Plotino. Ficino também se empenhou, a pedido de Cosimo de Médici, em traduzir textos antiquíssimos atribuídos à figura Hermes Trimegistos (três vezes grande), uma figura real, mas que as abordagens lendárias o associavam a um deus egípcio. Desse modo, Ficino foi também o responsável por divulgar a chamada Filosofia Hermética.

Pesquise mais

Para entender melhor as influências do Hermetismo na cultura renascentista, leia o texto *A tradição hermética e Mágica de Giordano Bruno*.
SILVA, E. M. **A tradição hermética e Mágica de Giordano Bruno**. Campinas: Dep. de História/IFCH/Unicamp, [s.d.].

A obra de Ficino que nos interessa, particularmente, é a *De Amore* (1989), que consiste nos comentários sobre a obra platônica *O Banquete*, traduzida por ele. Os comentários são sobre a temática da beleza abordada pelo diálogo platônico, pois este foi um tema amplamente debatido no Renascimento, especialmente no século XV. Além de traduzir e comentar a obra de Platão,

o projeto de Ficino visava realizar uma fusão entre os conceitos platônicos e a doutrina cristã, de modo que as teorias apresentadas na Antiguidade fizessem sentido na época moderna.

As abordagens ficinianas acerca do conceito de beleza eram contrárias às teorias florentinas que se apresentavam no século XV, como as desenvolvidas pelo teórico de artes visuais Leon Battista Alberti (1404-1472), que entendia a beleza como equivalente à composição harmônica das partes entre o todo (MENDONÇA, 2012). Ficino, por sua vez, não pensou a beleza partindo da necessidade da harmonia na composição, uma vez que pode haver uma composição harmônica entre partes feias ou mesmo ruins, e isso não resultaria, de modo algum, na beleza. Ficino aborda a beleza como uma capacidade de se assemelhar os corpos materiais com as qualidades da alma, tais como a bondade, a verdade e a justiça. Portanto, para Ficino, a beleza não é algo material, mas é algo imaterial, incorpóreo, assim como era a verdade para Platão; sendo assim, a beleza é obtida à medida que a racionalidade for capaz de captar as qualidades espirituais e transpô-las nas qualidades da forma, como a simetria, a proporção, entre outras. A beleza, então, encontra-se colada ao espírito e dele surge a capacidade de reconhecer a beleza visível ao corpo, uma vez que ela é captada, primeiramente, pela visão e depois é reconhecida na alma. Portanto, a beleza reside no efeito que as coisas belas provocam na alma e, deste modo, o fazer artístico deve associar os atributos da alma àquilo que é reconhecido no mundo sensível, sendo necessário, assim, a racionalidade do artista para realizar essa mediação.

A beleza é, necessariamente, associada às noções de bem, de verdade e de justiça, o que faz com que o artista precise ser capaz de enxergar além do mundo corporal para apreendê-la, indo além da aparência. Sendo assim, a filosofia ficiniana contribuiu de forma significativa para a valorização do papel do artista, uma vez que há a necessidade do uso da razão para reconhecer a beleza e, então, empregá-la na obra de arte. Torna-se evidente que a destreza do artista não reside somente no aspecto formal, mas também no aspecto conceitual. A obra de Ficino é intitulada *De amore* justamente pelo fato de o filósofo compreender que o amor é a base da beleza, pois ele não se satisfaz somente pelos sentidos (a visão no caso das artes), mas é necessário realizar uma conexão com a parte espiritual. Em outras palavras, Ficino não só elaborou uma teoria sobre a beleza associada à noção de bondade, verdade e justiça, mas ressaltou a necessidade da formação de um conceito para apreensão da beleza, colaborando diretamente para a prática de um fazer artístico conceitual no Renascimento e, assim, para o surgimento de uma teoria da arte.

O que a figura de Ficino nos revela sobre a cultura que se definia no Renascimento é que havia um intenso diálogo entre as atividades intelectuais,

cuja academia neoplatônica é o grande exemplo. Era comum que intelectuais, como filósofos, filólogos e até mesmo cientistas se reunissem com artistas, como pintores, escultores, poetas, músicos e até mesmo arquitetos. Essa reunião ocorria, pois havia uma grande preocupação em se manter um diálogo estreito, de modo que suas atividades estivessem em harmonia com as apropriações da Antiguidade. Portanto, o Renascimento foi um período que buscou reviver a Antiguidade não de modo natural, como se o período fosse a continuidade direta da Antiguidade, mas realizou essas apropriações de modo retórico, proposital.

Reflita

Para entender a filosofia neoplatônica, é muito importante que você esteja familiarizado com a filosofia platônica, ou mesmo que você consiga diferenciar os principais conceitos. Lembre-se que,, para Platão a realidade se divide em dois mundos: o mundo das ideias, das formas, da perfeição, da eternidade, do conhecimento e da razão; e o mundo das coisas, dos corpos, da matéria, da corrupção e da opinião. Reflita sobre o dualismo platônico e tente definir os conceitos que o filósofo associa a cada uma das partes que compõem o mundo.

O Renascimento foi, então, o período histórico em que se inaugurou uma fundamentação teórico-conceitual para o fazer artístico, que teve uma contribuição significativa da filosofia neoplatônica de Ficino, mas que não foi a única, pois o período contou com diversos outros teóricos que colocavam suas hipóteses em discussão.

Não podemos afirmar, entretanto, que não havia na Idade Média uma orientação conceitual que embasava as atividades artísticas, uma vez que a doutrina cristã, certamente, era a maior orientação a ser seguida. O Renascimento, por sua vez, foi inaugural no sentido de que os conceitos que fundamentavam a arte eram fundamentalmente humanistas, ou seja, criticavam a autoridade exclusiva da fé na orientação das decisões sobre os aspectos da vida humana. Logo, o Humanismo durante o Renascimento elevou o grau de importância das capacidades humanas, sobretudo a capacidade racional do homem, de modo a valorizar sua responsabilidade nas tomadas de decisões, no modo como enxergavam o mundo e na maneira de produzir arte, por exemplo.

Um artista valorizado enquanto alguém capaz de colocar o seu pensamento em sua obra é também o artista que procura melhorar o seu fazer artístico ou mesmo que procura estabelecer definições para a sua prática. Desse modo, surgiu no Renascimento uma primeira teoria da arte, bem

diferente da Estética, que irá surgir no século XVIII, mas que já associava o fazer artístico com o pensamento racional. A Teoria da Arte é estabelecida pela historiografia a partir da obra de Giorgio Vasari (1511-1574), *Vidas* – dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos – (2013), que escreveu no século XVI inúmeras biografias de pintores italianos com a intenção de registrar a importância do artista na produção artística.

Sem medo de errar

A situação-problema proposta nesta seção, elencada no *Diálogo Aberto*, sugeriu uma reflexão sobre as apropriações feitas da Antiguidade pelo Renascimento, mais especificamente partindo da obra do pintor e escultor Michelangelo. Para aprofundarmos a reflexão sobre o Renascimento enquanto um período histórico que procurou reviver o passado glorioso da Antiguidade, devemos considerar que ela consiste em um modelo para a época moderna (Renascentista), de modo que eles pudessem apreender dos gregos e romanos os elementos que formavam a cultura antiga, ou seja, os aspectos éticos, morais e até mesmo religiosos, no que diz respeito à importância do valor de culto de uma obra de arte, por exemplo. Desse modo, as apropriações consistiam muito mais em um aspecto conceitual do que no aspecto formal, porém, são justamente os elementos formais que revelam aos alunos as apropriações feitas por Michelangelo, uma vez que eles logo perceberam que o personagem cristão Moisés não apresenta o mesmo tema que os personagens gregos Hércules e Orfeu.

O Renascimento percebeu a impossibilidade de reviver uma cultura mitológica, mesmo porque o cristianismo fazia parte da cultura renascentista e eles não pretendiam fugir dessa realidade. Entretanto, os renascentistas perceberam também que os elementos figurativos são capazes de divulgar os conceitos mais profundos de uma cultura. Foi por meio dos elementos formais da arte grega, por exemplo, que se pôde conhecer todo o arcabouço cultural do passado, tais como os costumes, os valores, a pedagogia, a política, a religião, entre outros. Desse modo, a Antiguidade não se tornou apenas um modelo de civilização para a posteridade, como também um exemplo de como eternizar o legado de uma sociedade. Assim sendo, o Renascimento viu no princípio figurativo da Antiguidade uma possibilidade de afirmar sua própria cultura. A Antiguidade não produzia arte para fruição ou contemplação, mas para comunicação, culto e preservação do legado cultural, e isso era possível graças à figuração da natureza, realizada de modo imediato.

A modernidade percebeu a grandiosidade da cultura antiga, seus valores, sua religião e, principalmente, o modo particular de transmitir sua cultura. A

necessidade da cultura moderna era a de se libertar de uma "unilateralidade" cultural que perpassou a Idade Média e, desse modo, também se buscou na Antiguidade uma sugestão para suprir essa necessidade, e encontraram a resposta na capacidade humana de representar a natureza e se comunicar com os deuses. É, portanto, no contexto antropocêntrico de como os gregos viam os deuses que surge a aura humanista no período das revivescências medievais. Ao Humanismo, por sua vez, se atribui o mérito de retomar os princípios antigos e adaptá-los à modernidade, criando assim, as condições para a consolidação do Renascimento.

Faça valer a pena

1. "O Homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único cujo animal os produtos 'chamam à mente' uma ideia que se distingue da existência matéria destes."

(PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 23.)

A qual aspecto importante para a consolidação do Renascimento o texto se refere? Assinale a alternativa correta.

a) A criação dos artistas.
b) O reconhecimento da capacidade humana.
c) O conceito de arte figurativa.
d) A mitologia antropozoomórfica.
e) A importância do conceito nas artes.

2. "Melozzo da Forlì (1438-1494), em 1477, pinta em afresco, no Vaticano, *Sisto IV entrega as chaves da biblioteca apostólica a Platina* [...]. O afresco celebra o reconhecimento solene, da parte da Igreja, da cultura humanística"

(ARGAN, G. C. **História da arte italiana:** v. 2: de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 311.)

O ato simbólico narrado pelo afresco de Forlì é capaz de apresentar qual aspecto da cultura renascentista? Assinale a alternativa correta.

a) A predominância da doutrina cristã.
b) A autoridade absoluta da Igreja.
c) A sobreposição da fé pela ciência.
d) A mistura da cultura pagã com a cristã.
e) A substituição do cristianismo pelo paganismo.

3. "Sempre houve uma contradição no cristianismo desde que se constituiu como rejeição a grande parte do mundo romano e de seus deuses. Mas tal herança não pode ser totalmente evitada. Assim como a língua continuou, em especial na Igreja, o

conhecimento dos deuses clássicos não desapareceu da sociedade, pois estava sacralizado não apenas no cômputo do tempo e na geografia do céu, onde Vênus se impunha no céu da noite, mas na própria literatura".

(GOODY, J. **Renascimento um ou muitos?** São Paulo: Unesp, 2011, p. 75.)

Levando em consideração as informações trazidas pelo texto, indique a alternativa correta que revela a relação entre paganismo/cristianismo.

a) O Renascimento uniu características cristãs e pagãs, mediante concessões de parte a parte, para compor sua própria identidade cultural.

b) O Renascimento procurou substituir a cultura cristã pela pagã, de modo a promover a libertação dos assuntos religiosos, o que impedia a cultura humanista.

c) O Renascimento foi um período cristão que se manteve inalterado em relação ao arcabouço cultural da era mitológica.

d) O Renascimento italiano foi herdeiro direto do Império Romano, o que significa que as apropriações do paganismo ocorreram de modo natural, sem sacrifícios.

e) O Renascimento enfrentou grande resistência por parte da Igreja Católica para uma implementação do legado antigo em todos os âmbitos da cultura, e isso resultou na Inquisição.

Seção 1.3

A disciplina Estética e o problema da sensibilidade no contexto do idealismo alemão

Diálogo aberto

A Seção 1.3 tem a função de finalizar a unidade introdutória da disciplina de Estética de modo que possamos entender a importância dos estudos na área. Como pôde ser observado ao longo da Unidade 1, traçamos uma cronologia a respeito do fazer artístico na história ocidental, bem como do pensamento que a filosofia realizou sobre as artes. Para que seja possível iniciarmos nossa reflexão a respeito dos diversos momentos artísticos e filosóficos ao longo da História, em uma situação hipotética, situamos você como um professor que visita uma exposição itinerante no Museu de Artes de São Paulo (MASP), a fim de ilustrar o percurso histórico da arte ocidental para os seus alunos do ensino médio, possibilitando apresentar-lhes alguns exemplos de obras de arte que fogem da inspiração antiga.

O estágio da visita à exposição já caminha para o final, pois os alunos já foram apresentados tanto aos exemplares antigos (Seção 1.1) quanto aos renascentistas (Seção 1.2). Agora o desafio lançado a você será maior, pois é o momento em que devem ser apresentados aos alunos exemplos de obras de arte que despontaram após o surgimento da Estética, ou seja, após a consciência de que a produção de uma arte autônoma é possível, fazendo com que não seja mais necessário obedecer aos padrões clássicos, como o naturalismo, por exemplo, para produzir uma obra de arte.

A exposição itinerante conta com muitos exemplares de obras de arte que diferem totalmente do que os alunos viram até então, tais como obras das vanguardas europeias (cubismo, por exemplo), além de outras obras modernas (expressionistas e abstratas). Os alunos ficam cada vez mais curiosos para entender como a exposição irá terminar, e, para a surpresa de todos, ela se encerra com uma caixa que aparenta ser a embalagem de um produto industrial, o sabão Brillo, de Andy Warhol. A caixa acompanha uma placa com o título, o nome do autor e suas descrições, além de estar protegida por uma redoma de vidro. Os alunos não entendem o porquê de aquela caixa de sabão estar ali, no museu, e começam a fazer perguntas como: o que faz com que uma caixa de sabão esteja preservada em um museu, junto com ânforas antigas, estátuas de mármore e pinturas consagradas?

Como você, na condição de professor mediador, responderia aos questionamentos dos seus alunos? Leve em consideração o fato de que uma obra

de arte grega tinha como função a representação da natureza e não despreze o conteúdo trabalhado nesta seção a respeito da autonomia do sujeito. O que se aproxima mais da nossa natureza no tempo presente: uma estátua em mármore de um deus mitológico ou uma caixa de sabão? Reflita a respeito!

Não pode faltar

Vimos, na Seção 1.2, que o Renascimento iniciou uma primeira teorização acerca da arte e do fazer artístico, teorização essa muito diferente das teorias estéticas surgidas no século XVIII. O que pretendemos, neste momento, é entender a passagem da teoria da arte do Renascimento para a teoria estética do século XVIII, bem como o processo de ruptura com as tradições clássicas, não só no âmbito das artes, mas principalmente no escopo da filosofia. As grandes diferenças entre as teorias da arte renascentista e a consolidada no século XVIII não se reduzem apenas ao estabelecimento de definições classificatórias (WERLE, 2005), possíveis após as contribuições de Winckelmann. Elas residem, principalmente, no fato de que a teoria que se estabelece sobre a arte tem, sabidamente, uma fundamentação filosófica pautada na noção de sujeito, e não apenas a pretensão de encaixar na modernidade os parâmetros artísticos antigos.

O filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) trouxe grandes contribuições para a consolidação da disciplina filosófica da arte. De orientação racionalista, Baumgarten inaugurou a proposta de incluir as artes em um pensamento sistemático, embora não tenha sido o responsável por solidificar a noção de sujeito capaz de trazer autonomia para a filosofia e, consequentemente, para a teoria da arte; essa contribuição foi trazida pela filosofia transcendental de Immanuel Kant (1724-1804). Diferente das teorias renascentistas, que na maioria das vezes vinculavam o valor artístico a conceitos metafísicos com a finalidade de rememorar a ideia existente na alma, Baumgarten reconheceu, pela primeira vez, que há uma motivação sensível no fazer artístico. Em 1750, Baumgarten publicou a obra *Aesthetica*, estabelecendo o nome para a disciplina filosófica da arte que se consolidaria mais tarde com a filosofia kantiana.

Baumgarten fazia parte da corrente racionalista wolffiana, ou mesmo, a escola de Wolff, que tinha a filosofia como atividade metafísica, puramente lógica e racional, ou seja, entendia o pensamento como algo alheio à sensibilidade. O embasamento filosófico de tal escola era constituído, principalmente, pelo método cartesiano de distinção e clareza na obtenção de conhecimento, conforme indicado a seguir. René Descartes (1596-1650) foi o grande representante dos racionalistas na Modernidade, pois foi quem atribuiu os processos racionais à produção do conhecimento. Para Descartes a aquisição

do conhecimento acontece de forma mental, a partir de um exercício lógico, que ocorre seguindo o método de análise e síntese observado pelo filósofo. O método cartesiano estabelece que os problemas devem ser fragmentados em problemas menores e depois terem suas partes analisadas, então essas partes poderão ser sintetizadas para que o problema como um todo seja resolvido.

Assimile

A metafísica é um termo utilizado, a princípio, para designar as primeiras reflexões filosóficas na Antiguidade, de modo que fosse possível investigar a natureza para além dela mesma, da natureza física (*meta*: para além de), a partir de uma abstração racional. Com o desenvolvimento da filosofia, a metafísica se tornou sinônimo de um sistema conceitual abstrato para interpretação dos fenômenos da realidade.

A teoria do conhecimento, elaborada por Descartes, tem como elemento fundamental a dúvida, sendo este o caminho para se alcançar conhecimento seguro e verdadeiro. Ao conceber o ser humano como constituído de dois tipos de substâncias, material (*res extensa*) e imaterial (*res cogitans*) – sendo a faculdade de raciocinar parte da imaterial –, Descartes propõe que se duvide de tudo o que constitui o mundo material (por exemplo: dos homens, da natureza, de seu próprio corpo, etc.), uma vez que os sentidos podem gerar ilusões sobre a realidade. Como resultado de sua investigação, o método da dúvida resulta em uma única certeza, a existência daquele que duvida. Daí a máxima cartesiana do cogito, que fundamenta seu método em busca de clareza e distinção de ideias: "penso, logo existo" (DESCARTES, 1973, p. 66-67). Como ressalta Forlin (2004, p. 31): "a dúvida, a mais absoluta, foi chamada a serviço da certeza, que fará dela, a dúvida, a mais fiel prova de sua legitimidade: própria possibilidade de duvidar fará revelar, como necessário, um sujeito da dúvida". Assim como o racionalismo cartesiano, a escola de Wolff pensava o conhecimento racional como a única fonte de conhecimento segura o bastante; do mesmo modo, todo o conhecimento que fosse pautado na sensibilidade estaria sujeito à dúvida.

Reflita

Ao longo da história da filosofia, surgiram algumas hipóteses sobre como o conhecimento é adquirido. Uma das primeiras hipóteses surgiu ainda no contexto da Antiguidade clássica, com a teoria da reminiscência platônica, a qual entendia que o conhecimento já se encontra pronto na mente ou mesmo na alma das pessoas e que pode ser acessado por meio de um processo racional. A teoria da reminiscência inaugurou a vertente

racionalista da filosofia, mas, com o passar do tempo, essa vertente foi ganhando novas roupagens e se adaptando de acordo com a época. No contexto da Modernidade, os chamados filósofos empiristas discordaram radicalmente da abordagem racionalista sobre o conhecimento e passaram a entender o conhecimento como um produto da experiência, abandonando assim a hipótese de que os conhecimentos se encontram originalmente na mente humana. Após entender as distinções gerais entre o racionalismo e o empirismo e de estudar as contribuições de Kant para resolver o modo como os modernos entendiam o problema do conhecimento, pense sobre qual seria a sua visão do problema. Você já refletiu sobre como o conhecimento se origina? Nós o encontramos em nós mesmos, na nossa reflexão, ou o conhecimento é encontrado exteriormente a nós?

Baumgarten não chegou a romper com o pensamento wolffiano, mas passou a reconhecer a sensibilidade na produção do conhecimento. Foi justamente essa nova abordagem que serviu para olhar a arte como produtora ou como objeto de conhecimento. Baumgarten passou a levar em consideração os elementos oriundos da experiência, que desempenhavam papéis importantes na produção artística, tais como a imaginação, a fantasia e os sentimentos. O filósofo pensava esses elementos como faculdades da alma, porém, inicialmente, como faculdades "inferiores", dado que as faculdades que fundamentam o saber estético estão subjugadas às faculdades que fundamentam a lógica.

Apesar de estarmos tratando aqui de universos conceituais bastante distintos, e até mesmo opostos – tais como o valor racional dos racionalistas e o valor sensível dos empiristas –, convém ressaltar que Baumgarten não resolve o impasse entre a razão e a sensibilidade que protagonizava as discussões filosóficas daquele contexto. Porém, foi Baumgarten o protagonista na história da filosofia, responsável por situar a sensibilidade em meio ao plano racional, à medida que reconhece na própria razão um espaço para o conhecimento com raízes em elementos sensíveis. Assim, Baumgarten permaneceu partidário do racionalismo, não estabelecendo uma harmonia entre a estética e a lógica, mas promovendo, pioneiramente, o reconhecimento da sensibilidade como um fator importante na produção de conhecimento sem, entretanto, que este esteja reduzido à mera experiência sensível, como queriam os empiristas.

Pesquise mais

Para entender melhor quais são as contribuições de Baumgarten para a consolidação da Estética enquanto disciplina filosófica autônoma, leia

o texto de Marco Aurélio Werle, *O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica* (2005), e procure entender as influências racionalistas de Baumgarten, bem como suas motivações para reconhecer a importância da sensibilidade no processo do conhecimento.

WERLE, M. A. O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica. **Dois pontos,** Curitiba, v. 2, n. 2, p. 129-143, out. 2005.

Neste contexto histórico, a teoria do conhecimento moderna, como a de Descartes, por exemplo, aceitava, de modo geral, as concepções racionalistas clássicas do conhecimento, partindo da investigação dos objetos, assim, o momento em que se desenvolveu a teoria da arte – o Renascimento – não apresentava uma filosofia madura o suficiente para fundamentar o surgimento de uma disciplina autônoma sobre a arte. Não havia ainda no Renascimento uma noção de conhecimento partindo do sujeito e, desse modo, não havia também uma preocupação com o conhecimento que fosse externo ao homem, como propuseram os filósofos empiristas com a noção de conhecimento adquirido pela experiência. Contudo, a partir dos elementos que indicamos, mesmo sem reconhecer a importância do sujeito na obtenção do conhecimento, o Renascimento inaugurou ao menos uma revalorização do papel do homem no entendimento da natureza, ilustrada pelas artes plásticas do período capazes de manifestar essa importância.

Demorou cerca de três séculos para que a Filosofia atingisse um nível de maturidade suficiente para reconhecer a importância definitiva do sujeito no processo de aquisição do conhecimento. O posicionamento do sujeito começou no Renascimento com a invenção da perspectiva, uma vez que a técnica da perspectiva oferecia uma visão da natureza partindo do ponto de vista do observador, ou seja, a técnica da perspectiva foi um exercício para que o homem passasse a enxergar a natureza por um viés próprio. Entretanto, as noções específicas de um sujeito, do eu, foram se consolidando à medida que a filosofia foi amadurecendo. A filosofia racionalista cartesiana postulou a importância das investigações mentais para acessar o verdadeiro conhecimento, ou seja, partindo de algo propriamente subjetivo; já Baumgarten conseguiu reconhecer o valor da sensibilidade para aquisição do conhecimento, sem que, para isso, a experiência fosse um caminho exclusivo, tampouco sem desmerecer as atividades mentais. Baumgarten, então, situa-se na Modernidade, ao menos no campo do pensamento sobre a arte, como o filósofo que deve recepcionar Kant. Foi somente com a filosofia kantiana que a noção de sujeito se consolidou na história da filosofia, sendo possível a realização de um pensamento autônomo e legitimamente subjetivo sobre a arte.

O contexto filosófico no qual Kant estava inserido dizia respeito a duas principais discussões: por um lado, de caráter metafísico, permanecia investigando questões de caráter ontológico, tais como a existência de Deus, a imortalidade e a liberdade; por outro, dizia respeito ao conhecimento, oscilando entre as explicações empiristas ou racionalistas. Antes da filosofia kantiana, a filosofia carecia de explicações que conseguissem resolver os debates da época, visto que, na maioria das vezes, as soluções se apresentavam de modo taxativo e sem dialogar com as outras posições, como se a filosofia estivesse obrigada a escolher um lado.

Assimile

A ontologia pode ser entendida como a investigação filosófica que surgiu na Antiguidade no momento em que se percebeu que as questões levantadas pela metafísica não davam conta de entender os elementos primordiais da natureza. Ontologia significa estudo do ser (a palavra grega *onto* significa ser) e surgiu pela necessidade de se entender a natureza em sua elementaridade, sendo a filosofia platônica um bom exemplo de ontologia, pois busca investigar o ser em sua essência. A Modernidade, por sua vez, percebeu que buscar os princípios do ser não são suficientes para mostrar sua complexidade e passou a se interessar mais pelo entendimento dos seres do que por sua essência.

Embora a filosofia estivesse polarizada, nesse mesmo momento alguns ramos da ciência, como a física e a matemática, apresentavam um grande desenvolvimento, trazendo soluções importantes. A física newtoniana, por exemplo, foi capaz de estabelecer bases matemáticas para as explicações da natureza, assim como Descartes havia estabelecido parâmetros racionais para o conhecimento em sua obra *Discurso do método* (1973).

A grande contribuição trazida por Kant em sua obra *A crítica da razão pura* (1987) foi, primeiramente, superar a exigência de investigações metafísicas sobre o conhecimento, colocando um fim no impasse entre os empiristas e racionalistas. Segundo Girotti (2015), talvez fosse uma preocupação de Kant a filosofia não ser capaz de avançar como ciência, como ocorria com a física e matemática, por exemplo, pois a filosofia permanecia no embate entre razão e sensibilidade. Na introdução de *A crítica da razão pura*, Kant entendia que havia a necessidade de uma revolução na filosofia, como houve na física com o postulado do heliocentrismo de Copérnico, uma vez que a própria física não avançaria se estivesse se baseando em concepções alheias à realidade, sendo necessário então estabelecer novas bases.

Exemplificando

A mudança no modo de conceber o universo realizada por Nicolau Copérnico (1473-1543) no Renascimento alterou a milenar concepção geocêntrica de Ptolomeu (100 d.C.-160 d.C.) – a Terra no centro – para a concepção heliocêntrica – o Sol no centro, o que despertou muita estranheza na época em que foi elaborada, tanto que Copérnico publicou a obra com sua teoria décadas depois de sua elaboração, devido ao risco de ser mal interpretada pelo Tribunal do Santo Ofício. Em contrapartida, na época de Kant – momento em que a física era a grande ciência –, o modelo copernicano foi amplamente difundido, servindo de base para diversas outras teorias da física, e também serviu de inspiração para Kant em sua teoria do conhecimento, a ponto de o filósofo inverter o elemento central da aquisição do conhecimento. Esse é um bom exemplo encontrado na história da filosofia de como um conceito filosófico, ou mesmo científico, pode auxiliar no modo como refletimos sobre o mundo, além de possibilitar a formação de novos pensamentos.

Desse modo, a mudança promovida por Kant na filosofia ficou conhecida como Revolução Copernicana, e consistia justamente em tirar o objeto do centro da investigação acerca do conhecimento e colocar o sujeito como elemento central, invertendo assim as instanciações, tal como Copérnico fizera com o Sol.

Tanto os filósofos racionalistas quanto os empiristas buscavam investigar o conhecimento partindo do objeto a ser conhecido, e não do sujeito conhecedor. O que diferenciava, entretanto, uma corrente da outra era o velho impasse entre a aparência e a essência dos objetos. Os racionalistas, como bem podemos observar, foram fortemente influenciados pela filosofia platônica e, por esse motivo, pensavam que todo objeto possuía uma essência que guardava sua verdadeira configuração e um aparência. Por isso, a essência deveria ser alvo de investigação, para que o objeto fosse conhecido em sua verdadeira realidade. E, para que a essência das coisas fosse realmente conhecida, seria necessário aplicar um método racional que pudesse acessar as essências. Já os empiristas, apesar de algumas divergências entre si, em geral consideravam que só se poderia conhecer aquilo que se apresentasse à sensibilidade, ou seja, aquilo que fosse acessível por meio da experiência, aquilo que fosse empírico.

Kant realmente mudou o modo em que a filosofia entendia o conhecimento. O filósofo não desprezou a noção de essência estabelecida pelos antigos, mas entendeu que aquilo que os antigos compreendiam por essência era algo metafísico, inacessível a nós por meio de nossas faculdades da razão, portanto, não poderia ser objeto de conhecimento. Kant também não desprezou o conhecimento pela experiência, tão valorizado pelos empiristas,

mas não instanciou a experiência como uma verdade absoluta. Ele revolucionou a filosofia com sua obra justamente por entender que falar da essência do objeto conhecido pela razão, ou falar da aparência do objeto conhecido pela aparência, era somente falar do objeto. O que Kant realizou no século XVIII foi a consolidação definitiva da consciência do sujeito e de seu valor central na aquisição do conhecimento, abrindo caminho para uma discussão autônoma sobre a arte. Esse processo, que se iniciou no século XV, ainda se manifestava de modo ingênuo, mas já era cogitada a necessidade de inserir o homem no discurso sobre o mundo, como vimos acontecer com perspectiva e a teoria da arte. Kant considerava que o conhecimento ocorria por meio de um processo empírico, mas realizado pelas capacidades racionais do sujeito; ou seja, ele entendia que a essência era algo que poderia sim existir, mas que não era acessível às capacidades racionais do homem como diriam os racionalistas, uma vez que essa essência não poderia ser aprendida pela experiência.

A teoria do conhecimento de Kant parte do processo de conhecimento, ou seja, a junção do sujeito que conhece e do objeto a ser conhecido. O limite do conhecimento não se impõe a partir das limitações estabelecidas pelo objeto a ser conhecido, mas da própria racionalidade do sujeito. Para Kant, não temos as capacidades cognitivas necessárias para conhecer a essência do objeto, o nomeno, ou a "coisa em si". Ou seja, nós somos capazes de conhecer apenas a aparência, o fenômeno das coisas, pois é o modo como as coisas se apresentam a nós. Já que o conhecimento não deve ser estabelecido pelo objeto e o sujeito, uma vez que o sujeito não é capaz de aprender a essência desses objetos, o conhecimento deve ser buscado a partir das possibilidades que esse objeto apresenta e a partir daquilo que o sujeito é capaz de engendrar.

Mesmo que Kant tenha conseguido realizar uma teoria do conhecimento pautada no valor do sujeito, reconhecendo assim o valor da sensibilidade, sua teoria não foi capaz de equilibrar o valor objetivo na relação sujeito/objeto (WERLE, 2005).

Por essa razão, a filosofia posterior à teoria kantiana aspirava justamente retomar o problema iniciado no Renascimento e equilibrar, de uma vez por todas, a relação sujeito/objeto. Destaca-se, nesse momento histórico, uma teoria filosófica que permeou as seções anteriores, qual seja, a proposta por Hegel [Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)], em especial por sua concepção dialética e teleológica da relação sujeito/objeto, entendidos como resultados da história. O pensamento idealista de Hegel se configura como um propósito de reconhecer a atuação da razão, ou mesmo ideia, na história, pois é na história que o espírito se manifesta e é a partir de seu comportamento dialético que a história avança.

Para entendermos melhor o comportamento do espírito é preciso entender o modo como o espírito se comporta. O espírito se manifesta na história de modo dialético, ou seja, à medida que a história avança, o espírito realiza seu movimento de atualização das potencialidades; quando as potencialidades se realizam, transformando-se em ato, o ser realiza uma negação daquilo que é para tornar-se um outro; em outras palavras, ele nega a si próprio. Assim é o movimento dialético do espírito, que avança a partir da negação de si mesmo para dar espaço a um novo si mesmo. Esse movimento só ocorre, na história, em espiral, e não cíclico, uma vez que, à medida que a história avança, o espírito também avança, numa constante negação de si, bem como numa constante superação de si.

O sistema histórico dialético de Hegel é também o ponto de partida do filósofo para pensar a arte. Hegel continua de onde Kant parou, pois situa o sujeito do conhecimento, o sujeito da experiência estética, ou mesmo o artista, no mesmo curso dialético da história. As primeiras páginas da obra hegeliana *Cursos de Estética* retomam a discussão iniciada por Baumgarten sobre o papel da sensibilidade no processo de conhecimento, a fim de propor que a arte, uma atividade com dimensões sensíveis, seja reconhecida como uma atividade capaz de produzir pensamentos. O filósofo (HEGEL, 1999) inicia seu curso tratando do termo estética, cunhado por Baumgarten para designar a filosofia da arte, e logo conclui que o termo mais apropriado seria "ciência da arte", já que a arte é capaz de produzir ajuizamentos.

Embora Hegel inicie sua filosofia ideal a partir das contribuições kantianas a respeito do conhecimento, ele difere de Kant por não tratar das faculdades da alma ou das capacidades humanas para explicar o processo de conhecimento. Para Hegel, o estágio em que se encontra a atividade do sujeito é o resultado de um percurso histórico e é o estágio atual em que se encontra o sujeito no percurso dialético da história.

A linguagem da filosofia idealista alemã é muito particular e também muito complexa, por isso não se faz interessante nos debruçarmos sobre tantas especificidades, mesmo porque o nosso objeto de atenção deve ser entender o contexto no qual a Estética se consolidou enquanto disciplina filosófica autônoma e, ao final dos nossos estudos, situar a produção artística da arte moderna como o resultado de um percurso histórico.

É necessário que esteja claro para nós, tal como colocado por Hegel, que a Estética só se efetivou como disciplina filosófica no século XVIII porque a filosofia, especialmente a teoria do conhecimento, criou condições prévias para que o sujeito reconhecesse seu papel no processo de aquisição do conhecimento, bem como a importância de seu olhar sobre o mundo. A arte nada mais é do que um olhar sobre o mundo, o modo particular como o homem

é capaz de manifestar sua interação com a natureza. Mas essa conclusão só foi possível de se atingir depois que o homem reconheceu a importância e a possibilidade de realizar uma representação do mundo a partir de si mesmo. Para Hegel, essas possibilidades ocorreram como a finalização (teleologia) de um processo histórico, iniciado na Antiguidade, quando a razão se encontrava em seu estágio mais infante, e encerrado no momento em que a razão atingiu seu estágio máximo, o momento do idealismo.

Assimile

A filosofia hegeliana pode ser entendida como uma filosofia teleológica, ou seja, que pressupõe uma finalidade (*telos*: finalidade). Podemos perceber esse caráter ao localizar na obra *Cursos de Estética*, por exemplo, o início da arte ocidental na Antiguidade, como vimos na Seção 1.1, e seu encerramento no momento histórico em que a arte não manifesta mais a verdade, sendo este o momento da filosofia idealista.

Sem medo de errar

A situação-problema apresentada nesta seção propôs uma reflexão a respeito da mudança pela qual passaram as manifestações artísticas após o surgimento da Estética enquanto disciplina filosófica. Essas mudanças são, grosso modo, a perda do padrão figurativo das artes ou mesmo a ruptura com a necessidade de um modelo encontrado na natureza para a produção da obra de arte.

Essa ruptura nas artes não aconteceu por conta de uma mera vontade individual dos artistas, uma vez que foi o resultado de uma discussão filosófica no âmbito da teoria do conhecimento. Assim como Kant situou o sujeito como elemento central da aquisição do conhecimento, e não mais o objeto (a natureza), as artes se beneficiam dessa mesma discussão presente na Estética, já que o sujeito também pode ser o parâmetro nas representações do mundo, e não somente o objeto como propunham as exigências antigas, naturalistas, por exemplo.

O caminho para explicar a legitimidade de uma caixa de sabão como objeto artístico em um museu aos alunos visitantes da exposição está justamente na possibilidade da produção de uma arte autônoma, na qual o sujeito seja capaz de imprimir sua própria visão da realidade.

Faça valer a pena

1.

> “[...] a filosofia de Hegel é tão diversificada e tão nuançada, que por vezes teremos que ser bem específicos em alguns dos tópicos principais. É quase uma imprecisão dizer que Hegel tinha sua própria ‘filosofia’. O que chamamos de filosofia de Hegel é primeiramente um *método* de compreender o curso da história da humanidade.
>
> (GAARDER, J. **O mundo de Sofia**: romance da história da filosofia. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 391).:

Qual é a característica do método hegeliano apresentado no texto selecionado?
Assinale a alternativa correta:
a) Dialética.
b) Teoria das Formas.
c) Teoria da Ação.
d) Cogito.
e) Positivismo.

2.

> “*Mas embora todo o nosso conhecimento comece com a experiência, nem por isso todo ele se origina justamente da experiência. Pois poderia bem acontecer que mesmo o nosso conhecimento de experiência seja um composto daquilo que recebemos por impressões e daquilo que a nossa própria faculdade de conhecimento (apenas provocada por impressões sensíveis) fornece de si mesma, cujo aditamento não distinguimos daquela matéria-prima antes que um longo exercício nos tenha tornado atentos a ele e nos tenha tornado aptos à sua abstração.*
>
> (KANT, I. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 1.):

De acordo com o texto, qual é a dicotomia presente na história da filosofia discutida por Kant?
Assinale a alternativa correta:
a) Sujeito e objeto.
b) Aparência e essência.
c) Forma e conteúdo.
d) Racionalismo e empirismo.
e) Corpo e alma

3.

> “As leis da disciplina estética se separam [...] em todas as artes liberais, e elas abrangem um âmbito ainda mais amplo; elas se aplicam sempre que for melhor conhecer algo de modo belo que feio, algo para que não é necessário nenhum conhecimento científico. Por isso, essas leis podem mais do que qualquer outra lei específica reivindicar serem conduzidas à forma de uma disciplina estética. Com isso, [esta] disciplina assume a forma de uma ciência”.
>
> (BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Tradução: Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, § 71.)

Conforme indicado no texto apresentado, uma ciência é estabelecida em relação a que assunto?

a) Ciência da sensibilidade.
b) Doutrinação sobre a beleza.
c) Valorização da experiência.
d) Retorno de um naturalismo.
e) Importância do clássico

Referências

ALBERTI, L. B. **Da pintura.** Campinas: Unicamp, 1989.

ARGAN, G. C. **Clássico e anti-clássico.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. **História da arte italiana:** v. 2: de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas.** São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

BAUMGARTEN, A. G. **Estética:** a lógica da arte e do poema. Tradução: Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BURKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália.** Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

DA VINCI, L. **Trattado dela pittura [1490-1500].** Roma: Newton Comptin, 1996.

DESCARTES, R. **Discurso do método.** São Paulo: DIFEL, 1973.

ECCO, U. **História da Beleza.** Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013.

FERREIRA, M. J. C. **A gênese do idealismo alemão.** Lisboa: Actas, 2015.

FICINO, M. **De amore.** Madrid: Tecnos, 1989.

FORLIN, E. **O papel da dúvida metafísica no processo da constituição do cogito.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

GAARDER, J. **O mundo de Sofia:** romance da história da filosofia. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIROTTI, M. T. **Kant e o fim da modernidade:** os sonhos de um visionário. São Paulo: Ideias & Letras, 2015.

GOODY, J. **Renascimento um ou muitos?** São Paulo: Unesp, 2011.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HEGEL, G. F.W. **Cursos de estética I.** Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

HESIODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Ilíada.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

_____. **Odisseia.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

KANT, I. **Crítica da razão pura.** São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores, v. 1).

_____. **Crítica da faculdade do juízo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KOIKE. K. Aspectos da physis grega. **Revista Perspectiva Filosófica,** v. 6, n. 12, jul.-dez. 1999.

MENDONÇA, D. B. **Botticelli:** pintura e teoria. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

_____. O percurso da Estética encerrado na teoria hegeliana. **Simbio-logias,** v. 3, n. 5, p. 90-101, dez. 2010. Disponível em: http://www.ibb.unesp.br/Home/Departamentos/Educacao/Simbio-Logias/o_percurso_da_estetica_encerrado_teoria_hegeliana.pdf. Acesso em: 6 set. 2018.

PANOFSKY, E. O renascimento. In: _____. **A evolução do conceito de belo.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

_____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PICO DELLA MIRANDOLA, G. **Discurso sobre a dignidade do homem.** Lisboa: Edições 70, 2001.

PLATÃO. O banquete. In: _____. **Diálogos, O Banquete; Fédon; Sofista; Político.** 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

_____. **República**. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

PLOTINO. **A alma, a beleza e a contemplação.** Tradução: Imael Quiles. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981. p. 54-62.

SANTOS, V. C. Vico e a descoberta do novo Homero. **Acta Sci Human Soc. Sci.**, Maringá, v. 27, n. 1, p. 21-30, 2005.

VASARI, G. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma: Grandi Tascabili Economici, 2013.

VEYNE, P. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** São Paulo: Unesp, 2013.

WARBURG. A. **El renascimiento del paganismo:** aportacines a la historia cultural del renascimiento. Madrid: Alianza editorial de Madrid, 2005.

WERLE, M. A. O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica. **Dois pontos,** Curitiba, v. 2, n. 2, p. 129-143, out. 2005. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/1965/1631. Acesso em: 22 set. 2018.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a Arte Antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WOLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Unidade 2

Pormenores das discussões sobre o belo ao longo da Antiguidade grega e da Idade Média

Convite ao estudo

Nesta unidade, nosso objetivo é, basicamente, tentar entender o contexto da Antiguidade grega como o fundamento de uma padronização artística, a qual perdurou durante boa parte da arte ocidental realizada na posteridade.

Como sabemos, a cultura grega da Antiguidade foi considerada por muito tempo um modelo a ser buscado, e esse pensamento também se aplica ao fazer artístico. O filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831), por exemplo, entende que a arte grega foi cenário das mais plenas e belas obras de arte da história da humanidade, plenitude essa que as culturas seguintes fizeram o possível para retomar, como ocorrido no Renascimento italiano.

Muitos filósofos que tomam a história como viés metodológico, assim como Hegel, acreditam que a chave para compreender a grandiosidade da cultura grega esteja no entendimento que os gregos tinham sobre a natureza, pois, como vimos, ele é muito diferente do que temos na contemporaneidade, uma vez que a natureza estava envolvida na relação religiosa que eles mantinham com o mundo. A arte, por sua vez, tinha como função divulgar, comunicar essa natureza, solidificando a cultura, ou seja, transmitindo todos os valores morais necessários para a sociedade. A Grécia antiga, desse modo, optou por registrar sua cultura copiando a natureza por meio de diversas formas, as quais mudavam de acordo com o período, mas sempre tendo esse tema como conteúdo a ser representado. Assim, surgiram os primeiros princípios artísticos, o naturalismo, ou mesmo a mimese, pois a natureza não só deveria ser um tema, como deveria ser copiada; também, surgiram as teorias sobre a relação entre arte e beleza.

A cópia da realidade era uma necessidade na Antiguidade grega, e mesmo discutível, como podemos observar nos diálogos platônicos sobre a beleza. Essa representação deveria comunicar os valores formadores do povo grego, já que a própria linguagem dialógica ainda não se encontrava desenvolvida o bastante. O desenvolvimento da linguagem em parâmetros racionais não colocará propriamente fim na arte mimética, tampouco estabelecerá o fim na Antiguidade, uma vez que o objeto a ser copiado e/ou comunicado é o que mudou.

O enfraquecimento da cultura grega no Ocidente ocorreu com a dissolução do Império Romano, e a Idade Média se estabeleceu por diversos motivos geopolíticos, como também pela ascensão do Cristianismo e a consequente renúncia ao universo pagão. Na Idade Média, o mundo passou a ser entendido não mais por princípios mitológicos, mas como um lugar onde as pessoas deveriam viver do melhor modo possível para alcançar a salvação de suas almas. Podemos, então, arriscar afirmar que, mesmo que o aspecto religioso tenha mudado, assim como a concepção de natureza, o modo figurativo de produzir arte permanecera, o que ocorreu por meio dos princípios de mimese e do naturalismo.

A necessidade de associar as obras artísticas à natureza se manteve com o passar dos séculos e se consolidou enquanto tradição, o que pode ser observado na força das linguagens figurativas para a civilização ocidental. Isso quer dizer que, embora os elementos clássicos já tenham sido superados pela História da arte, bem como a natureza antiga seja completamente diversa da nossa, o classicismo ainda está presente em nossa cultura, o que pode ser claramente observado com a grande rejeição sofrida pela arte moderna, que, por sua vez, criticava os padrões figurativos. Mesmo que também tenha ficado no passado para nós, é possível que nossa sociedade se identifique muito mais com as obras de arte antigas do que com as modernas, dado o valor da figuração e o conceito de beleza muito bem estabelecido na Antiguidade, o que não significa, entretanto, que os motivos antigos representem o que somos nos dias de hoje.

Se você, enquanto professor, precisar ministrar aulas para situar a arte antiga no percurso histórico, talvez não seja oportuno pensar as diferenças entre a arte na Antiguidade e na Idade Média, como também seria oportuno tomar o devido cuidado de separar as nuances da própria arte grega em seus períodos, como arte grega arcaica, arte clássica e arte helenística. Resta lembrar que, ainda que você tome todo o cuidado em separar os períodos artísticos não somente de acordo com os períodos históricos, mas de acordo com os conceitos e as exigências artísticas e sua relação com a realidade a ser representada. Nesse sentido, de que modo você poderia estruturar essas aulas? Leve em conta a possibilidade de seus alunos encontrarem dificuldade na compreensão dos porquês de exemplos tão distintos possam ser sinônimos de beleza. Pense a respeito de como você enfrentaria esse problema.

Seção 2.1

A natureza como fonte de inspiração na Antiguidade grega

Diálogo aberto

A presente unidade que se inicia pretende situar a Antiguidade grega como o berço da civilização ocidental, bem como o momento histórico em que foram estabelecidos os padrões de beleza dessa civilização, os quais fundamentaram também a produção artística do momento.

Como sabemos, tanto estudar quanto ensinar as particularidades da Antiguidade é uma tarefa difícil, não necessariamente pelo fato de ela estar tão distante temporalmente de nós, mas por conta de suas características muito diversas em relação à concepção de natureza, a qual era entendida como o pano de fundo das crenças mitológicas. Ao estudar as artes da Antiguidade grega, essa dificuldade se torna ainda maior, pois havia um princípio que determinava que uma obra de arte para ser bela deveria ser capaz de reproduzir a natureza. O nome que se dá a esse princípio é o de mimese, que, a grosso modo, quer dizer imitação, cópia. A exigência da imitação da natureza sempre ocorreu na arte grega, desde o período Arcaico até o Helenístico. Mesmo que as determinações da forma fossem se alterando, o princípio do conteúdo permanecia.

É necessário, portanto, refletir sobre as dificuldades de um professor em expor os períodos artísticos situados na Antiguidade grega (arte grega arcaica, arte clássica, arte helenística, e até mesmo as artes etrusca e romana), mesmo porque também há uma dificuldade por parte dos alunos em encontrar uma explicação para o fato de exemplares tão distintos dentro de um mesmo contexto possam ser considerados igualmente belos. Você deve, então, refletir um pouco mais sobre como um professor pode sanar suas dificuldades em resolver as dúvidas dos alunos. Quem estabelece que os objetos sejam dignos de ser uma obra de arte, ou mesmo que sejam belos? Será que o que consideramos belo atualmente é compatível ao que era belo na Antiguidade? O próximo passo dessa reflexão é, então, se questionar sobre quem ou quais critérios na Antiguidade determinaram o que poderia ser considerado belo. De que modo você, enquanto professor, conduziria essa reflexão com os alunos?

Não pode faltar

Não é novidade, e chega até ser clichê, afirmar que a Antiguidade grega foi parâmetro cultural para toda a cultura ocidental que se desenvolveu após o período Helenístico. Para entender o universo que envolvia a arte grega, devemos concordar com essa afirmação sem, no entanto, ter a pretensão de tecer grandes generalizações. A cultura grega da Antiguidade, em toda sua manifestação desde o período Arcaico, passando pelo período Clássico e atingindo o momento em que houve grandes modificações decorrentes de dominações políticas, – o período Helenístico –, foi o modelo de admiração das outras culturas, inclusive as culturas dominadoras, as quais, por sua vez, pensavam que teriam muito o que aprender com a Grécia.

Toda a cultura grega, inclusive as manifestações artísticas, se tornou exemplo para as civilizações ocidentais. Mas é importante dizer que ela também tinha suas fontes de inspiração. No que diz respeito à arte, a inspiração foi encontrada na civilização egípcia, especialmente no período Arcaico. Com o passar dos séculos, a arte grega da Antiguidade foi se modificando, e somente no período Clássico é que a inspiração passou a ser vista mais como algo para dialogar do que para servir de modelo.

Como sabemos, os gregos mantinham relações com povos da Antiguidade que admiravam, como os egípcios. A civilização egípcia já era milenar na Antiguidade, mas toda a sua produção artística seguia inalterada, uma vez que seus princípios eram canônicos e precisavam ser seguidos para perpetuar seu valor de culto.

Assimile

A palavra "canônico" é comumente utilizada para designar uma regra, geralmente de fundamentação religiosa. Sua origem é a palavra grega *kánon*, que significa cana, ou mesmo vara. A palavra cana, por sua vez, pode designar vara, ou mesmo régua, ou seja, instrumento que serve para medir. Desse modo, a palavra cânone pode ser entendida como medida.

A arte grega do período Arcaico estava bem próxima da cultura egípcia, tanto que, neste período, surgirão as primeiras construções gregas dos templos em pedra, além de algumas esculturas que não tinham a função de retratar os gregos, mas de adornar o interior dos templos. Os gregos da Antiguidade não eram retratistas, uma vez que as esculturas que representavam as formas humanas não eram realizadas com a pretensão de individualizar a pessoa, mas de mostrar o que poderiam ter em comum, e assim já se delineiam alguns traços da arte grega. Além das chamadas estátuas votivas

em pedra, no período Arcaico havia também representações das divindades, ou mesmo dos atletas olímpicos, ou seja, a necessidade da arte era a de manifestar a realidade na qual toda a cultura estava inserida, realidade que podemos entender por natureza.

Assimile

As estátuas votivas eram esculturas de figuras humanas muito presentes no período Arcaico, que tinham como função adornar os templos. Havia tanto as representações masculinas (Kouros) quanto as femininas (Kore). Os homens eram sempre representados jovens e nus; já as mulheres também eram jovens, mas eram representadas vestidas. A representação é de grande importância para as artes figurativas, uma vez que as diferenças entre homens e mulheres eram bem evidentes.

Mesmo estabelecendo um diálogo estreito com a cultura egípcia, a arte grega do período Arcaico não se prendia a bases canônicas como a arte egípcia. Desse modo, tal como a sociedade grega se alterava, as representações artísticas também o faziam. Na verdade, é muito mais fácil estabelecer diferenças entre a cultura egípcia e a grega do que aproximações, como antes da anexação dos domínios estrangeiros: como foi o caso do Império Macedônico, a Grécia nunca apresentou um império centralizado como o Egito, tampouco governos teocráticos. As cidades estados eram independentes e até mesmo rivais, se lembrarmos o caso de Atenas e Esparta. Sendo assim, o diálogo que os gregos estabeleciam com os egípcios ocorreu de modo a admirar a civilização milenar do Nilo, sem questioná-la, como podemos ver tão sutilmente nos exemplos artísticos do período, por exemplo, a cerâmica e a estatuária.

A grande produção das cerâmicas gregas, que se principiou no período Arcaico, revela esse fato. As formas egípcias e os elementos ornamentais eram utilizados nas cerâmicas com muita delicadeza, mas, quando surgiram as primeiras narrativas nas peças, era evidente que o conteúdo se tratava do cotidiano do povo grego. As figuras nas ânforas e jarros narravam as festividades em homenagem aos deuses, ilustravam histórias da epopeia, ou mesmo registravam os jogos olímpicos.

Como já dissemos, não há um cânone presente na arte grega. Por esse motivo, as características das cerâmicas também se divergem de acordo com o momento, mas as divergências residem no modo como o conteúdo é apresentado. A arte grega, portanto, pode ser entendida por meio de uma divisão em períodos que, além de historiográfica, é determinada por características formais, ou seja, o que se modificou foi a forma, e não o conteúdo das obras de arte.

Reflita

A produção da cerâmica grega foi toda baseada em conceitos que os gregos conheciam muito bem: os aspectos humanos. As partes das peças em cerâmica tinham os nomes das partes do corpo humano, por exemplo, boca, pés e ombros. Esse é um dos exemplos de que os gregos enxergavam o mundo a partir deles mesmo, ou seja, mesmo inseridos em um contexto mitológico, a própria religião era uma representação do homem. Pense a respeito de como eram concebidos os deuses gregos no ideário coletivo e veja se consegue elencar outros exemplos para reforçar essa abordagem.

Os gregos antigos representavam seus deuses do modo como os concebiam, ou seja, de modo muito semelhante aos homens, inclusive seus atributos físicos ou traços de personalidades, como os defeitos ou as qualidades. Isso significa que a marca principal da cultura grega que vai se mantendo ao longo dos séculos é o antropocentrismo. Essa característica se tornou mais clara após o século V a.C., com o surgimento da Filosofia, dado que a racionalidade é um traço eminentemente humano. Com o avanço da consciência antropocêntrica, já adentrando ao período Clássico, ocorreram algumas transformações no modo como os gregos produziam escultura. Passou-se a empregar certos princípios nas peças escultóricas para tentar imprimir mais dinamicidade. Policleto de Argos (460 a.C. - 420 a.C.) foi um artista que estabeleceu alguns parâmetros formais para a produção das obras de arte, como a exigência que uma estátua humana devesse ter a altura de estátua de sete cabeças. Alguns outros aspectos foram sendo gradativamente incorporados à estatuária, como a tridimensionalidade que o corpo livre no espaço poderia empregar, além da sofisticação nos traços e a suavidade dos ornamentos.

Pesquise mais

Contemporâneo a Fídias (480 a.C. - 430 a.C.), Myron (480 a.C. - 440 a.C.) foi um dos mais importantes artistas do Mundo Antigo, sendo atribuída a ele a construção do Partenon. É na obra de Myron, o Discóbolo, que a posteridade consegue enxergar diversos vestígios da Antiguidade. Pesquise mais sobre essa obra no livro *A História da arte*, de Gombrich, para entender tamanha importância para o entendimento do universo clássico.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

O período Clássico pode ser entendido como o grande momento da arte grega, uma vez que as estruturas formais se tornavam cada vez mais sofisticadas, e a temática que fundamentava a produção artística manifestava toda

a cultura grega, equilibrando a religião e a natureza. O desenvolvimento da Filosofia e a valorização da razão trouxeram para as artes a necessidade dessa racionalidade e, desse modo, a convenção passou a conceber que a produção de uma obra de arte, tal como o corpo humano, apresentasse uma proporcionalidade, ou seja, uma razoabilidade. As poucas esculturas de pedra produzidas, por volta do século VI a.C., vão abandonando as características arcaicas, assim como a disposição do corpo das figuras humanas vai se alterando.

Exemplificando

A maioria das obras da Antiguidade grega que temos acesso atualmente não corresponde às obras originais. As peças que estão guardadas nos museus ao redor do mundo, de modo geral, são cópias que os romanos realizaram aos moldes gregos para poder preservar a cultura. As esculturas gregas, por exemplo, em sua maior parte, eram produzidas em bronze, material que pode facilmente ser manipulado para fazer outros objetos, por isso tantas obras se perderam ao longo dos tempos. A produção das esculturas em bronze era feita com o processo de cera perdida, que consistia em talhar uma figura em um bloco de cera, e depois banhá-la com o metal derretido, o qual era imediatamente resfriado, de modo que assim poderia tomar a forma da figura em cera. A cera, por sua vez, escorria e a escultura de metal estaria pronta e oca. Esse processo é um dos tipos de engenhosidade da Antiguidade que pode ser utilizado até hoje, adaptando diferentes materiais para o ensino de técnicas artísticas. Você consegue pensar em adaptar esse processo em uma atividade em sala de aula?

Um aspecto muito presente no período Clássico é a concepção de equilíbrio nas obras de arte, o que pode ser percebido com a alternância entre os membros estáticos e os membros em movimento das figuras. Essa alternância pode trazer para a obra uma contradição em si, pois o instante eternizado pela estátua pode nos fazer intuir qual seria o próximo movimento. Essa capacidade de apreender o movimento de uma figura estática, a qual que se manifesta no espaço, é a explicação mais justa para entendermos que a arte grega no período Clássico manifestava uma racionalidade, uma lógica, mas que não rompia com os valores religiosos. Essa nova configuração das formas para representar a natureza, ou seja, o movimento, é a grande particularidade do período Clássico, capaz de diferenciar a arte grega da arte de outros povos antigos: a chamada síntese grega.

Assimile

O movimento é um elemento que passou a estar presente nas artes figurativas no período Clássico e, para Gombrich (1999), é o que define a *síntese grega*, ou seja, a novidade grega, própria de uma civilização que descobre a razão como parâmetro de mundo, uma vez que o movimento nas representações exige do expectador um raciocínio para prever o próximo estágio da cena que pretende ser contada na obra.

A complexidade era algo muito importante para a arte grega, uma vez que os gregos pensavam que não havia beleza em objetos simples, visto que entendiam a beleza como algo racional, como a relação proporcional entre as partes de um objeto. A escultura grega, portanto, deveria servir de modelo de comportamento racional do povo grego e desempenhar seu papel em vários âmbitos sociais, como na política, na ética, entre outros. A função de representar o modelo racional serviu de motivo para um intenso debate filosófico, o qual esteve presente nas obras tanto de Platão como de Aristóteles.

Com o fim das cidades independentes da Grécia e sua anexação aos impérios estrangeiros, inicialmente pelo império macedônico de Alexandre Magno, as esculturas passaram a ter um caráter de celebração da cultura, ganhando certa monumentalidade. Já em meio ao período Helenístico, as formas das estátuas se tornaram mais revoltas, e o movimento passou a ser obtido pelos ornamentos, não necessariamente pela alternância dos membros. É como se as esculturas desse momento indicassem que a arte grega caminha para o fim, assim como ocorreu com sua autonomia política, uma vez que as figuras mais monumentais e revoltas fogem dos princípios da proporção – logo, fogem dos princípios da racionalidade: a maior peculiaridade do homem e, também, do mundo clássico.

Para pensar essa peculiaridade do mundo clássico, a saber, a racionalidade, bem como suas relações para com as obras de arte, é necessário realizar uma reflexão sobre o conceito de beleza. A beleza foi um tema amplamente debatido pelos filósofos da Antiguidade, estando presente, inclusive, em diversas obras platônicas, como *A República*, *O Banquete*, *Fedro*, *Sofista* e *As Leis*, revelando, assim, que, segundo a visão platônica dualista, a arte não seria uma atividade justa.

O tema aparece de modo muito claro em *A República*, obra em que Platão se dedica a investigar a possibilidade de uma cidade perfeita, uma rés pública. No livro X (PLATÃO, 2001), Platão apresenta o debate entre Sócrates e Glauco, no qual aquele aborda a arte como o espelho do mundo (1997) e que, por isso, se trata de uma atividade perigosa para a formação de um bom cidadão da pólis, uma vez que a arte mimética se trata de representação, de

uma cópia, e não da verdade em si, mas algo falso, enganoso, um simulacro que pode ser apreendido com uma verdade.

Platão defende que a natureza em si já é uma cópia das ideias, desse modo, a arte mimética é por definição uma cópia duplamente imperfeita, que se distancia ainda mais do conceito da forma original, da beleza, que existem no mundo das ideias. Nessa obra, Platão faz uma investigação de diversos subgêneros teatrais para tentar encontrar algum exemplo que pudesse contribuir para a formação do cidadão, mas, mesmo tomando esse caminho, sua concepção de arte enquanto imitação permanece.

O Banquete, tal qual outras obras de Platão, também é escrito em forma de diálogo e possui novamente Sócrates como um de seus personagens. Nele, Platão se empenha em esmiuçar o conceito de amor, uma vez que este é o que mais se aproxima das essências divinas, as quais, por sua vez, poderiam, no entendimento do filósofo grego, ser despertadas pela beleza (PLATÃO, 1997). A beleza, nesse sentido, está muito mais associada às qualidades da alma do que às representações artísticas.

O livro se desenvolve com a narração das festividades pela vitória de Agatão em um desafio teatral. A narrativa é indireta, com as palavras de Apolodoro contando ao companheiro as considerações tecidas por Sócrates a respeito do amor. No evento narrado, foram abordadas as diversas formas do saber e o modo como a sabedoria se relaciona com o amor, segundo vários personagens: Agatão e Fedro representam a poesia trágica; Erixímaco, o médico; Aristófanes, a Comédia; Pausânias, o pederasta; e Alcebíades, o dionisíaco. Devido ao cansaço de Pausânias em certo momento, os participantes do simpósio resolvem parar o banquete e tecer suas homenagens a Eros. Erixímaco abre as apresentações dissertando sobre a influência do amor na harmonia do corpo, e não somente na da alma. Agatão elogia o amor de modo a listar as virtudes de Eros. Aristófanes alerta que, para entender o poder de Eros, é preciso compreender a natureza humana, então recorre à narração do mito dos três gêneros, o qual supõe uma origem para os humanos como se fossem duas pessoas conectadas em um tronco. Esse mito relata que houve uma mutilação dos humanos, separando-os em um só, e após perderem suas partes correspondentes, seguem à procura, assim Aristófanes propõe que amor também é uma busca, ou seja, o desejo de buscar a parte que nos falta.

Sócrates inicia seu discurso propondo uma divisão entre o bem e o mal, mas aproveita as observações de Aristófanes para apresentar o amor como inquietação, um desejo daquilo que nos é alheio, daquilo que não possuímos; ou seja, o amor é uma busca. Por isso, a beleza capaz de despertar o desejo de conhecimento (amor) não deve ser uma que esteja associada aos simulacros,

tampouco que ligada à posse, mas que seja capaz de suprir, ao menos em parte, esse desejo. Devemos lembrar que, no contexto platônico, o objeto da busca, de desejo, é sempre o conhecimento verdadeiro; desse modo, a verdadeira beleza deve ser aquela que contribua para essa realização.

Sobre a beleza especificamente, Sócrates relembra a ocasião em que a sacerdotisa lhe revelou as situações do nascimento de Eros no mesmo dia em que nasceu Afrodite. Eros era filho de duas personificações opostas, recurso e pobreza, e por isso sai da condição de deus e toma a forma de um intermediário entre os homens. O amor, personificado por Eros, é como nós, relativo e não absoluto, porque precisa de um objeto, de algo ou alguém para amar, para se realizar. A condição humana é a mesma de Eros: precisa se realizar e se completar, o que só é possível a partir do acesso das qualidades da alma, o que ocorre somente pelo processo racional da busca pelo conhecimento, que é despertado pelo amor, o qual, por fim, é suscitado pela beleza.

Platão, o filósofo conhecido por ser inimigo das artes, não desprezava a função da beleza, pelo contrário, já que a beleza auxilia no despertar do amor. Ele somente pensava que a beleza não reside nos simulacros, ou seja, na cópia da natureza, pois a natureza em si já é uma cópia das ideias. Esse ponto de vista, por sua vez, não era predominante entre os filósofos da Antiguidade, tanto que o naturalismo permaneceu como o parâmetro da produção artística mesmo diante de tantas alterações nas estruturas formais ao longo da arte grega. Aristóteles, por exemplo, foi o filósofo que dissertou, em sua obra *Poética*, a respeito do conceito de mimese, sobre seu valor e suas limitações.

Ao contrário do que foi defendido em *A República*, de Platão, em sua obra *Poética*, Aristóteles não estava interessado em dissertar sobre as vantagens ou desvantagens da imitação para a polis, seu interesse era pensar os fundamentos da mimese em relação às obras de arte, como as tragédias. A *Poética* é uma obra que resulta de um conjunto de observações didáticas por filósofos aristotélicos e que foi amplamente divulgada no século XVI graças às traduções das versões em árabe pelos italianos, desse modo, pode exercer uma influência direta nas concepções de arte do Renascimento tardio.

Retomando o contexto antigo, podemos dizer que a obra aristotélica é bem didática e apresenta divisões em capítulos que revelam seu caráter sistemático; além disso, possui como objetivo apresentar, fundamentalmente, alguns princípios para pensar a beleza: a questão do gosto e do prazer advindo da contemplação das coisas belas, o aprendizado ou a catarse. Aristóteles concordava com Platão (2001) ao conceber a poesia como uma arte mimética, bem como seus gêneros (a epopeia, a tragédia, o ditirâmbico, a aulética e a citarística), mas considerações aristotélicas sobre a poesia e sua relação com a imitação são mais profundas que as de Platão,

uma vez que estabelece a particularidade de cada gênero da poesia a partir da própria mimese.

No Capítulo 1 de *Poética*, por exemplo, Aristóteles propõe que a imitação presente na poesia se trata de imitações de ações, e não de imitações de homens em particular, propondo uma generalização, assim como podemos observar na estatuária grega, visto que não encontramos exemplos de retratos individuais, mas uma universalização, e sua diferenciação se dá por meio da forma. No Capítulo 2, Aristóteles se propõe a pensar a mimese por meio do conteúdo. Já no Capítulo 3, por meio de outra instância: o modo dramático, levando em consideração que existem os meios, os objetos e os modos de imitar. A maneira como os elementos da poesia mimética são tratados na *Poética* indica o raciocínio de Aristóteles para formulação de seu próprio conceito de imitação, diferindo, assim, da abordagem platônica. Ao passo que para Platão a arte possui uma natureza diversa da mimese, pois ela tem uma origem sacra, divina e misteriosa, enquanto a mimese apenas se limita em representar, sem propósito pedagógico. Aristóteles refuta a concepção ontológica platônica de modo a criar um valor para o caráter estético para arte mimética, propondo, então, que a imitação não se limita mais ao mundo exterior, ao devir, mas se conecta com as origens verdadeiras a partir do princípio da verossimilhança. Esta é capaz de fornecer a representação a partir das possibilidades, sem a obrigatoriedade de traduzir a realidade original. A poesia, por sua vez, é um tipo de arte mimética, que tem como finalidade compor histórias, mitos ou fábulas, de modo a não transgredir sua própria natureza.

A *Poética* se desenvolve a partir de um debruçar de Aristóteles sobre a poesia para tecer as particularizações de cada gênero, bem como entender o modo como se encaixam na tragédia ou na comédia. O conceito de verossimilhança, por sua vez, aparece logo no início da obra, e permeará toda a discussão sobre os gêneros da poesia, trazendo uma revalorização para as artes imitativas, deixadas de lado por Platão.

A tragédia visa à purificação das emoções e ao efeito catártico, à medida que suscita o temor e a piedade no espectador. As figurações tratadas por Aristóteles para imitação são meios, objetos. Os principais meios das artes poéticas são o ritmo, a linguagem, o canto, a harmonia ou o metro. As artes miméticas têm como objeto de imitação as ações humanas, podendo ser elas boas ou más, o que distinguirá a tragédia da comédia.

Para Aristóteles, o homem tem tendência a imitar, pois é a forma como se realiza o aprendizado, as primeiras noções de conduta, e assim como o homem é o poeta que enxerga a natureza e reflete sobre possibilidades oferecidas, devendo sempre visar ao justo, ao virtuoso. Portanto, o problema de

alguns exemplos de artes miméticas não está na imitação em si, mas na incapacidade de alguns artistas de fazerem de sua imitação um ato virtuoso.

Encerramos esta seção de modo a reforçar a importância da natureza para a Antiguidade, uma vez que a natureza sempre foi o objeto a ser copiado, ou seja, era o conteúdo a ser transposto em obra de arte naquele momento. E assim se estabelece o padrão figurativo, o de encontrar a inspiração na natureza, na realidade para fazer arte, padrão este que não ficará isolado na cultura antiga, mas guiará toda a arte tradicional no Ocidente, avançando até as gerações seguintes, que em nada se assemelhavam aos homens da Antiguidade, mas que reconhecem o valor da noção de clássico.

Sem medo de errar

A situação-problema desta seção propõe uma reflexão sobre o estatuto da arte grega na Antiguidade, levando-se em consideração as diferentes manifestações em cada um dos subperíodos dessa época. O caminho para essa reflexão é traçar um fio condutor cronológico e tentar entender as motivações para a produção artística em cada um dos períodos.

Como foi estudado, sabemos que o período grego Arcaico priorizava muito o valor da memória para a perpetuação de sua cultura e religião, por isso, além das tradicionais recitações da epopeia, houve uma identificação com outra cultura milenar, a cultura egípcia, a qual permanecia inalterada com o passar dos séculos e que, principalmente, sempre utilizou a arte como um caminho religioso, um modo de ligar os mortais aos deuses. A arte nesse período, portanto, apresentava uma clara função: manifestar a religiosidade do povo grego, ainda com elementos formais pouco sofisticados em vista dos períodos seguintes, mas com um valor simbólico enorme.

Os elementos visuais, forma artística nos períodos seguintes, o Clássico e o Helenístico, se apresentaram de um jeito bem diferente do período Arcaico, bem mais sofisticados e fluidos, capazes de imitar o movimento em figuras estáticas. Isso ocorreu dada a necessidade que os gregos do período Clássico enxergaram em realizar uma reflexão semelhante da que nós estamos fazendo: qual é o melhor caminho para manifestar nossa cultura e, assim, com o surgimento da filosofia, as orientações racionais foram gradativamente incorporadas às obras de arte.

Desse modo, podemos resolver nosso problema com o pensamento de que a arte, na Grécia antiga, era uma necessidade de comunicação, como também religiosa, e foi na tentativa de legitimar o valor de culto nas obras que os elementos formais começaram a se modificar, sempre visando a uma

acomodação mais justa ao conteúdo religioso, que, por sua vez, era também a manifestação da natureza. A beleza se define, portanto, neste mesmo sentido, na tentativa de estabelecer não apenas critérios concretos para as obras de arte, os elementos formais, como também critérios conceituais capazes de aproximar a arte do valor da racionalidade intrínseca ao homem.

Logo, não houve alguém que estabeleceu os padrões de beleza na Antiguidade, mas eles surgiram de um esforço coletivo de reflexão sobre como a arte poderia melhor realizar uma ligação do homem com os deuses, ou seja, melhor manifestar sua religiosidade.

Faça valer a pena

1. "[...] sentimos que a grandeza, a calma e a força majestosa da escultura grega também se devem a observância de antigas regras, embora elas então estivessem deixado de constituir tão grande obstáculo, cerceando a liberdade do artista. A velha ideia de que era importante mostrar toda a estrutura do corpo – suas principais articulações, por assim dizer, para fazer entender como o conjunto se mantinha unido e coeso – instigou o artista a continuar explorando a anatomia dos ossos e músculos, e a formar uma imagem convincente da figura humana, a qual permanece visível mesmo sob o ondulado das roupagens. [...] É esse equilíbrio entre a adesão e as regras e a liberdade de criação apesar delas que faz com que a arte grega continue tão admirada em séculos subsequentes. E é essa razão que os artistas retornam sistematicamente às obras-primas da arte grega em busca de orientação e inspiração." (GOMBRICH, 1999, p. 87)

O trecho citado no texto-base se trata de uma análise feita por Gombrich a respeito dos motivos pelos quais a arte grega é tão celebrada até os dias de hoje. Levando em consideração o período Clássico, qual elemento das obras de arte justifica a síntese grega, ou mesmo a racionalização das representações artísticas? Assinale a alternativa correta:
a) O ato de copiar.
b) O movimento do corpo.
c) A natureza como objeto.
d) A religião como inspiração.
e) A frontalidade egípcia.

2. "Para Platão o melhor tipo de amor se une essencialmente ao Bem e ao Belo; pela via da beleza há o despertar para aquilo que é sensível e a consequente reminiscência da plenitude de outrora, experimentada no Mundo das Ideias. O amor seria, então, o desejo de imortalidade ligado ao Bem. [...] a filosofia do Eros está orientada para o próprio amor, aquele que deve ser amado por si mesmo, pois se o amor pertence às verdades absolutas, pertence à alma, e se esta se encontra distante do mundo

sensível é através do amor que retorna a sua essência." (RODRIGUES, 2014, [s.p.])

Para Platão, não havia, necessariamente, uma conexão entre a obra de arte e a beleza, uma vez que esta é uma propriedade da alma, assim como o amor; já as obras de arte, na maioria das vezes, não participam das ideias eternas. Qual seria a explicação platônica para tal?
a) As obras de arte são simulacros.
b) As obras de arte são a própria natureza.
c) As obras de arte são imorais.
d) As obras de arte são apenas forma.
e) As obras de arte se ligam diretamente às ideias.

3. "O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiá-la, mas sim imitar os seus processos. Assim a obra de arte deve ter os característicos de um ser natural, de um animal; deve ser perfeita, como são, e cada vez mais o vemos quanto mais a ciência progride, os seres naturais; isto é, deve conter quanto seja preciso à expressão do que quer exprimir e mais nada, porque cada organismo considerado perfeito, deve ter todos os órgãos de que carece, e nenhum que lhe não seja útil." (PESSOA, 1986, p. 21)

No trecho citado no texto-base, Fernando Pessoa utiliza conceitos aristotélicos para justificar sua concepção de arte. Ele se contrapõe a uma abordagem platônica apresentada na obra *A República*, que diz respeito:
a) À imortalidade da alma.
b) Ao perigo do corpo no processo de conhecimento.
c) À divisão da música em gêneros.
d) À inutilidade da poesia.
e) À formação de uma cidade justa.

Seção 2.2

Discussão sobre a arte mimética

Diálogo aberto

Como sabemos, a Antiguidade grega é um dos pilares mais importantes de toda a cultura da civilização ocidental, incluindo os parâmetros de beleza. É evidente, entretanto, que não podemos transferir os elementos estéticos que eram considerados belos na Antiguidade para os dias atuais. Esses parâmetros de beleza não foram aproveitados de forma integral, tampouco foram estabelecidos por alguém, mas foram sendo adaptados às necessidades de cada época, desde a Antiguidade até hoje.

Nesta seção, analisaremos o entendimento segundo o qual a beleza é uma qualidade que, no contexto da filosofia platônica, está muito mais associada às qualidades da alma do que aos elementos estéticos que envolviam o fazer artístico. Ou seja, a presença de uma relação consciente entre o fazer artístico e o que era considerado belo foi se tornando clara ao longo da história da humanidade, à medida que se desenvolve o pensamento filosófico.

Havia, na Antiguidade, uma falta de clareza na associação entre a beleza e o fazer arte artístico, tanto que na filosofia platônica encontramos uma distinção entre arte e beleza, já que, para Platão, a arte é responsável pela produção de simulacros, enquanto a beleza é uma qualidade da alma. Os vários momentos da Antiguidade, que tinha por pressuposto a reflexão da arte enquanto comunicação da natureza, também apresentavam diferentes conceitos de beleza, visíveis, principalmente, nos aspectos formais das obras de arte, o que faz com que tanto o professor como seus alunos se deparem com uma tarefa difícil: estabelecer tais concepções distinguindo arte e beleza, pois, mesmo nos dias atuais, estamos acostumados a associá-las.

Um professor que esteja empenhado em discutir a arte na Antiguidade deve, portanto, debater também sobre os critérios que determinam a beleza na arte antiga. Uma atividade interessante seria realizar, junto aos alunos, uma comparação entre dois exemplos de obras de arte que pretendam manifestar o mesmo conceito. Um bom exemplo é a comparação entre as obras *Vênus de Willendorf*, produzida muito antes da Antiguidade Clássica, no período Paleolítico, por volta de 25.000 a.C.; e *Vênus de Milo*, a qual contém características muito distintas da primeira obra e foi produzida no período Clássico. Ambas as obras são representações de deusas, ou seja, apresentam um importante valor de culto para o período em que foram produzidas. Podemos perceber com esses dois exemplos que o conceito de belo não surgiu na Antiguidade Clássica,

mas foi construído historicamente a partir de elementos fornecidos pelas necessidades de cada momento.

Reflita sobre quais outros exemplos você escolheria para explicar aos alunos a formação do conceito de belo no período Clássico da Antiguidade, lembrando que, na filosofia do período, como observamos com Platão, não havia uma clareza sobre a relação entre arte e beleza. Tente entender o porquê de suas escolhas, lembrando sempre das exigências que permeavam o fazer artístico, bem como as especificidades de cada período da Antiguidade.

Não pode faltar

Ao longo desta seção, analisaremos o entendimento sobre a beleza a partir das concepções de um dos, senão o maior, filósofos da Antiguidade: Platão.

Diferente do que era comum entre os filósofos na Grécia Antiga, Platão pertencia a uma das mais nobres famílias de Atenas relacionadas à vida política. Sendo assim, ele teve uma educação tradicional, com acesso a diversos tipos de conhecimento. Destaca-se, entretanto, que, ao invés de ser educado por sofistas, Platão foi aluno de Sócrates, a quem possuía grande admiração, sendo, para ele, um exemplo de homem sábio e justo. Foi tal admiração que fez com que se afastasse da vida política em sua juventude, uma vez que foi crítico das decisões dos governantes da polis em relação à pena dada ao seu mestre. Platão foi o principal discípulo de Sócrates, retratando princípios da filosofia socrática em suas obras, nas quais seu mestre aparece como personagem em seus diálogos.

Exemplificando

Eram denominadas *sofistas* as pessoas que tinham o conhecimento das discussões filosóficas e pleno domínio da oratória e da retórica. Os sofistas, entretanto, não eram considerados filósofos, pois não estavam necessariamente preocupados com a busca pela verdade, mas com a promoção do convencimento. Eles percorriam as cidades ensinando como elaborar um discurso inabalável e, para isso, cobravam caro. Os sofistas tinham bastante demanda, pois no debate democrático era muito importante saber convencer os demais cidadãos a respeito de suas opiniões, mesmo que elas não representassem um benefício para toda a polis. Embora eles tenham sido bastante criticados pelos ditos filósofos de verdade, essa prática ainda acontece atualmente, quando, por exemplo, o conhecimento é usado para convencer um grande número de pessoas em defesa de interesses pessoais. O espetáculo midiático envolvendo

as discussões políticas pode ser um desses exemplos. Você consegue se recordar de alguma outra situação específica nos dias atuais?

Reflita

Sócrates tinha um modo peculiar de apresentar suas ideias, o qual é bastante compatível com sua concepção de que as ideias residem na alma. O método socrático consiste em um processo racional conhecido por *maiêutica*, por meio do qual o filósofo propunha aos interlocutores diversas perguntas, de modo que estes conseguissem acessar suas ideias e chegar a uma resposta. Assim, Sócrates conseguiu apresentar aos atenienses muitas hipóteses inteligentes, assim como conseguiu revelar a ignorância de muitos, principalmente de alguns sofistas. Por esse motivo, despertou a inimizade de alguns poderosos e, sob o pretexto de corrupção da juventude, foi condenado à morte. O julgamento de Sócrates é apresentado no diálogo *Fédon* e na *Apologia de Sócrates*, nos quais o filósofo apresenta sua defesa, mas sem sucesso, pois termina sendo condenado a tomar cicuta, um veneno que paralisa todos os músculos, atingindo o coração. Atualmente, podemos refletir sobre muitas situações em que as pessoas são julgadas, ou até mesmo condenadas, por se preocuparem com a verdade. Qual é o papel que podemos desempenhar em situações como essas? Até que ponto você, estudante, defenderia sua verdade?

Além da influência socrática no desenvolvimento do pensamento de Platão, convém, ainda, explicitar preceitos artísticos que vigoravam no período, tais como a exigência do naturalismo (**mimese**) e conceitos que dialogavam com a filosofia platônica, como a **harmonia**.

Como sabemos, a arte na Antiguidade tinha uma função muito clara de representar a natureza. Tal função se estabeleceu como exigência desde as épocas mais remotas, como a Antiguidade egípcia, surgindo, assim, o preceito da mimese, muito bem explanado posteriormente por Aristóteles em sua obra *Poética*. O que há de peculiar no preceito mimético não é propriamente a cópia da natureza, mas reside no próprio conceito de natureza, o qual não é o mesmo que conhecemos atualmente. A natureza na Antiguidade era a manifestação da religiosidade de seu povo, ou seja, os deuses eram uma ideia abstrata que se concretizava no elemento da natureza, assim como Zeus se manifestava através de raios. Isso quer dizer que havia uma ideia mitológica da realidade, a qual era universalmente reconhecida, uma vez que a natureza e a religião estavam em equilíbrio, fazendo parte de um todo harmônico; por isso, podemos dizer que a concepção da realidade naquele momento corresponde a uma unidade, a um **monismo**. Se a arte é a cópia da natureza, então, há um valor de culto

nas obras de arte. Esse otimismo nas artes se alterará à medida que a Filosofia avançar, uma vez que a própria concepção da realidade também se modificará à medida que a Filosofia da natureza começar a dar espaço para um primeiro racionalismo. Platão foi o principal nome para pensarmos a passagem de uma concepção de realidade monista para a dualista.

Platão não enxergava a arte com bons olhos, não entendia que ela pudesse contribuir para o bom andamento da polis. A crítica que ele tece sobre as artes, por sua vez, não se constitui por mera implicância, mas porque, para o filósofo, a arte bela, tal qual conhecemos atualmente, se trata de uma arte de produção de simulacros. Para entendermos no que reside essa concepção, é preciso compreender sua Teoria da Ideias, a qual envolve um conjunto de conceitos fundamentais para aprofundar tal análise, sendo que ela surge como solução de um problema pré-socrático envolvendo Heráclito e Parmênides.

Seguindo os passos de Sócrates, de um modo geral, as preocupações centrais da filosofia desenvolvida por Platão são duas: refutar a noção de relativismo no conhecimento da realidade (coisas materiais e valores morais abstratos) e propor uma alternativa ao dilema deixado pelos pré-socráticos Heráclito e Parmênides, desse modo, estabelecendo uma concepção dualista sobre a realidade.

Pesquise mais

Heráclito e Parmênides são dois filósofos da natureza da Antiguidade, ou mesmo filósofos pré-socráticos. Eles tinham divergências a respeito da *arché*. Heráclito pode ser considerado o primeiro filósofo de pensamento dialético, pois pensava que o princípio primordial da natureza era a constante mudança dos seres, ou seja, que o que é inerente ao ser é a contradição, por exemplo, a madeira, a qual, ao ser incendiada, se torna cinza. Já Parmênides, em confronto com a teoria de Heráclito, não admite a contradição, não entende que a essência primordial seja a mudança, pois isso seria a própria negação do ser. Platão é quem consegue resolver esse impasse, de modo a não desconsiderar nenhuma das duas hipóteses. Pesquise sobre ambos os filósofos em:

BURNHAM, D.; BUCKINGHAM, W. **O livro da filosofia**. Rio de Janeiro: Globo, 2016.

A explicação platônica para a existência de verdades essenciais possui relação com sua proposta ao dilema pré-socrático entre Heráclito e Parmênides. A teoria desenvolvida por Platão visa promover o debate sobre a realidade, tal qual desenvolvida pelos filósofos pré-socráticos, mas de

modo a colocar fim à antiga discussão a respeito da verdade sobre a realidade estar no que se é mutável e transitório, como propunha Heráclito, ou no imutável e eterno, como defendido por Parmênides.

A diferença entre Platão e seus antecessores reside, principalmente, na superação de diferentes concepções de *arché* para a proposição de uma única realidade, sendo esse dualismo relacionado ao conhecimento possível sobre o real. Este processo de conhecer a realidade, que para o filósofo é gradativo, envolve a mudança e a permanência, sendo resultado de duas vias do conhecimento: sensação/percepção e pensamento/raciocínio. Assim se constitui o dualismo platônico, fundamentando o que é denominado Teoria das Ideias. A esse dualismo segue-se também outro referente à própria constituição do ser humano, o qual seria formado pela união entre corpo e alma.

Assimile

A palavra *arché*, para os gregos, significa algo próximo de origem. Os filósofos pré-socráticos começaram a investigar a natureza de forma racional, partindo dela própria, ou seja, buscando compreender seus elementos e causas. Sendo assim, eles pensavam que, na natureza, havia um elemento primordial comum entre os seres, a *arché*. Exemplos são: Tales de Mileto, o primeiro filósofo, pensava que ela era a água, assim como para Anaximenes era o ar, e para Empédoces era a combinação dos quatro elementos (ar, terra, fogo e água).

A partir de sua Teoria das Ideias, Platão relaciona o conhecimento adquirido pela via dos sentidos, da percepção, como relativo ao que ele denomina **mundo material**. Esse mundo seria constituído pelo corpo e por outros objetos materiais, admitidos por Platão como coisas imperfeitas, ilusórias, transitórias e, nos termos do filósofo, meras cópias. O conhecimento advindo do pensamento e do raciocínio, faculdades próprias da alma, seria referente ao mundo das ideias, o qual seria composto por formas essenciais, perfeitas, que seriam o original modelo a partir dos quais o mundo material foi criado.

É em sua obra *A República* que Platão questiona sobre a existência de conceitos essenciais, seguindo as indagações de Sócrates. É justamente ele o filósofo mencionado por Platão no diálogo, o qual faz perguntas sobre as virtudes e os conceitos morais, buscando estabelecer definições cada vez mais claras, algo essencial que fosse compartilhado por todos aqueles que tivessem conhecimento sobre tal conceito. Platão defende que, quanto mais clara a definição de um objeto ou valor moral, mais próximo estaríamos do reconhecimento de uma forma correta e perfeita dele. Quanto mais clara a definição, mais próximo estaríamos de uma forma **ideal**, final, perfeita, a partir da qual

cessaríamos a necessidade de buscar qualquer outro conhecimento adicional sobre esse objeto ou valor. Logo, a busca por tal forma se constitui a partir de um questionamento constante, sobre variações do objeto ou valor moral, o qual alcança sua forma ideal e cessa tal questionamento, tornando-se imutável.

Para compreendermos a noção de ideia, ou forma ideal, para Platão, vejamos alguns exemplos. Considere o objeto cadeira. É possível nos depararmos com diversos tipos de cadeira no mundo material, apresentando uma variação em formato, cor, conforto, matéria-prima, além de poder estar quebrada, enferrujada, ter três ou quatro pés, e mais uma série de diferenças possíveis. Porém, quando nos deparamos com uma cadeira, imediatamente, a reconhecemos enquanto cadeira. O mesmo ocorre com cães, seres humanos, carros, entre outros, que, por mais que apresentem variações via conhecimento sensorial, há algo em comum, uma característica essencial que possibilita seus reconhecimentos enquanto sendo exemplares específicos de cães, seres humanos e carros. Há algo de essencial, de imutável, nas mais diversas expressões variadas dos objetos materiais (e também para valores morais). É justamente esse algo **essencial**, essa **forma** a partir da qual as coisas variam, que Platão denomina **ideia**. A relação entre essências imutáveis e a variedade das coisas é apresentada por Platão em sua obra *Fédon* (78d), conforme segue:

> “Sócrates - [...] Aquela ideia ou essência a que em nossas perguntas e respostas atribuímos a verdadeira existência, conserva-se sempre a mesma de igual moro, ou ora é de uma forma, ora de outra? O igual em si, o belo em si, todas as coisas em si mesmas, o ser, admitem qualquer alteração? Ou cada uma dessas realidades, uniformes e existentes por si mesmas, não se comportará sempre da mesma forma, sem jamais admitir de nenhum jeito a menor alteração?
>
> Cebes - Forçosamente [...] sempre permanecerá a mesma e do mesmo jeito.
>
> Sócrates - E com relação à multiplicidade das coisas belas: homens, cavalos, vestes e tudo o mais da mesma natureza, que ou são iguais ou belas e recebem a própria designação daquelas realidades: conservam-se sempre idênticas ou, diferentemente das essências, não são jamais idênticas, nem com relação às outras nem, por assim dizer, consigo mesmas?
>
> Cebes - Isso, justamente, Sócrates, é o que se observa, [...] nunca se conservam as mesmas. (PLATÃO, 2011a, p. 24-25)

Conforme indicado no trecho, a ideia e a essência do belo não se alteram, enquanto que as coisas tidas como belas se apresentam em uma multiplicidade de exemplares (neste caso, cavalos, vestes, homens). Logo em seguida, Platão (78d) indica a atuação dos sentidos e do raciocínio no processo de conhecimento de ambas as instâncias da realidade:

> Sócrates - E não é certo também que todas essas coisas se podem ver e tocar ou perceber por intermédio de qualquer outro sentido, ao passo que as essências, que se conservam sempre iguais a si mesmas, só podem ser apreendidas pelo raciocínio, por serem todas elas invisíveis e estarem fora do alcance da visão?
>
> Cebes - O que dizes [...] é a pura verdade. (PLATÃO, 2011a, p. 25)

Por constituírem o mais alto grau do conhecimento, Platão conferiu prioridade às ideias sobre as coisas, ao eterno sobre o transitório. Assim como indicamos, as coisas do mundo material ou sensível seriam cópias, ou mesmo imitações imperfeitas das ideias ou formas perfeitas, as quais estão presentes no mundo ideal inteligível. Logo, ambos os mundos compreendem graus distintos da realidade, sendo o mundo material mais próximo do mundo ideal quanto mais as coisas participassem de suas ideias respectivas.

No processo de conhecimento da realidade, destaca-se a seguinte situação na teoria platônica: temos que o mundo das ideias é acessível apenas à alma, porém o ser humano é constituído pela união entre corpo e alma, sendo o corpo parte do mundo material e, portanto, imperfeito; sendo assim, Platão concebe que o ser humano não pode ter acesso completo ao mundo das ideias perfeitas. Daí o célebre entendimento que o corpo é responsável pela "corrupção" da alma. De tal situação surge a seguinte questão: se não é possível ao ser humano ter conhecimento do mundo das ideias, como é possível que ele saiba de sua existência? Como seria possível ao homem garantir a existência dessa ideia modelo, a partir da qual as coisas materiais teriam sido criadas enquanto cópias? A resposta a tal questão é respaldada em dois pontos centrais da filosofia platônica: a noção de demiurgo e a teoria da reminiscência.

Em sua obra *Timeu*, a partir do diálogo entre Sócrates e Timeu, Platão apresenta a noção de demiurgo como sendo o responsável pela geração do universo, ou seja, do mundo material. Platão não apresenta o demiurgo como um Deus criador, mas como um "construtor", aquele que teria buscado no mundo das ideias a inspiração para a criação do mundo material. Ou seja, as ideias serviram de modelo para a criação dos objetos materiais, para dar forma à matéria. O filósofo propõe a noção de demiurgo, pois entende que se faz necessária uma causa primeira do que existe. Tal colocação é feita em *Timeu* (28b):

> “Ora, tudo aquilo que devém é inevitável que devenha por alguma causa, pois é impossível que alguma coisa devenha sem o contributo duma causa. Deste modo, o demiurgo põe os olhos no que é imutável e que utiliza com arquétipo, quando dá a forma e as propriedades ao que cria. (PLATÃO, 2011b, p. 94)

Tendo em vista o processo de criação do mundo material e a existência de um mundo ideal, o conhecimento desse mundo pelo ser humano envolve a noção de inatismo platônico. Esta postula que, ao ser constituído por corpo e alma, esta última imortal e eterna, já habitou o mundo das ideias antes de se aprisionar a um corpo. É neste momento de encarnação que a alma se esquece de sua origem, mas mantém em si um desejo de retornar ao seu lugar natural. Esse desejo faz com quem a alma promova um processo de rememoração gradual das ideias a partir do raciocínio. O exercício da razão e a recusa do corpo constituem a teoria da **reminiscência**, de rememorar, lembrar. Platão argumenta que a realidade sensorial, do mundo material da aparência, é capaz de despertar na alma as lembranças adormecidas das essências. Sendo assim, o homem deve se dedicar à contemplação, buscando aprimorar a alma e se lembrar das ideias eternas.

A crítica que Platão empreende à arte é o resultado de sua concepção de cosmos dualista, o qual, por sua vez, acaba estabelecendo que o conhecimento verdadeiro só pode ser encontrado à medida que o homem seja capaz de se distanciar das cópias imperfeitas do mundo material. Desse modo, concepção de arte mimética não pode ser concebida de forma positiva por Platão, pois se trata da imitação da natureza, a qual, por sua vez, é imitação dos modelos presentes nas ideias eternas. Portanto, a arte teria um papel de dupla imitação, sendo assim, duplamente imperfeita. O conceito de arte na Antiguidade não se define pela necessidade da beleza, pois esta se associava mais às esferas intelectuais ligadas à *episteme* do que às artes de produção de artefatos (*techné*). O conceito de *techné* está diretamente ligado aos fazeres de modo geral, ou seja, a atividade artística se situa no mesmo patamar que atividades não artísticas, como a fabricação de instrumentos domésticos.

Enfim, Platão não confere às artes um status de maior valor, o que ocorreria se houvesse uma associação entre arte e beleza, tal como fizeram os neoplatônicos, como Marsilio Ficino (1989). A beleza na concepção platônica também é uma ideia eterna que deve ser rememorada de modo a dialogar com os conceitos de bem, bondade e justiça. A beleza, portanto, não se encontra presente nos simulacros, tais como são as artes miméticas, mas elas residem nas coisas em graus mais ou menos elevados, à medida que participam da beleza ideal, tal qual fundamentado em sua Teoria das Ideias. Tal participação, segundo Platão, ocorreria desde que sua produção siga alguns

critérios de composição, como a **harmonia**, por exemplo. Uma composição harmônica é aquela que tenha uma referência direta com a ideia que procura manifestar, que possa, dentro de seus limites corpóreos, manifestar uma razoabilidade, que possa identificar, por exemplo, suas proporções, tal como já postulado pela teoria de Protágoras (490-415 a.C.).

Sem medo de errar

A situação-problema desta unidade procurou refletir sobre os parâmetros para o fazer artístico na Antiguidade muito mais associados à exigência do naturalismo do que ao conceito de beleza, uma vez que Platão é extremamente crítico às artes, devido ao seu caráter imitativo. Entretanto, os diversos exemplos de obras de arte presentes ao longo da Antiguidade revelam em suas formas que havia um padrão no modo como os antigos representavam sua natureza, ou seja, uma preferência no modo de representá-la. Podemos entender, assim, que a arte como representação da natureza, como comunicação, foi se moldando aos padrões de beleza de cada momento histórico. Porém, isso acontecia de modo intuitivo, sem muita consciência, o que só foi ocorrendo com o desenvolvimento da reflexão sobre as artes, embora Platão não tenha necessariamente reconhecido a beleza como um atributo da arte.

Podemos perceber os padrões de beleza muito claros nos exemplares produzidos no período helenístico, pois as estátuas, como o Laocoonte (por volta de 140 a.C.), apresentam formas muito mais sofisticadas que as obras do período Clássico, por exemplo. O período Helenístico foi o momento em que as cidades gregas perderam sua autonomia política e foram anexadas ao Império Macedônico de Alexandre, o Grande (356-323 a.C.). As obras manifestam não só narrativas condizentes à natureza mítica, como as cobras carregando Laooconte e seus filhos para o mar a pedido dos deuses, como também apresentam elementos visuais, formais, capazes de revelar a nova fase política pela qual passavam as cidades-estado, surgindo, por exemplo, certa monumentalidade nas obras.

Havia também, desde o período Clássico, um modo de composição nas esculturas que procurava manifestar o movimento das figuras humanas, por exemplo. Esse movimento era alcançado por uma composição que dividia a figura em quatro partes, e que, em sentido horário, alternava o gestual de movimento e o gestual de repouso, fazendo com que o próximo momento da ação fosse intuído mesmo em uma figura estática. Essa composição resulta no todo harmônico, capaz de atender não somente à exigência naturalista, mas à exigência da beleza como uma qualidade da alma.

O caminho para solucionarmos essa proposta de problema se situa em reconhecer nos exemplares da arte antiga os elementos capazes de atender à necessidade de comunicar a natureza, como também entender que esse modo de comunicar a natureza é que foi moldando gradativamente o conceito de beleza. Portanto, não havia, na Antiguidade, uma clareza na distinção entre o fazer artístico e a beleza, mas o conceito de beleza por ser observado nas obras de arte, mesmo que realizado de forma não consciente.

Faça valer a pena

1. "[...] a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios." (PLATÃO, 2001, p. 455)

Que tipo de arte é alvo das críticas platônicas apontadas no trecho citado no texto-base?
a) Arte mimética.
b) Arte egípcia.
c) Arte canônica.
d) Arte musical.
e) Arte helenista.

2. "A proporção entre as duas partes corresponde a 7 para 18. Essa proporção parece ter sido a do comprimento da cabeça em relação ao tronco no corpo humano. Não de qualquer corpo humano, mas do corpo muito particular que era do *Doríforo* de Policleto. [...] Sabe-se, em todo caso, que o escultor desejava que sua obra, que por este motivo era denominada 'Canôn' (a regra), representasse o ideal das proporções do corpo masculino." (BRAGUE, 2007, p. 121)

A proporcionalidade mencionada por Brague no trecho deve ser associada a qual conceito sobre o fazer artístico no período Clássico?
a) Conhecimento.
b) Harmonia.
c) Ideia.
d) Percepção.
e) Sensibilidade.

3. "Aristóteles coloca que (1) Tales é o fundador desta *filosofia*, e que (2) para ele a *água é o princípio de todas as coisas*. Sem embargo, princípio é aqui entendido no sentido paripatético [...], ou seja, matéria primeva e constitutiva de todas as coisas - o substrato eterno (ingênito e indestrutível), ou seja, a tessitura de onde provém o real,

aquilo na intimidade do qual este, o real, é e se extingue. Neste caso, delineia-se um verdadeiro *monismo* - há um elemento único no qual se *funda* tudo o que faz parte da realidade -, o que também é observável em Anaximandro [...] e Anaxímenes [...]. Esta característica monista do pensamento dos [...] filósofos da natureza - é de certa forma contrastante com o politeísmo da religião grega." (BATISTA, 2003, p. 89)

Conforme o trecho apresentado no texto-base, Platão se contrapõe à concepção cosmologia em que aspecto?
a) Rei filósofo.
b) Composição do Cosmos.
c) Realidade dualista.
d) Poder de influência da arte.
e) Associação entre beleza e harmonia.

Seção 2.3

A função da arte na Idade Média: comunicar um novo conceito de deus

Diálogo aberto

Como sabemos, a Antiguidade é considerada o parâmetro cultural que guiará as orientações artísticas ocidentais. Da Antiguidade grega surgiram os conceitos que compõem as regras da produção artística, tais como o naturalismo, a mimese e até mesmo o resultado do processo artístico: a beleza. O que devemos entender especificamente nesta seção é que, ainda na Antiguidade, a cultura grega exerceu forte influência sob outros povos, assim como foi influenciada pelos egípcios. Dado o cenário de instabilidade política na Antiguidade, com a conquista de colônias, a expansão territorial e a dominação de alguns povos, a cultura romana, principalmente no período do Império, teve um contato muito direto com a cultura grega, de modo a entendê-la como digna de ser copiada. Assim, podemos observar o caminho pelo qual a arte grega foi transmitida ao Ocidente, e também o modo como seus princípios permaneceram no ideário artístico de toda a posteridade. Os romanos se apropriaram da arte e cultura gregas e conseguiram levá-la adiante, não só geograficamente, como temporalmente, uma vez que a arte e a cultura do paganismo romanos são elementos que estiveram presentes na cultura cristã aceita até os dias de hoje, uma vez que o povo cristão se desenvolveu e se institucionalizou enquanto igreja no ambiente romano. Nesta seção, veremos, então, como ocorreu essa transição entre a cultura pagã para a cultura cristã e de que forma a arte conseguiu ilustrar esse período de tensão cultural.

Não podemos nos esquecer que a decadência do mundo romano resultou no início do mundo medieval, com uma cultura eminentemente cristã. Desse modo, podemos entender a Idade Média como um período que põe um fim na cultura pagã e propaga pelo Ocidente os valores cristãos. Essa afirmação estaria plenamente correta se não fosse o fato de que a passagem de uma cultura para outra não se dá de modo abrupto, uma vez que há um período de transição, com o desprezo daquilo que não é conveniente, mas com o aproveitamento daquilo que seja capaz de transmitir valores comuns. Assim, mesmo a que doutrina cristã tenha sido predominante na cultura durante a Idade Média, ela foi a responsável por propagar os valores clássicos ao mundo ocidental, principalmente no tocante às doutrinas artísticas.

Lembre-se de como os princípios de artísticos antigos eram ligados diretamente ao universo religioso e também natural e tente perceber que alguns

exemplos da arte antiga, tais como *Apolo de Veios, Vênus de Milo, Eros e Psiquê*, entre outros, não só serviam como uma representação da natureza ou da religião na Antiguidade, como também atendiam a um conceito de beleza. Como você, enquanto professor, apresentaria aos seus alunos a definição do conceito de beleza na Antiguidade? Reflita sobre as possibilidades de explicar a eles a passagem da arte na Antiguidade para a arte na Idade Média partindo do conceito de beleza, tendo em vista que o conceito de beleza do qual tratávamos há pouco está diretamente relacionado ao próprio conceito de deus, o qual, na passagem da Antiguidade para a Idade Média, foi alterado.

Não pode faltar

Para pensar a arte na Idade Média, faz-se necessário entender como sua maior motivação, o cristianismo, se constitui enquanto parâmetro cultural. A religião cristã nasceu na Palestina, uma província romana, e logo se expandiu para outras regiões do Império, chegando à própria Roma. Esse fator pode parecer pouco importante, mas é justamente o caminho pelo qual a cultura clássica se fará presente em toda a arte ocidental. Para entendermos esse percurso, iniciaremos pela compreensão sobre como se constitui a cultura romana e quais foram as influências gregas nesse cenário.

O primeiro contato dos romanos com a cultura grega ocorreu muito antes do auge do Império Romano, através dos povos etruscos. Como sabemos, estes eram grandes admiradores da cultura grega e carregavam em suas manifestações artísticas tal influência. Ocorre que esse povo realizou diversas tentativas de invadir e dominar algumas cidades ao sul do Rio Tibre, dentre elas, Albalonga. A partir de tais ameaças, os povos latinos que ali viviam montaram um acampamento militar para se defenderem dos ataques etruscos e, assim, entre as sete colinas às margens do sul do Tibre, foi fundada Roma, no século VIII a.C.

Dica

Na obra *Eneida*, de Virgílio, escrita no século I a.C., encontramos a narração da origem lendária de Roma. Na obra, Roma seria fundada pelos descendentes dos troianos, ou seja, a herdeira política de Troia. Enéias foi o herói troiano que teria se estabelecido na Península Itálica, e seus descendentes, os gêmeos Rômulo e Remo, seriam os fundadores de Roma. A história lendária é marcada inicialmente por um conflito, enfatizando a característica belicosa de Roma: Rômulo mata seu irmão Remo para defender a honra das muralhas de Roma.

VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. 2005.

A primeira fase da política romana se dá entre os anos de 753 a.C. e 509 a.C., a qual é marcada pelo estabelecimento de uma monarquia. A fase monárquica de Roma contou com sete reis, sendo que os dois últimos eram etruscos. Havia nela uma elite política, os chamados patrícios, os quais expulsaram o último rei de Roma e proclamaram a República. Os patrícios participavam do corpo político da República romana, compondo o senado, e tomavam as decisões a respeito da sociedade e das atividades militares. O fato é que Roma teve sua gênese inserida totalmente no contexto militar, o que fez com que sua cultura estivesse toda mergulhada nessas ideias, ou seja, todo romano era um guerreiro, fosse de fato ou no princípio. Ainda no período republicano, surgiram algumas rebeliões populares da plebe questionando justamente a obrigatoriedade de servir o exército, então, os soldados começam a ganhar direitos políticos como motivação para servirem o exército. É neste momento em que se inicia a expansão romana, e as primeiras regiões a serem conquistadas são as cidades gregas do sul da Itália, chegando até a Sicília, onde Roma teve que vencer seus maiores inimigos de origem fenícia, os cartagineses (Guerras Púnicas, 264 a.C.-146 a.C.). Quando os romanos anexaram a Sicília na segunda Guerra Púnica, eles tiveram um contato mais efetivo com a arte grega, pois saquearam a cidade grega de Siracusa, levando para Roma inúmeros exemplares de sua arte. Após conquistar as regiões gregas ocidentais, Roma avança para o Oriente e conquista a Grécia propriamente dita, começando em 146 a.C. pela cidade de Corinto. Depois, a conquista avança até a Ásia menor e o Egito, que permanece resistente às dominações romanas, e só será anexado após a morte de Cleópatra, completando a expansão por toda a região mediterrânea. Desse modo, o exército romano começa a ter mais prestígio e poder do que o senado patrístico, sendo que, após a morte do general romano Júlio César, se encerra o período republicano e se inicia o Império Romano. O sucessor de Júlio César, seu sobrinho Caio Otávio, em 27 a.C., recebe o título de Otávio Augusto e se torna o primeiro imperador romano.

O período de anexação das cidades gregas até a consolidação do Império propriamente dito contribuiu enormemente para que houvesse uma apropriação da cultura grega por parte dos romanos. Um dos elementos culturais que os romanos se apropriaram da cultura grega foi o panteão mitológico grego. Como sabemos, os romanos possuíam uma religião mitológica e politeísta, tal como os gregos, inclusive, os deuses tinham as mesmas características e eram envolvidos pelas mesmas histórias, o que se alterava, entretanto, eram os nomes, que ganharam versões latinas, por exemplo, o caso de Afrodite, que se torna Vênus.

Mesmo tendo os romanos se apropriado da religião grega, eles já possuíam uma religiosidade própria, que influenciou diretamente na composição das artes romanas, especificamente, uma vez que, como sabemos, a arte na

Antiguidade estava diretamente vinculada a um valor de culto. Os romanos acreditavam que seus antepassados falecidos se tornavam uma espécie de deus, sendo assim, cada família possuía um deus próprio, os chamados *deuses lares*. Estes, entretanto, não impediram que os romanos se apropriassem de divindades de outras matrizes religiosas, uma vez que o caráter politeísta permitia a permanência de vários deuses sem que houvesse confronto entre as concepções.

Esse culto aos deuses lares é o costume das famílias pertencentes à elite romana que nos auxilia no entendimento de uma arte romana especificamente, ou seja, nos ajuda a compreender como era a arte romana antes do envolvimento de Roma com a cultura grega. O culto dos deuses lares entre os patrícios foi um motivo para os romanos se destacarem na produção dos retratos. Eles precisavam da figura de seus antepassados mortos para realizarem suas atividades religiosas, então, produziam estátuas do rosto dos mortos, as quais eram uma cópia exata do antepassado. Os romanos desenvolveram uma técnica muito engenhosa para conseguir copiar com exatidão as características do familiar que seria cultuado. Eles colocavam um material maleável sobre o rosto da pessoa morta e extraíam uma espécie de molde, assim, conseguiam um efeito de extremo realismo para as estátuas. Os romanos, inicialmente, utilizavam cera de abelha, um material bastante perecível, e somente com o passar dos séculos é que começaram a trabalhar materiais maleáveis, mas com maior durabilidade. A grande particularidade da arte romana, portanto, é o realismo. Os romanos tinham a intenção de enfatizar as características que distinguem uma pessoa das outras, surgindo, assim, o retrato, exemplo este que também apresenta a distinção entre os romanos e os gregos, os quais estavam interessados em representar uma ideia do que seja o homem, e não suas peculiaridades.

Exemplificando

Um grande exemplo de quando uma cultura se apropria da outra para auxiliar na comunicação de sua própria cultura pode ser observado na obra *Loba do Capitólio*. A escultura da loba se trata de um exemplar etrusco, mas que, por relevante realismo, atendia às necessidades romanas, bem como era capaz de representar a loba que teria alimentado os gêmeos Rômulo e Remo, personagens da lendária origem de Roma.

Os romanos extrapolaram o conceito de mimese, não se preocupando com a ideia que os gregos defendiam, mas com a clareza e a fidelidade ao realismo. Em alguns períodos, eles procuravam imitar os gregos, mas não deixaram a característica do realismo. Os elementos decorativos eram associados a uma funcionalidade, e um dos grandes exemplos são as construções dos aquedutos, as quais consistiam em um conjunto de arcos

que formavam um caminho suspenso, que tinha a função de transportar as águas das nascentes até a cidade. A água desembocava nas *fontanas* que abasteciam toda as cidades romanas. Os aquedutos também levavam água até as famosas termas romanas, um espaço de vivência da elite, que contava com piscinas e outras áreas próprias para atividades culturais diversas, como bibliotecas, sala de jogos, entre outras. As termas eram decoradas com estátuas, afrescos e a própria construção arquitetônica. Diferente dos gregos, os romanos gostavam de ter em casa as suas obras de arte, por isso os elementos decorativos eram tão importantes; isso indica o fato de que os romanos foram os primeiros colecionadores de obras de arte, explicando também a motivação para os saques nas cidades gregas dominadas.

O teatro romano é um grande exemplo da funcionalidade política da arte. O Teatro de Marcelo, por exemplo, foi construído em homenagem ao sobrinho do imperador Otávio Augusto, que seria o próximo sucessor, mas morreu antes do tio. O teatro possui a forma semicircular tal como o teatro grego, mas a diferença se dá pelo fato de que os gregos não possuíam arquibancadas, afinal, o espaço se harmonizava com o relevo natural, com a encosta da montanha; já o teatro romano se situa na superfície plana, sendo necessária a construção dos assentos. Por essa razão, os romanos construíram estruturas além do palco, tendo como sustentação a arquitetura composta por arcos, elementos que não existiam na arquitetura grega, mas na etrusca, assim, as colunas gregas adotadas pelos romanos eram utilizadas na finalização dos arcos e possuíam também a função de artigos decorativos, pois o elemento que realmente sustentava a estrutura eram os arcos.

A função política da arte fica ainda mais visível no Período Imperial de Roma, quando houve um grande êxodo rural e, consequentemente, um enorme contingente de pessoas da plebe no espaço urbano. Para evitar qualquer risco de pressão popular, o Estado imperial decide ocupar a plebe com distração e também fornecendo a comida básica, desse modo, surge a chamada política de *pão e circo*. Nesse momento, o teatro perde a forma semicircular e passa a ter a forma de um anfiteatro, como o famoso *Coliseu*, um espaço onde aconteciam os espetáculos de gladiadores e que cabia 60 mil pessoas.

Os romanos também se utilizavam das construções arquitetônicas para divulgar as conquistas políticas, como podemos observar na Coluna de Trajano, que narra a história da conquista da Dássia pelo imperador Trajano (19-117), ou então os arcos do triunfo, pelos quais os imperadores desfilavam para divulgar suas conquistas. A engenhosidade e funcionalidade da arte romana eram de grande auxílio na aceitação política, o que, na fase imperial, acabou se transformando um pouco.

Essas construções grandiosas da arquitetura romana explicam o aspecto monumental das suas representações artísticas. Curiosamente, os monumentos são os exemplares mais preservados da arte romana e, talvez, isso se deva ao fato de os romanos terem inventado um cimento especial, que foi, inclusive, estudado por Bruneleschi no Renascimento. Esse material era muito forte e, certamente, auxiliou na preservação dos monumentos.

Quando Roma passou do período republicano para o Império, várias cidades gregas já haviam sido conquistadas e saqueadas, desse modo, o contato com a arte grega já estava intenso nesse período. Uma vez instaurado o Império, os romanos precisaram encontrar um modo de promover a aceitação do imperador como centro do poder político, pois o povo estava acostumado com o senado. Então, o imperador deveria ser representado de forma equilibrada e serena e, assim, o conceito harmônico da arte grega se uniu ao realismo romano. Embora os romanos tivessem o realismo e a funcionalidade como características próprias nas representações artísticas, a arte grega, principalmente a do período helenístico (GOMBRICH, 1999), era motivo de grande admiração, tanto que foram os romanos que definiram a palavra "clássico" como aquilo que merece ser copiado.

Assim, os motivos gregos se solidificaram na cultura romana, o que pode ser percebido não somente nas estátuas dos imperadores, ou nas cópias que os romanos fizeram das obras de arte gregas, mas nos temas dos afrescos encontrados nas ruínas de Pompeia. Os afrescos foram encontrados no interior das casas da elite; eram pintados com cores muito vivas, e a temática era claramente mitológica, como pode ser observado na representação da *Hora da primavera colhendo flores* (GOMBRICH, 1999), além de uma clara orientação helenística. A obra parece flutuar, como se dançasse e se misturasse com a paisagem.

Assimile

Afresco é uma técnica de pintura em paredes. Podemos encontrar exemplos antigos de afrescos, como é o caso das casas de Pompeia, mas eles foram muito utilizados pelos pintores italianos do Renascimento, como é o caso de Michelângelo, que pintou todo o teto da Capela Sistina por meio dessa técnica. O afresco era uma pintura feita com o reboco da parede ainda molhado, ou seja, **fresco**. No caso das paredes de Pompeia, eram várias camadas de reboco, as quais iam ficando cada vez mais finas, e isso conferia não só um acabamento mais delicado à pintura, como também uma durabilidade e maior fixação das cores.

A apropriação da mitologia grega pelos romanos revela que eles eram muito tolerantes em relação à religião, além do que eles concediam liberdade de culto nas províncias conquistadas, entretanto, algumas províncias do Oriente apresentavam uma religião muito diversa da dos romanos, causando enorme estranheza. A província da Palestina, por exemplo, apresentava uma religião monoteísta, o que, em algumas situações, atrapalhava as autoridades romanas. O cristianismo surgiu nesse contexto de estranheza entre os romanos e as províncias do Oriente, enfatizando ainda mais a impossibilidade de diálogo entre as religiões politeístas e monoteístas.

Como sabemos, as primeiras comunidades cristãs, tal como o próprio Cristo, foram perseguidas pelo Império Romano, por esse motivo, sua manifestação religiosa, bem como as manifestações das outras esferas culturais, ocorriam de modo isolado, secreto.A arte cristã primitiva, a chamada **arte paleocristã**, se desenvolveu nesse contexto de isolamento, bem como a partir da esperança de uma vida plena após a morte; em razão disso, os exemplares artísticos são encontrados nas catacumbas, ou seja, a arte paleocristã era uma arte catacumbária. Os cristãos não aceitavam o costume romano de queimar os mortos, por isso construíam os próprios cemitérios.

Reflita

Os costumes monoteístas, como é o caso da religião cristã, eram bastantes diversos dos costumes politeístas. Um exemplo dessa diferença cultural é o modo como tratavam a morte. Os romanos do período pagão costumavam queimar os corpos, enquanto que os cristãos enterravam, uma vez que isso remeteria à parábola em que Cristo dizia que os homens retornariam ao pó. Talvez, essa diferença tenha sido crucial para que a arte cristã primitiva tenha se baseado na temática tumular, mas o que nos interessa, nesse caso, é entender as diferenças de abordagens entre uma cultura e outra. Esse exemplo pode ser percebido no célebre filme *Cleópatra* (1963), na cena em que a personagem vivida por Elizabeth Taylor presencia a cremação do corpo de Júlio César e discursa sobre as diferenças entre o costume romano e o costume egípcio. Reflita sobre outras diferenças entre os costumes religiosos que acabam por marcar também diferenças sociais.

As primeiras manifestações artísticas dos cristãos, portanto, eram as representações nas catacumbas, podendo ser mais sofisticadas de acordo com a posição social da família a qual pertencesse o túmulo, afinal, alguns nomes importantes da sociedade romana já haviam se convertido ao cristianismo. Os sarcófagos são um exemplo de arte cristã um pouco mais elaborada do que

as simples inscrições tumulares. O fato é que os exemplos da arte paleocristã fogem completamente da tendência realista e elaborada da arte romana, uma vez que, além de revelar uma população perseguida, seus elementos pretendiam apresentar um princípio imaterial, de modo que pudessem dialogar com a alma. Um dos primeiros traços da arte cristã primitiva é a desclassificação do corpo, ou mesmo uma diminuição do valor da matéria, uma vez que o interessante não era representar a beleza do corpo humano, mas aquilo que o corpo guarda, como a alma e a fé (CEDILHO; SOUSA, 2013).

A arte cristã primitiva não pretendia divulgar os valores cristãos, mesmo porque suas manifestações eram isoladas, quase secretas; portanto, sua função não era a divulgação dos preceitos cristãos, mas a manutenção do corpo fiel. Nas casas dos cristãos, por exemplo, eram realizados os cultos, visto que não existiam os templos, mas as imagens eram restritas às catacumbas, uma vez que os cristãos entendiam o uso das imagens em cultos como idolatria. Em muitos dos casos, as representações artísticas se tratavam de uma criptocomposição, ou seja, era uma representação feita para as pessoas conhecedoras do tema. Um grande exemplo disso é presença do pão e vinho nas composições, que representavam, na verdade, o corpo e o sangue de Cristo. Aos poucos, a cultura cristã vai se aproximando da cultura de Roma e, desse modo, elementos comuns entre as culturas começam a determinar uma nova cultura, principalmente a partir do momento em que o imperador Trajano determinou que não houvesse mais perseguição aos cristãos.

No século IV, as relações entre cristãos e império vão se aprofundando cada vez mais, tanto que, no ano de 311, o imperador Constantino (288-337) publica o Édito de Milão, concedendo total liberdade aos cristãos, além de declarar que ele próprio era cristão. Essa medida foi de grande significação para os rumos da religião, como também para as esferas sociais do Império Romano. O cristianismo, por exemplo, absorveu diversos aspectos da política romana, se tornando, inclusive, hierárquico. No ano de 330, o mesmo imperador Constantino transfere a sede de Roma para Bizâncio, a cidade do Oriente que passou a se chamar Constantinopla, e a cultura que passa a se desenvolver por lá é visivelmente cristã.

A consolidação do cristianismo no Império Romano se efetiva no ano de 380, quando o imperador Teodósio (346-395) acaba com a liberdade religiosa dos romanos e determina que a religião cristã seja a oficial e, portanto, uma instituição romana. Teodósio também duplica as capitais do império, sendo uma Roma e a outra Constantinopla. Quando os povos bárbaros invadem Roma, o império desaba, mas Constantinopla permanece sólida e independente no Oriente, pelo menos até a chegada dos turcos otomanos. A única instituição romana que sobrevive após o declínio do império é a religião cristã instituída como Igreja Católica romana.

Em 311, Constantino declara ser cristão. Esse é o momento em que mais se percebeu a fusão da cultura cristã com o paganismo, e os padrões artísticos, por sua vez, também se alteraram. É nesse ponto que as igrejas começam a aparecer substituindo os espaços minúsculos onde os cristãos realizavam seus cultos. Os cristãos, entretanto, não costumavam utilizar os antigos templos pagãos (GOMBRICH, 1999), todavia, o templo do Panteão em Roma foi apropriado pelos cristãos, já que possuía no topo de sua cúpula uma abertura pela qual entrava a luminosidade, algo muito pertinente para os cristãos para pensarem na luz que vem do céu como uma metáfora de salvação. Havia, portanto, uma intenção em utilizar alguns elementos simbólicos, ou mesmo, deixar de lado a sofisticação e o realismo formal alcançados pelos romanos.

Os cristãos, assim como os gregos, não eram retratistas, mas também não possuíam uma representação artística a uma ideia de beleza física, uma vez que o conceito das obras procurava abordar o homem como um ser dotado de alma. As representações artísticas deixaram de ser monumentais, como também não eram modeladas, ou seja, não havia esculturas, tampouco tridimensionalidade nas obras de arte do cristianismo primitivo, visto que a intenção era diminuir a materialidade, efeito possível quando se diminui também a noção espacial.

Outra característica da arte cristã do período romano é a ausência de representação de Jesus crucificado, isso porque a crucificação era um castigo aplicado pelos romanos aos outros povos. Portanto, Cristo inserido na cultura romana não poderia aparecer dessa forma vergonhosa, sendo assim, a cruz era sempre representada vazia, simbolizando a ressurreição. O cristianismo também começa a absorver a cultura imagética romana, desse modo, passa a utilizar as imagens para perpetuar a fé cristã, deixando um pouco a cultura escrita de suas origens. A associação que começa a se fazer de Cristo é com a figura do imperador, tema que será recorrente em toda a Idade Média e que abrirá caminho para o conceito de ícone.

O império romano termina no ano de 476 com a invasão dos povos bárbaros, os quais depuseram e assassinaram o último imperador romano, e são os meios de evangelização desses povos que delimitarão a arte da Idade Média. Os povos bárbaros não possuíam escrita, por esse motivo, o caráter imagético da arte romana permaneceu na Idade Média.

A Idade Média foi um período que se iniciou com o declínio do Império Romano e com novos tipos de organizações sociais, como os feudos. Mas o que nos interessa especificamente é o caráter teocrático de orientação cristã que se instaurou na Europa. A Igreja Católica institucionalizada e sobrevivente do Império Romano era detentora do conhecimento durante

a Idade Média e, desse modo, se empenhava em transmitir o legado cristão e converter o maior número de pagãos. Um fato interessante nesse contexto é que a Igreja precisou se utilizar de outro artifício que não fossem os livros para cumprir a função de evangelizar, pois, como sabemos, a maior parte da população europeia era analfabeta, ou mesmo ágrafa, como é o caso dos povos que depuseram os romanos.

Desse modo, a Igreja resolveu amenizar sua radicalidade a respeito das imagens do período de seu nascimento, pois o que antes significava idolatria da matéria passou a significar um meio de evangelização. Gombrich (1999, p.135) relembra as palavras do Papa Gregório para explicar essa postura:

> "O papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI, seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: 'A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler'.

Assim, as características da arte medieval se definirão utilizando as figuras religiosas para narrar o evangelho e, por esse motivo, permaneceu enfatizando a superioridade do conceito em relação à materialidade. Por isso, a arte na Idade Média é basicamente bidimensional e não apresenta uma estatuária consistente.

Um exemplo de que na Idade Média havia uma preocupação com o uso da imagem, pois ele poderia implicar na idolatria, é a apropriação da solução bizantina para esse problema, ou seja, os medievais adotaram o conceito de ícone, o qual nada mais é do que uma representação religiosa em imagem, geralmente pintura em painel de madeira, e sua função era se utilizar dela para transmitir o legado do evangelho. O ícone, portanto, é a imagem do sagrado, e não o sagrado em si, e por meio dos conceitos transmitidos pelas capacidades da imagem não se confundem o ícone e o ídolo.

Um fato curioso sobre a Idade Média é que, além dos afrescos e painéis em madeira pintados para adornar as igrejas e narrar o evangelho, outra atividade muito complexa se desenvolveu. As chamadas iluminuras eram livros confeccionados por monges dentro dos mosteiros que, na maioria das vezes, continham o novo testamento traduzido para o latim por São Jerônimo, além de que compreendiam várias imagens muitíssimo elaboradas e de grande valor estético. Elas eram, em geral, decorações compostas

por arabescos coloridos e dinâmicos, além da decoração da caligrafia, em especial, a letra maiúscula que iniciava a página, a chamada letra capitular. Os monges utilizavam pigmentos naturais de excelente procedência, como os de prata e ouro, e o lápis-lazúli, além de outros materiais especiais, como as pedras preciosas que adornavam a capa. É interessante o fato dessas obras tão minuciosas terem sido confeccionadas por monges, em geral, em reclusão, o que significa que não eram expostas, mesmo porque os monges faziam parte da população que dominava a escrita e a leitura e foram responsáveis por retomar a cultura da escrita presente na gênese do cristianismo.

Pesquise mais

A escrita trabalhada pelos monges no interior dos mosteiros era executada, inicialmente, em pergaminhos, um material produzido por meio da pele de animais, que poderia ser organizado em rolos ou de modo parecido com os livros que conhecemos hoje, o *codex*. O papel só foi popularizado na Europa a partir do século XV. Veja mais sobre a história e entenda o percurso desde os materiais mais antigos em:

FRITOLI, C. L.; KRÜGER, E.; CARVALHO, S. K. P. História do papel: panorama evolutivo das técnicas de produção e implicações para sua preservação. **RICI** – Revista Ibero-americana de Ciência da Informação, Brasília, v. 9, n. 2, p. 475-502, jul./dez. 2016.

A arte presente na Idade Média, portanto, não foi representada por uma atividade específica, mas por um conjunto de diversas linguagens, as quais tinham a função de preservar os valores cristãos. Outro fator importante que ocorreu por meio não apenas da arte da Idade Média, mas de toda a arte cristã, foi a transmissão do legado clássico à cultura ocidental, isso porque, como sabemos, a arte cristã nasceu e se desenvolveu em um contexto de preservação do mundo clássico. Logo, a arte ocidental se desenvolveu a partir do aparato clássico figurativo, mas com as motivações cristãs.

Sem medo de errar

O caminho para pensar o conceito de beleza é entender a que propósito a arte na Antiguidade atendia. Os gregos tinham um conceito de beleza ideal que era refletido na matéria, ou seja, pensavam que o corpo deve manifestar o conceito do homem, por esse motivo a beleza estava nas formas capazes de provocar um reconhecimento da ideia, o qual poderia ser até no aspecto religioso. Essa era a beleza que Platão se referia quando criticava a cópia pura

e simples da natureza. Já os romanos entenderam que o princípio mimético atendia mais às suas necessidades religiosas, por isso o realismo foi tão apreendido, uma vez que as características físicas eram as que distinguiam os deuses familiares, os chamados deuses lares. Quando o cristianismo começa a crescer no Império Romano, também começam a usar os símbolos para registrarem suas atividades religiosas, como vimos acontecer nas catacumbas, entretanto, seguindo os ensinamentos de Cristo, os primeiros cristãos pensavam a beleza como uma bem-aventurança, ou mesmo como uma qualidade da alma que, portanto, deveria se abnegar da corrupção do corpo. Desse modo, a arte paleocristã se pautava nos conceitos que expressassem a beleza da alma, por isso suas figurações eram tão simples, desprovidas de ornamentações suntuosas e pouco elaboradas, pois seriam um símbolo que expressa um sistema conceitual.

Todas as características levantadas aqui, a respeito do conceito de beleza na Antiguidade, formam o arcabouço cultural antigo que permeará a história da arte ocidental. Com o fim do Império Romano e o começo do sistema feudal, estabelece-se a Idade Média e a consolidação definitiva da religião cristã, o que não implica, portanto, no fim do legado artístico clássico. A arte na Idade Média cumpre uma função muito clara de manutenção e divulgação do cristianismo, mas, por conta de suas raízes no próprio paganismo romano, não deixa de se apropriar de um conceito ou outro do mundo clássico, seja a respeito da simbologia da arte cristã primitiva, seja na figuração clássica.

Faça valer a pena

1. "Apesar da enorme potência do Império Romano, a opulência cultural da Grécia antiga constituiu objeto de desejo dos romanos, que se acercaram dessa cultura, levando-a para a sua. Os romanos absorveram não apenas o magnífico imaginário grego representado na mitologia, mas também suas representações artísticas – da arquitetura à escultura, por exemplo –, além da filosofia, da ciência natural e da teoria política. A literatura romana – cujos maiores expoentes foram Cícero, Virgílio, Horácio e Ovídio – também foi fortemente influenciada pela literatura grega." (ROLIM, 2006, p. 17)

Qual é a principal característica que determina a peculiaridade da arte romana em relação à grega?

a) A ideal.
b) A mitológica.
c) A real.
d) A mimética.
e) A poética

2. "[...] em diversos afrescos, é possível encontrar a representação do Messias, como uma âncora, um crismão ou um peixe. Estes símbolos representavam códigos de uma linguagem que não eram considerados como arte, mas uma forma de instruir os novos cristãos. A iconografia Paleocristã, usou a linguagem pagã da antiguidade, primeiro através de símbolos, e em seguida através de elementos alegóricos. Estas representações são encontradas nas catacumbas Paleocristãs, a partir do século II, pois poucas manifestações artísticas do século I sobreviveram ao tempo". (CEDILHO; SOUSA, 2013, p. 606)

A criptocomposição na arte paleocristã descrita no trecho apresentado no texto-base, além de demonstrar a perseguição romana sofrida pelos cristãos, revela também:
a) A apropriação da simbologia grega.
b) A adoção do realismo romano.
c) O diálogo com a arte bizantina.
d) O cuidado com ornamentos sofisticados.
e) O contato com ornamentos árabes.

3. "Como primeira regra você deve tomar o seguinte conselho. Assegure que na sua casa haja figuras de santos jovens ou de virgens. Essas imagens deverão deleitar suas crianças, ainda na infância, tanto quanto qualquer amigo, para que elas encontrem nelas uma expressão de suas necessidades. A figura como um todo deve, então, ser apropriada e atrativa para as crianças desta idade [...] Seria também aconselhável possuir um retrato de Cristo criança mamando no seio de sua Mãe ou dormindo em seu colo. Além disso, o Menino Jesus, deve mostrar completa bondade e obediência à sua Mãe. Sua criança deve também ver por ela mesma a figura de João Batista indo ao deserto enquanto criança, com seu manto áspero de pele de camelo, [...] Essas imagens e outras similares, despertariam neles, como o leite materno, amor e virtude, devoção a Cristo, e ódio ao pecado, desdém por vaidade e desgosto pelas tristezas e conflitos sangrentos, enquanto os conduzem, por exemplo, ao olhar imagens de santos, à contemplação do Salvador. Como você sabe, as imagens de anjos e santos conduzem à edificação espiritual do jovem, que estão no início de sua educação." (DOMINICI, 1403 apud ZÖLLNER, 2009, p. 17, tradução nossa)

Qual é a razão de a arte na Idade Média não atribuir total importância à imagem?
a) Evitar idolatria.
b) Valorizar a forma.
c) Financiar o modelo.
d) Financiar a Igreja.
e) Regulamentação do motivo.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores, v. 2).

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES. **Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

BATISTA, Rodrigo Siqueira. **Mito, Filosofia e Medicina na Grécia Antiga**: relações entre a poesia épica, a filosofia pré-socrática e a medicina de Hipócrates. 2003. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 175p. 2003.

BRAGUE, R. **Introdução ao mundo grego:** estudos de história da filosofia. São Paulo: Loyola, 2007.

BURNHAM, D.; BUCKINGHAM, W. **O livro da filosofia**. Rio de Janeiro: Globo, 2016.

CEDILHO, R. M. B.; SOUSA, A. P. B. Arte Paleocristã: espelho da visão de mundo dos primeiros cristãos. In: SALVADOR GONZÁLEZ, J. M. (Org.). **Mirabilia**, n. 17, p. 602-614, jul.-dez, 2013.

ECCO, U. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FICINO, M. **De amore**. Madrid: Tecnos, 1989.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KOIKE, K. Aspectos da physis grega. **Revista Perspectiva Filosófica**. v. 6, n. 12, jul.-dez., 1999.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação da História da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PESSOA, F. Ideias Estéticas. In: _____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/1909. Acesso em: 23 out. 2018.

PLATÃO. O Banquete. In: PLATÃO. **Diálogos; O Banquete; Fédon; Sofista; Político**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1991. (Os Pensadores).

_____. **Fedro**. Trad. Manuel Pulquério e Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. **República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

_____. **Fédon**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2011a.

_____. **Timeu**. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH, 2011b.

RODRIGUES, G. R. O conceito de amor no Banquete e no Fedro, de Platão. **Linguagem, Educação e Memória**, n. 6, maio 2014. Disponível em: https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/issue/download/77/71. Acesso em: 23 out. 2018.

ROLIM, Lia Márcia Barroso Jucá. **Práticas de tradução no Ocidente**: uma retrospectiva histórica. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 80p. 2006. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9110/9110_4.PDF. Acesso em: 23 out. 2018.

VEYNE, P. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** São Paulo: Unesp, 2013.

ZÖLLNER, F. **Sandro Botticelli**. New York: Prestel, 2009.

Unidade 3

O renascimento e a revolução dos saberes humanistas

Convite ao estudo

Nesta unidade pretendemos apresentar o universo que compõe o célebre período conhecido como Renascimento de modo a entender as motivações que levaram a cultura europeia, ainda medieval, a tentar reviver alguns aspectos importantes da Antiguidade Greco-romana, sobretudo, da Antiguidade Clássica.

Inicialmente, nosso trabalho consistirá em entender o contexto humanista que pairava em algumas regiões da Europa, o qual resultou no surgimento de alguns movimentos de revivescências na própria Idade Média, por volta do século XII. Os principais movimentos que trataremos aqui são chamados de Protorrenascimento e Proto-Humanismo, os quais, por sua vez, confluíram-se no que chamamos de Contrarrevolução gótica, dando origem, assim, às primeiras manifestações artísticas do Renascimento. Tal como observa o teórico da arte Erwin Panofsky (1981), o período entre os séculos XIV e XVI, conhecido por historiadores como Renascimento, envolve uma enorme dificuldade de classificação e, até mesmo, de reconhecimento enquanto um período histórico legítimo.

É importante entender que o Renascimento se trata de um período histórico que se consolida a partir de um processo, e não necessariamente por um marco temporal. Desse modo, para entender o Renascimento enquanto um momento particular, é necessário que enxerguemos a superação que se fazia necessária, bem como o porquê da retomada da cultura clássica. A resposta está no fato de que o teocentrismo da Idade Média já não atendia mais os anseios intelectuais da época; assim, os teóricos, filósofos e artistas da baixa Idade Média perceberam que poderiam encontrar no passado um modelo que ensinasse como expandir o diálogo, e esse modelo era o antropocentrismo, que motivou o surgimento de um espírito humanista.

O Renascimento, portanto, distingue-se da Idade Média ao passo que insere o valor das capacidades humanas para entender o mundo, bem como se distingue da Antiguidade ao inserir o homem no debate acerca do mundo de forma consciente e não natural. Desse modo, entendemos o porquê do Renascimento ter sido o período em que o fazer artístico estava

completamente associado aos demais saberes humanistas, além do fato de ter sido no Renascimento que surgiu uma primeira Teoria da arte, de cunho biográfico, valorizando as capacidades dos artistas, como a obra *Vidas,* de Giorgio Vasari.

O fazer artístico no Renascimento permanecia sendo uma linguagem de comunicação do mundo e motivado pelas crenças religiosas apresentadas pelo Cristianismo; entretanto, esse fazer teórico foi embasado por um intenso debate intelectual, o qual foi capaz de cumprir a exigência humanista que ressaltava a importância da multiplicidade cultural no homem. Ou seja, o Renascimento teve toda sua produção artística motivada pela poética antiga, pelas teorias de construção óptica (como a perspectiva), pelas filosofias neoplatônica e tomista, bem como pelo cientificismo que se desenvolvia amplamente.

Esta unidade pretende, portanto, envolver os estudantes não apenas no célebre cenário artístico que o Renascimento nos proporciona, mas apresentar todo um universo que possibilitou tão rica produção artística.

Seção 3.1

Os processos de recriação da Antiguidade no Trecento e Quattrocento italianos.

Diálogo aberto

A unidade a qual estamos iniciando pretende explorar o período entre os séculos XIV e XVI, mais conhecido como Renascimento, de modo a entendê-lo como um contexto que envolveu diversas transformações culturais, muitas vezes, rompendo com a cultura vigente, e outras, retomando a cultura do passado, a saber, a cultura Greco-romana da Antiguidade. Desse modo, as obras de artes produzidas durante o Renascimento são reconhecidas como grandes exemplares clássicos, mesmo que não sejam obras autenticamente clássicas, uma vez que foram produzidas muito tempo após o que entendemos historicamente por Período Clássico.

Sendo assim, ensinar o Renascimento pode representar um grande desafio ao professor, isso por conta de suas contradições, impossibilidades e, até mesmo, pela confusão de se estabelecer um elemento clássico que não diga respeito ao período clássico da História. Imagine que você esteja diante de tais desafios, na figura de um professor recém-licenciado, por exemplo, que estudou com afinco o universo do Renascimento, mas que não tenha muita experiência nas atividades do universo escolar. Sendo você um professor com essas características, reflita sobre a situação de que em sua primeira semana de aula você é informado que a escola promoverá uma atividade extraclasse para compor a cultura do Renascimento italiano. Procure refletir sobre como você poderia se envolver nessa atividade, pensando no modo como apresentar aos alunos as apropriações da Antiguidade pelo Renascimento, bem como as impossibilidades de revivê-la. Para conseguirmos trabalhar o Renascimento em sala de aula, por exemplo, devemos então, questionar a natureza das apropriações feitas da Antiguidade pelos renascentistas, quais as motivações e, sobretudo, o que faz de uma obra renascentista uma obra também clássica.

Atente para o fato de que a escola recomenda que as atividades não sejam organizadas por meio do viés cronológico, mas por meio de proximidades conceituais, justamente para fazer com que os alunos passem a enxergar o Renascimento como um movimento cultural e não necessariamente como um recorte histórico estabelecido por um evento inicial e um fim. Obviamente nenhum professor inexperiente está muito familiarizado com tais desafios, tampouco com os processos de curadoria, mas ainda assim é capaz de retomar os conteúdos estudados para a sua atuação escolar, tais

como a ausência do conceito de estilo no Renascimento, por exemplo, uma vez que ainda não se reconhecia as particularidades pictóricas do artista como fundamental no processo criativo. Reflita sobre qual critério você poderia utilizar para montar sua exposição de modo que possa organizar as obras renascentistas sem a necessidade de recorrer ao método cronológico, ou mesmo sem reduzir os artistas a um suposto estilo.

Não pode faltar

Esta seção que se inicia tem por finalidade entender em que medida o período da história reconhecido como Renascimento se apropriou de elementos da Antiguidade para discutir problemas que vigoram em diversas áreas do conhecimento de modo a formar uma cultura moderna, ou seja, uma cultura própria e capaz de refletir e extrapolar as doutrinações medievais.

Como sabemos, o período denominado Renascimento não aconteceu de uma hora para a outra, ou seja, não se estabeleceu a partir de algum acontecimento datado, tampouco uma revolução. Esse período histórico se estabeleceu à medida que se alteravam as concepções culturais da Idade Média, tais como: o declínio do sistema feudal e a necessidade do diálogo entre o discurso religioso e o humano. Tais alterações, por sua vez, desenvolveram-se com a propagação de saberes humanistas, o que ocasionou o surgimento de alguns movimentos maiores, tais como as chamadas revivescências medievais (*rinascita italiana, renascimento carolíngio*). Formou-se, assim, um contexto para outras manifestações mais significativas, entendendo a Antiguidade como um parâmetro cultural, resultando na consolidação do Renascimento.

As revivescências medievais aconteceram a partir de retomadas clássicas dentro do próprio contexto da Idade Média, as quais resultaram em dois movimentos clássicos ainda maiores: o Proto-Humanismo e Protorrenascimento. Estes devem ser entendidos como movimentos clássicos medievais, mais especificamente no período do alto românico (por volta do século XII) de modo mais sistematizado que as revivescências medievais, possibilitando o início do Renascimento propriamente dito, que aconteceu por volta do século XIV, ou seja, o *Trecento italiano* (MENDONÇA, 2012, p. 32).

O Protorrenascimento teve sua manifestação na região mediterrânea que compreende o Sul da França, a Espanha e a Itália, uma vez que as civilizações oriundas desses territórios ainda preservavam elementos do classicismo como herança do mundo grego antigo. No século XII vários acontecimentos históricos acabaram por tornar os elementos artísticos mais acessíveis ao

povo comum: foi neste momento que se iniciou a urbanização, que ocorreram as Cruzadas e a construção dos monastérios, por exemplo. Desse modo, a monumentalidade ganhou espaço nas artes, funcionando como elemento de divulgação, bem como o tridimensional passou a estar presente nos detalhes, como podemos observar na produção de moedas e joias. Durante o período que se desenvolveu o Protorrenascimento também surgiu o Gótico francês, que foi bem menos duradouro e menos introdutório para a cultura renascentista visto que o Renascimento, propriamente dito, consolidou-se na Itália, ainda que os movimento clássicos anteriores tenham acontecido em outras regiões. Panosky (1981, p. 92) ressalta que:

> “[...] foi no próprio coração da França – quer dizer, fora da órbita do movimento do Proto-Renascimento propriamente dito – e não antes dos fins do século doze – quer dizer, não antes do estilo gótico passar, como diria Vasari, da infância à juventude e à maturidade – que a arte medieval adquiriu a capacidade de se juntar à arte antiga em condições de igualdade (Movimento do Proto-Renascimento atraído pelo Gótico no domínio Real e Champagna).

Isso quer dizer que o movimento Gótico não alterou significativamente os anseios culturais de retomar os valores clássicos, como também não os impediu de acontecer e se consolidar.

O Proto-Humanismo, por sua vez, adotou um ideal educacional de modo a entender os saberes humanistas como motivação para as artes – por exemplo, as artes liberais –, e, assim, iniciou-se a união do pensamento com as artes das letras (eloquência). Esse movimento também ocorreu simultaneamente ao Protorrenascimento, mas em regiões mais afastadas do mediterrâneo, como a região dos países baixos, que mais tarde dialogaria intensamente com o Renascimento florentino. Nessas regiões se desenvolveu uma cultura clássica, principalmente no que diz respeito ao aspecto intelectual, auxiliando, assim, a construção do ideal de homem humanista, muito presente no Renascimento. O homem humanista deveria ser versado em literatura antiga, como também ser conhecedor da cultura grega, além de estar inserido nos debates filosóficos. Desse modo, o conhecimento, as artes, entre outros aspectos culturais da Idade Média foram se alterando gradativamente pela influência clássica.

Panofky (1981) indica também a importância de um outro movimento, o qual foi capaz de integrar o Proto-humanismo e o Protorrenascimento: a Contrarrevolução Gótica. Para Panofsky, essa integração acabou resultando no *Trecento italiano*, que se destacou por não só receber os conceitos clássicos desprezados pela Idade Média como, também, por estabelecer a chamada

buona maniera moderna. Portanto, a junção dos artifícios ornamentais do Protorrenascimento com a eloquência do Proto-Humanismo gerou um novo momento cultural, que, apesar de se inspirar na Antiguidade, pode ser entendido como um período autêntico que enfrentou o conservadorismo medieval, ocorrendo, então, o que Panofsky (1981) entende por "ponto zero na curva ocidental".

A diferença entre os movimentos clássicos medievais (*rinascita* italiana, renascimento carolíngio, Protorrenascimento e Proto-Humanismo) consiste no fato de que:

> "No Renascimento italiano, o passado clássico começou a ser olhado a partir de uma distância fixa, comparado à "distância entre o olho e o objeto" [...] essa distância impedia um contato direto [...] mas permitia uma visão total e racionalizada. Em nenhum dos dois renascimentos medievais se encontra essa distância. (PANOFSKY, 1981, p.153)

Essa característica a que Panofsky se refere nada mais é senão a *perspectiva* que marcará a saída do universo medieval rumo à *luz* da modernidade. A perspectiva será amplamente estudada e desenvolvida durante o *Quattrocento* (século XV), enquanto suas primeiras manifestações no *Trecento* estão associadas a um retorno aos aspectos naturalistas.

Assimile

Como sabemos, o Gótico Francês foi um movimento artístico paralelo ao Protorrenascimento e ao Proto-Humanismo, os quais se manifestaram também em outras regiões da Europa. Já a Contrarrevolução Gótica pode ser entendida por um movimento cultural que optou por dialogar com a tradição clássica a manter os aspectos estéticos do Gótico Francês, assim, o classicismo se restabeleceu na cultura Europeia, de modo a iniciar um movimento clássico bem mais significativo: o Renascimento.

Em sua abordagem, Panofsky (1981) entende que a consolidação do Renascimento enquanto período singular na História da arte consiste numa evolução do fazer artístico, a qual se inicia com a pintura de Giotto, passando pela pintura de Masaccio e, por fim, pela arquitetura de Bruneleschi. Giotto teria sido responsável por trazer "as primeiras luzes", ou seja, por retomar os aspectos genuinamente clássicos esquecidos durante a idade média como,

por exemplo, o aspecto mimético ou mesmo a imitação da natureza, invertendo assim a importância medieval teocêntrica das representações religiosas para representações mais naturais, mais humanas.

Giotto foi um pintor que viveu no contexto de declínio da Idade Média (entre 1267-1337), e sua história, na maioria das vezes, envolve algumas lendas ou mitos. Um dos teóricos a narrar a história de Giotto foi o arquiteto florentino Lorenzo Ghiberti (1378-1455), em sua obra *Os Comentários* (1947). A lenda conta que Giotto foi aprendiz do célebre pintor Cimabue (1240-1302), que o encontrou ainda criança enquanto desenhava um carneirinho em uma pedra. Cimabue ficou admirado com tamanha capacidade de transmitir os elementos naturais, então tomou Giotto como seu aprendiz. Cimabue ensinou a Giotto os elementos clássicos, a chamada *buona maniera antica*; assim, Giotto conseguiu unir o modelo clássico ao seu talento de transmitir a natureza (BAGOLIN, 2005, p. 6).

Havia na pintura de Giotto uma leve perspectiva, ainda não sistematizada como a perspectiva que se desenvolveu no século XV, mas, sem dúvida, as figurações da obra de Giotto eram bem diversas das figurações medievais, sendo que o naturalismo giottano se destacava. O aspecto naturalista da pintura de Giotto pode ser entendido como resultado do resgate que Tomás de Aquino faz da importância dos valores clássicos para as produções artísticas, mesmo diante do costume medieval de supervalorizar o conceito cristão nas obras de arte como elemento evangelizador, o que acabava por suplantar o princípio antigo naturalista. Tal contribuição de Aquino influenciou diretamente a arte no *Trecento.*

Na obra *Suma Teológica*, Tomás de Aquino procura investigar o conceito de beleza e acaba por entender que para que ela se realize é necessário que haja alguns princípios, os quais já estavam presentes na concepção clássica de beleza:

> “Artigo 8. Perguntamos se os santos doutores apropriaram convenientemente atributos essenciais às pessoas.
> Resposta § 3. Para que exista a beleza, três condições são requeridas: integridade (ou perfeição), de modo que o incompleto é torpe; a proporção devida (ou consonância), e a claridade, pois se diz belo o que tem uma cor nítida. (AQUINO, I q. 39 a.8 c, [s.p.] apud COSTA, 2014, [s.p.])

Além de entender a beleza como dependente da integridade, proporção e claridade, Tomás de Aquino retoma o conceito platônico de harmonia,

ou seja, a união conveniente entre as partes de um todo, de modo que esta conveniência diga respeito a uma boa relação entre a forma e o conteúdo:

> "A *integridade* é o que está completo, íntegro, total; a *proporção devida* é sinônimo de *harmonia do todo composto por partes*, esteticamente algo bem formado, bem composto (e, de modo estrito, aristotelicamente falando, a relação entre matéria e forma). Por fim, a *claridade* (*claritas*) dizia respeito à cor, no sentido daquilo que se percebe claramente (por isso, também associada à verdade, ao conhecimento), pois o que é nítido é limpo, é claro, transparente, se distingue (e retoricamente, se expressa igualmente de modo claro). (COSTA, 2017, p. 35)

Esses conceitos clássicos listados por Tomás de Aquino foram determinantes para conectar o fazer artístico com os aspectos teóricos, sobretudo antigos. No *Trecento* (século XIV) essa conexão aconteceu de modo ainda muito sutil, basicamente com o início da retomada do naturalismo, sendo durante o *Quattrocento* (século XV) que a união entre arte e teoria aconteceu de modo muito profundo.

É sabido que o Renascimento se estabelece a partir do século XIV a medida que se apropria conscientemente de elementos clássicos, sobretudo, do naturalismo; mas é no século XV que os artistas e intelectuais irão se empenhar em realizar essas apropriações de modo muito bem fundamentado teoricamente, seja no aspecto formal ou conceitual. A grande novidade de caráter humanista no Renascimento, como vimos, é a invenção da técnica da perspectiva, a qual não só conseguiu revolucionar a pintura, como introduziu uma nova concepção de homem.

A perspectiva foi desenvolvida inicialmente para sanar necessidades da Arquitetura como, por exemplo, representar no plano o que se pretendia realizar no espaço. Muitos teóricos do século XV, até mesmo Alberti, em sua obra *Tratado De Re Aedificatoria*, trabalharam suas especulações a respeito da perspectiva. Alberti se baseou na hipótese de que na Antiguidade já havia uma perspectiva intuitiva, além de estudos da Geometria euclidiana para compor suas considerações (MENDONÇA, 2012). Outro teórico renascentista que tratou da perspectiva foi o arquiteto Bruneleschi, a quem devemos nos atentar especialmente, uma vez que teceu importantes estudos sobre a construção do espaço de modo a desenvolver os métodos de aplicação da perspectiva linear. Bruneleschi entendia que o espaço visual se construía a partir de um ponto de fuga e, assim, projetava-se como uma pirâmide, tendo

como base o campo visual, o qual os pintores deveriam se atentar para tomar como referência em suas composições.

Pesquise mais

Bruneleschi inventou um instrumento óptico chamado *tavolleta* para auxiliar a construção do campo visual. Veja como funcionava esse instrumento na página 78 do livro *Botticelli*: pintura e teoria (2012), da autora Débora Barbam Mendonça. MENDONÇA, D. B. **Botticelli. Pintura e Teoria**. [S.l]: Editora Acadêmica, 2012. 128 p.

Essa primeira perspectiva linear, baseada nas técnicas da Geometria e da Arquitetura, auxilia a construção do espaço pictórico devido à sua capacidade técnica de realizar a impressão de um distanciamento, ou seja, a perspectiva cria a ilusão de tridimensionalidade em uma figura plana, bidimensional. Além dessa característica técnica, a perspectiva realizou a tarefa não só de estabelecer um ponto do qual parte a construção visual, mas de situar o homem como o responsável por determinar esse ponto (PANOFSKY, 1994). Isso significa então que a perspectiva não é apenas uma técnica de construção visual, é também a metáfora que explica o caráter humanista do Renascimento, uma vez que o homem se põe como parâmetro de entendimento de mundo: o homem passa a ser o mediador do conhecimento e também mediador entre a natureza e a obra de arte.

Assim, entendemos a observação de Panofsky (1981) quando situa a "infância" do Renascimento sendo representada por Giotto, a juventude por Masaccio e a maturidade por Bruneleschi, o que se atribuiu justamente pela importância da perspectiva não só para favorecer a pintura, como também para trazer a consciência do humanismo.

Foi a partir do uso e da teorização da perspectiva com Bruneleschi, por exemplo, que o século XV desenvolveu um forte diálogo entre as atividades artísticas e intelectuais de modo a apropriar-se dos elementos da Antiguidade que fossem convenientes à época contemporânea e que poderiam residir nos aspectos formais, como é o caso do naturalismo, e em aspectos conceituais.

A arte no Renascimento teve seu aparato conceitual fundamentado no diálogo com as diversas linguagens artísticas, com a cultura religiosa e, até mesmo, com as ciências; mas essa fundamentação também podia ter suas raízes na Antiguidade. A poesia e literatura antigas, por exemplo, foram de grande fundamentação para a construção do *concetto* de diversas pinturas e esculturas do Renascimento, pois foram capazes de promover o retorno direto ao classicismo proposto pelo universo humanista. O uso da

Antiguidade como parâmetro para construção artística aconteceu, portanto, de modo consciente, quase metódico, uma vez que a preocupação não era somente responder às determinações humanistas, mas adotar um método para que as produções artísticas realizassem um efeito nos espectadores. Desse modo, podemos entender a arte renascentista como uma arte *conceitual*, não no sentido contemporâneo do termo, mas entendendo que as obras figurativas pretendiam transmitir uma mensagem conveniente para a época, utilizando elementos antigos.

Um dos maiores exemplos do uso da literatura antiga pelas artes renascentistas está situado nas obras de temática mitológica. Botticelli foi um dos artistas que se utilizou muitíssimo da literatura para compor a narrativa de suas obras, especialmente *O Nascimento de Vênus* e a *Primavera*, obras que narram o nascimento no mar da deusa Afrodite, Vênus, na versão romana, e sua chegada à praia. Para compor as obras, Botticelli se fundamentou em versos de Poliziano, que, por sua vez, eram releituras de narrativas homéricas (MENDONÇA, 2012, p. 87).

Exemplificando

Um grande exemplo do uso da poética antiga para compor o *concetto* nas obras renascentistas pode ser observado num afresco encontrado nas ruínas de Stabiae, cidade romana que, assim como Pompeia, foi destruída pelo vulcão Vesúvio em 79. Nas ruínas, foi encontrado um afresco de uma *Donzela colhendo flores* que serviu de inspiração para Botticelli compor uma de suas obras mais famosas *A Primavera*. O curioso é o fato de que Botticelli jamais conheceu o afresco, pois as ruínas do desastre só foram descobertas no século XVIII, ou seja, muitos séculos após o período em que Botticelli viveu. A coincidência entre as alegorias encontradas em Pompeia e a empregada pelo pintor florentino reside no fato de Botticelli ter se baseado um outro poeta romano, Luciano, que poderia se referir à tal afresco, pois viveu no período do paganismo romano.

Outro grande exemplo do século XV, que se fundamentou na retórica da literatura antiga, é o fato de um dos importantes mecenas florentinos, Lorenzo de Médici, ter elaborado releituras da poesia greco-romana, recomendando aos artistas patrocinados por sua família que usassem as narrativas em suas pinturas (WARBURG, 2005 p. 73).

Desse modo, para realizar uma identificação entre a cultura moderna e a cultura antiga, alguns artistas intelectuais do século XV optaram por utilizar

elementos simbólicos, exigindo do espectador o conhecimento da cultura antiga, ou seja, um conhecimento humanístico. Esse é um fato muito importante para entender o Renascimento enquanto um período deslocado do período medieval, uma vez que a crença católica permanecia, mas o modo de expressá-la não era mais restrito ao debate teocêntrico, podendo ser utilizados, inclusive, elementos do paganismo como podemos perceber nas obras mitológicas de Botticelli. A pintura Florentina do século XV, portanto, trata-se de uma pintura que envolvia elementos simbólicos que resgatavam o humanismo, ornamentos e alegorias que manifestavam o *concetto* das obras.

Reflita

Nesta seção pudemos entender que os artistas renascentistas utilizavam poemas Antigos e mesmo releituras contemporâneas como inspiração de suas narrativas pictóricas. Esse fato fica muito claro ao analisarmos as obras de temática mitológica de Sandro Botticelli, que utilizou poemas homéricos e releituras de Poliziano para compor suas obras mais célebres. Leia os poemas que inspiraram a obra *O Nascimento de Vênus* (MENDONÇA, 2012. p. 85-89) e tente recordar se você conhece alguma outra obra renascentista, ou mesmo mais recente, que possa ter sido inspirada por esses poemas.

Sem medo de errar

O caminho para tentar traçar estratégias docentes para ensinar o Renascimento consiste no entendimento da própria noção de clássico. Como sabemos, o Renascimento é considerado um período histórico (PANOFSKY, 1981), mas se estabeleceu a partir de vários movimentos culturais humanistas, os quais procuravam pensar o classicismo como algo importante a ser resgatado do passado, uma vez que no período clássico havia um grande reconhecimento do valor racional humano no entendimento de mundo. Assim, o Renascimento se constituiu não cronologicamente, mas intelectualmente, uma vez que realizava apropriações clássicas de modo apologético, teórico e consciente. Portanto, para ensinar o Renascimento, é necessário conseguir não se prender às determinações cronológicas, mas tentar localizar quais os elementos clássicos que a época moderna aproveitou dos gregos para compor sua própria cultura.

Assim, como já era de entendimento dos romanos, clássico é aquilo que vale a pena ser imitado, assim, para que um professor organize uma exposição de obras de arte renascentista com a finalidade de ilustrar a época, é necessário que ele saiba localizar dentro do universo renascentista as diversas motivações teóricas que exigiam o retorno à Antiguidade. A organização da

exposição pode se dar por categorias conceituais, por exemplo, estabelecendo uma seção de obras que contenham o tema naturalista, outra que contenha o tema mitológico, outra que traga narrativas de poesias míticas, etc.

Uma outra possibilidade de ensinar o Renascimento sem precisar utilizar o recurso cronológico é conseguir identificar as obras de arte que pretendiam ilustrar alguns conceitos filosóficos convenientes para a época. As análises conjuntas das célebres obras "*Nascimento de Vênus*" e "*Primavera*" de Sandro Botticelli, exemplificam uma fundamentação neoplatônica, mais especificamente ficiniana na composição. Embora as obras citadas sejam representações de temática mitológica, a narrativa em conjunto que se estabelece remete a um ideal de amor casto e virtuoso, tema muito presente no *Comentários sobre O Banquete*, de Marsilio Ficino (DEIMLING, 1995).

Outro critério que pode ser utilizado na organização de obras que irão compor uma exposição sobre o Renascimento é o uso da perspectiva, e esse critério se faz muito interessante à medida que podem ser usadas obras de diversas linguagens, como pinturas, esculturas, desenhos e até mesmo obras arquitetônicas.

O Renascimento foi um período de intensa teorização sobre o fazer artístico, portanto, não faltam possibilidades para estabelecer critérios não cronológicos para entender o período, basta escolher uma delas.

Faça valer a pena

1. "A Beleza é, de fato, entendida seja como imitação da natureza segundo as regras cientificamente estabelecidas, seja como contemplação de um grau de perfeição sobrenatural, não perceptível com a visão, porque não completamente realizado no mundo sublunar" (ECO, 2013, p. 176).

O trecho selecionado acima trata da apropriação de elementos antigos pela arte da posteridade. Identifique qual momento artístico realizou essa apropriação.

a) Medieval.
b) Neoclássico.
c) Renascentista.
d) Carolíngio.
e) Gótico.

2. "Tivemos antes ocasião de admirar o modo como artistas medievais dispunham os símbolos das histórias sagradas de maneira a formar um arranjo satisfatório. Mas sabemos que eles assim procederam por ignorarem o formato e as proporções reais das coisas, e esqueceram totalmente o problema do espaço" (GOMBRICH, 1999, p. 212).

Identifique qual elemento pictórico conseguiu, no Renascimento, resolver o problema medieval observado no texto acima.

a) A poética antiga.
b) As alegorias religiosas.
c) O realismo romano.
d) A perspectiva linear.
e) O simbolismo cristão.

3. "A noção de um humanismo medieval, como se depreende do estudo dos monumentos, vai muito além de toda definição que queira limitá-lo a ser uma herança mais ou menos precária das culturas antigas. Existe, certamente, um humanismo dos humanistas, mas existe um outro maior e, se assim pode dizer, mais autêntico [...]" (FOCILLON, 2003, p. 400).

O trecho indica um aspecto que surgiu durante a passagem da Idade Média para o início do Renascimento. Qual foi a alteração provocada?

a) A relevância das ciências humanas.
b) O conflito entre o antropocentrismo e o teocentrismo.
c) O desuso das explicações religiosas sobre o mundo.
d) O retorno à religião politeísta grega da Antiguidade.
e) O entendimento do homem enquanto medida para entender a natureza.

Seção 3.2

A primeira teoria da arte segundo o italiano Giorgio Vasari

Diálogo aberto

Um professor recém-licenciado certamente deve enfrentar diversos desafios em sua vida profissional, e dada a multiplicidade do período renascentista, ensinar o Renascimento não deve escapar de tais dificuldades. Considerando a situação na qual você está lecionando este tema, deve organizar junto a seus alunos uma exposição sobre o Renascimento, logo, atenta para o fato de que, segundo os conteúdos que aprendeu na Universidade, esse período histórico não se estabelece apenas pelo viés cronológico, mas se consolida por meio das proximidades teóricas que o fundamentaram. Sendo assim, você decide pesquisar mais profundamente sobre o embasamento teórico que orientou o Renascimento e chega ao conhecimento de que uma obra de arte, para que possa comunicar um assunto de modo genuíno, deve ser composta por duas partes distintas: a *forma* e o *conteúdo*. A forma compreende o modo como um assunto deve ser colocado na obra de arte, ou seja, corresponde às técnicas, aos materiais, aos princípios artísticos, entre outros. O conteúdo deve compreender o assunto, o tema, bem como todo o aparato conceitual que se queira comunicar dentro desse universo. Essa distinção entre forma e conteúdo é velha conhecida entre os estudantes de artes, mas também auxilia o entendimento do Renascimento enquanto período histórico pelo fato de que, entre outros motivos, houve um intenso debate teórico que influenciou as obras dos artistas renascentistas; em outras palavras, o conteúdo colaborava com o resultado na forma, sendo esse de cunho principalmente antigo. Em suas pesquisas, para melhor direcionar a atividade de seus alunos, você percebe que na relação forma e conteúdo houve um intenso diálogo entre as linguagens artísticas, além da minuciosa formação dos pintores baseada no intercâmbio da pintura com a escultura e a arquitetura, bem como das demais artes liberais (Lógica, Gramática, Retórica, Aritmética, Música, Geometria e Astronomia). Reflita sobre a possibilidade de organizar sua exposição a partir da fundamentação teórica tal como ocorreu no Renascimento e veja se você optaria por uma fundamentação que priorizaria a forma ou o conteúdo da obra.

Não pode faltar

Na presente seção, desenvolveremos nossa reflexão com o intuito de compreender alguns elementos que contribuíram para caracterizar o Renascimento como um período no qual desenvolveu-se um grande esforço para tecer teorias sobre a arte. As primeiras teorizações que envolviam o fazer artístico aos aspectos racionais foram ocorrendo à medida que as concepções humanistas ganharam espaço no meio intelectual. Como sabemos, a história apresenta diversos exemplos de revivescências da Antiguidade dado o desenvolvimento do pensamento humanista, mas foi a partir do século XV que o Humanismo se consolidou ao passo que se desenvolveu uma cultura intelectual, sobretudo na cidade de Florença, caracterizando, assim, o auge do Renascimento italiano.

O século XV foi o período dos grandes intelectuais que se empenharam não apenas em explorar os princípios humanistas, mas se preocuparam em inserir o fazer artísticos no debate intelectual, compreendendo os mais célebres artistas, os quais também tinham uma relação nostálgica para com a Antiguidade. O fazer artístico era pensado pelos teóricos do século XV a partir de diversos vieses, tais quais as contribuições de intelectuais como Filippo Bruneleschi, Leon Battista Alberti, Giovanni Pico Della Miradola e Giorgio Vasari. Cada um desses nomes contribuiu para compor uma teorização sobre a arte no século XV de modo específico, fazendo com que tal teoria fosse consolidada de modo múltiplo e cuidadoso. Observa-se, assim, a importância do Renascimento para formar um pensamento teórico-historiográfico sobre as artes.

Cada teoria sobre o fazer artístico que surgia no século XV auxiliou a periodização do Renascimento enquanto um período histórico legítimo, tal como já apontou Panofsky (1981). Destacaram-se teorias que, por um lado, procuravam estabelecer um modelo para o fazer artístico, tendo Antiguidade como referência, e, por outro, propunham o estudo de novas técnicas que garantiram uma peculiaridade à arte do período. Uma das principais teorias desenvolvidas no Renascimento que representou grande inovação no modo de concepção de natureza foi aquela realizada por Filippo Bruneleschi.

Bruneleschi foi uma figura notável no Renascimento italiano, pois transitou por várias atividades até se tornar um grande arquiteto e teórico da *perspectiva linear*, tal como a conhecemos. Ele iniciou suas atividades como ourives e, então, passou a produzir esculturas em baixo relevo, sendo a maioria de bronze, dado sua prática em trabalhar metais. Na tentativa de desenvolver suas atividades de escultor, Bruneleschi apresentou uma obra intitulada *O sacrifício de Abraão* para concorrer em concurso que escolheria

o adorno das portas do batistério de São Giovanni, anexo à Igreja de Santa Maria Del Fiori. Devido ao seu fracasso no concurso, vencido por Lorenzo Ghiberti, Bruneleschi passou a dedicar seus empenhos aos estudos arquitetônicos, os quais foram promissores e levaram o artista a produzir projetos de várias das mais célebres obras arquitetônicas de Florença.

A maior parte das atividades artísticas em Florença eram produzidas em torno do universo religioso; desse modo, uma das mais importantes contribuições de Bruneleschi para a arquitetura de Florença ocorreu justamente durante a discussão sobre o projeto da Igreja Santa Maria Del Fiori, hoje conhecida como *Chapel Duomo*. Bruneleschi projetou a famosa abóbada da igreja com base octogonal, utilizando sua técnica de perspectiva que passa a impressão de aprofundamento por meio das arcadas que constituem a abóbada, confluindo em um vértice. Essa técnica de perspectiva desenvolvida para a aplicação na arquitetura foi de grande auxílio para diversas composições em outras linguagens no Renascimento, como a pintura e a escultura. Por esse motivo, considera-se que Bruneleschi foi responsável por proporcionar uma grande novidade aos artistas do período.

Pesquise mais

Leia o tópico *O concurso de 1401* (p. 138-139), do volume II da obra de Giulio Carlo Argan, *História da arte italiana – de Giotto a Leonardo* (2003), e entenda o contexto em que Ghiberti venceu Bruneleschi na oportunidade de ter sua obra adornando as portas do Batistério anexo ao Duomo.

Bruneleschi também construiu peças ornamentais para altares, como é o caso do famoso crucifixo colocado na igreja de Santa Maria Novella. Porém não parou suas famosas projeções arquitetônicas, pois além de ter projetado estruturas e abóbadas, contribuiu para a projeção de diversas igrejas, incluindo a famosa igreja de Santa Croce. O arquiteto se destacou não somente por ser um artista múltiplo, ou mesmo pelo número de projetos empreendidos, mas por toda sua contribuição teórica a respeito de uma construção racional do espaço (ARGAN, 2003), sendo esta a real novidade que Bruneleschi trouxe para o período.

Bruneleschi era um incansável estudioso, chegou até a visitar ruínas antigas em Roma para tentar entender suas estruturas e identificar materiais da construção de modo a deduzir as técnicas utilizadas pelos antigos – tanto que conseguiu adaptar o concreto inventado pelos antigos romanos que misturavam cal com pedras encontradas nos rios. Em tal tentativa de

decifrar a grandiosidade dos projetos monumentais da Antiguidade helenística, Bruneleschi desenvolveu suas teorias ópticas, as quais empregou com grande sucesso em seus projetos.

A contribuição de Bruneleschi para as teorias ópticas sobre o espaço se dá, sobretudo, pela utilização de uma representação tridimensional no plano, o que garante uma visualização precisa dos efeitos de profundidade que se queira aplicar nas estruturas, recurso que substitui o costumeiro plano bidimensional nos projetos das igrejas góticas, por exemplo. Bruneleschi é um bom exemplo do que chamamos de *homem renascentista*, pois além de acumular múltiplos saberes, o arquiteto também era capaz de realizar um diálogo entre eles, além do fato de seguir o pensamento humanista que apresenta a racionalidade como um parâmetro para entender a realidade. É com a perspectiva que Bruneleschi consegue realizar essa abstração, ou seja, entender a realidade a partir de deduções racionais, uma vez que a imagem obtida por meio da base da pirâmide visual se trata de um recorte das múltiplas possibilidades que a visão oferece, sendo necessário, assim, uma abstração, um processo racional para criar esse campo de visão.

Assimile

Devemos recordar que a técnica da Pirâmide visual se trata de uma construção do espaço pictórico a partir de um ponto de fuga (ou seja, o vértice da pirâmide), o qual se projeta resultando no campo visual, ou seja, a base da pirâmide.

A principal prática humanista, e até mesmo do Renascimento, era voltar-se para a Antiguidade e enxergar nela um modelo para as produções culturais, porém, Bruneleschi percebeu que, em se tratando da visão, a adoção de um modelo não seria suficiente para a complexidade da imagem obtida pela visão, uma vez que um modelo é determinado por um parâmetro fixo, enquanto que a visão oferece infinitas possibilidades (ARGAN, 2003). Sendo assim, Bruneleschi oferece a perspectiva como a possibilidade de racionalizar a construção do campo visual, uma vez que a profundidade na arquitetura, ou mesmo o ponto de fuga da pintura, pressupõe que alguém determine racionalmente a formação de todo o campo visual, ou seja, cabe ao artista deduzir as inúmeras possibilidades na formação de uma imagem. Assim, no Renascimento se estabelece uma teoria inédita com bases antigas, situando o homem como um elemento mediador entre a natureza e a obra de arte, dignificando o papel do artista.

Como já dissemos, o uso da perspectiva linear de Bruneleschi passou a ser de grande importância não só para as projeções arquitetônicas tridimensionais como para as composições das pinturas, especialmente. O método da pirâmide

visual passou a ser recomendado nos tratados de pintura que surgiram ao longo do século XV, como nos mostra a obra de *Da Pintura* de Alberti (1989).

Alberti foi um exímio estudioso da Antiguidade e se apropriou do legado antigo a partir da literatura e da Filosofia, como as obras de Vitrúvio e de Platão, por exemplo. Alberti também era um homem renascentista, pois além de dialogar com as teorias antigas para propor suas próprias, ele também produzia projetos arquitetônicos, os quais resultaram em notáveis obras em Florença como, por exemplo, a fachada da Igreja de Santa Maria Novella e o Palácio Rucellai, de modo que foi capaz de inserir suas concepções a respeito da plasticidade ao cenário urbano. Para elaborar suas concepções de como deveriam ser as produções artísticas, o teórico se preocupou principalmente com a harmonia e a proporção das composições. Assim, ele não só direcionava suas obras, como orientava os artistas da época.

Mesmo tendo produzido alguns projetos de arquitetura, foi por meio de seus tratados que Alberti se destacou, sendo que sua principal obra, *Da pintura,* publicada por volta de 1436, foi de grande utilidade para os artistas florentinos do século XV. Nesta obra, o teórico explorou os diversos elementos da pintura, sempre atentando para composição e harmonia, bem como para perspectiva linear de Bruneleschi.

A teoria de Alberti não traduz literalmente a perspectiva de Bruneleschi, dado seu entendimento segundo o qual a construção do campo visual se estabeleça por meio do ponto de fuga e resulte na base da pirâmide visual. Para Alberti, a base da pirâmide, ou o campo visual, deve ser entendido como um tabuleiro de xadrez, sendo que cada "casa" tenha suas próprias angulações, remetendo assim à Geometria antiga para entender a relação de cada ângulo com os elementos visualizados (BAXANDALL, 1971).

Além dos princípios da Geometria antiga, Alberti resgata do humanismo a necessidade de um saber universal, ou seja, acreditava que um intelectual deveria ser detentor de diversos conhecimentos, principalmente no que diz respeito às artes liberais. Alberti levava a sério esta sua crença, pois era muito dedicado à poética antiga, assim como à Filosofia, e foi por influência platônica que ele passou a recomendar em seus tratados que uma obra de arte deveria contar uma história, exprimindo conceitos que sejam convenientes. Ele acreditava que a pintura deveria se desenvolver à medida que demonstrasse o conhecimento do pintor, sendo agradável ao contemplar a proporção e a harmonia; além da variedade que deveria transmitir pela história, reforçando uma ideia platônica de obra de arte. Assim, Alberti concebe a beleza associada a elementos éticos, pois a obra de arte deve ser capaz de transmitir a verdade, a bondade e a justiça, orientação visivelmente platônica, mas que também vai ao encontro dos conceitos morais cristãos, inquestionáveis na época.

No livro I do tratado *Da Pintura,* Alberti se dedica à explanação de como considera a história em uma composição artística. A partir da história, toda composição é desenvolvida, que se dá por meio de um ponto, ou seja, o ponto de fuga, resultando o campo visual ou superfície. O campo visual deve contar a história. Isso significa que Alberti estabelece que antes dos elementos técnicos, a obra de arte, a pintura especificamente, precisa ter um conceito, o qual será convenientemente comunicado se os elementos da composição e a construção do campo visual forem bem executados. Para isso, é necessário que haja harmonia em cada um dos ângulos entrelaçados do campo visual, ou mesmo em cada uma das "casas do tabuleiro de xadrez"; é desse modo que se garante o movimento da obra. Nesse sentido, a perspectiva é importantíssima para garantir composição, pois não se trata apenas de uma estruturação visual, mas de um método visual para se completar o conceito da obra. Ainda no livro I, Alberti também trata das cores que devem ser usadas nas pinturas, as quais devem estar ligadas aos elementos da natureza, seguindo determinação antiga de Empédocles: associar as cores dos quatro elementos da natureza: água (verde), ar (azul), terra (cinza), fogo (vermelho) (MENDONÇA, 2012).

Reflita

Como sabemos, a teoria que era desenvolvida durante o Renascimento para pensar o uso conveniente das cores nas obras de arte se baseava nas concepções antigas de Empédocles, as quais postulavam que existiam 4 elementos fundamentais da natureza (ar, água, terra e fogo). Sendo assim, cada cor correspondia a um elemento. Hoje, sabemos que há uma infinidade de cores que compõem as teorias das cores, e que partem de estudos físicos, das recepções óticas da luz. Reflita sobre como a ciência moderna alterou as percepções de mundo, incluindo as cores, e como isso refletiu, até mesmo, as mudanças de paradigmas artísticos.

Para Alberti, a pintura também deveria ser retórica, pois, por meio da variedade das composições, deveria promover ensinamentos, como também deveria atender ao preceito mimético e naturalista; ou seja, deveria dizer algo sobre a natureza de modo que não fosse confundida por uma mera cópia imperfeita, pois, assim, muito próximo do que alertava Platão (2001), Alberti entende que para a arte ser verdadeira deve ser capaz de revelar as virtudes da natureza.

Alberti continua sua obra *Da Pintura* propondo uma investigação sobre a beleza das composições artísticas, e no livro II cita a *graça* como o resultado do movimento empregado pela técnica da perspectiva, da qual falávamos acima (MENDONÇA, 2012). A beleza, portanto, só é possível de ser obtida

por meio do olhar atento e racional do artista, quem compõe o recorte da natureza a ser representado. Esse efeito é conquistado por meio da variedade dos elementos, da harmonia, da proporção, ou seja, a partir da possibilidade de acessar os conhecimentos universais, gerando, assim, uma comoção da alma por identificação com a história.

No livro III, Alberti recomenda que o pintor se empenhe em sua formação para que não lhe falte inspiração e, por esse motivo, fique atento aos elementos convenientes de serem representados e às correções necessárias, as quais podem ser elencadas pelos mestres da pintura. Podemos perceber que Alberti recomenda a união entre a prática e a teoria, a união entre o exercício do olhar atento ao estudo das artes liberais, pois acreditava que os saberes humanistas e o desenvolvimento das habilidades poderiam resultar na formação do homem ciceroniano.

Exemplificando

O renascimento tinha como exigência que o intelectual, ou até mesmo o artista, dominasse as artes liberais, ou seja, as artes do *Trivium* e do *Quatrivium*. Essa exigência ficou conhecida como a exigência de um homem ideal, ou seja, o homem *ciceroniano*. Esse adjetivo tem sua origem em Cícero (106 a.C - 43 a.C) – o grande orador romano que dominava a retórica, assim como as outras artes liberais –, mas ainda hoje utilizamos o termo *ciceroniano* para qualificar uma pessoa de inúmeras qualidades intelectuais, letrada e educada.

Alberti foi bem recebido por sua época e muito reconhecido pela posteridade; por esse motivo, teve sua vida registrada e eternizada pelo biógrafo que inaugurou uma teoria da arte baseada na História, bem como baseada no homem, na capacidade do humano de fazer a mediação entre a natureza e sua representação. Giorgio Vasari foi o biógrafo de Alberti que auxiliou o reconhecimento futuro de suas teorias e documentou a vida e a obra de mais de uma centena de outros artistas. Nos debruçaremos sobre a importância de Giorgio Vasari para a Teoria da arte mais adiante.

Devemos entender que assim como a técnica da perspectiva desenvolvida por Bruneleschi, havia no Renascimento, como vimos com Alberti, uma abordagem ética da obra de arte, a qual também possuía sua raiz na Antiguidade, fortalecendo, assim, o sentimento humanista que buscava reconhecer a importância do homem no discurso sobre a natureza. Vários outros teóricos do Renascimento se basearam em uma abordagem ética e

humanista para pensar sua época, e um dos mais importantes desse contexto foi Giovanni Pico Della Mirandola, que se situa na passagem do século XV para XVI e conseguiu representar as transformações culturais que ocorreram nessa passagem.

Pico Della Mirandola pertencia a uma família de nobres e esteve destinado à vida religiosa. Por esse motivo, ainda adolescente começou a estudar Direito canônico, o que lhe despertou o interesse em estudar Filosofia. Suas motivações giravam em torno do problema da realidade humana e, desse modo, teve um estreito contato com a literatura de orientação humanista; abriu mão das abordagens escolásticas tradicionais durante a Idade Média e passou a utilizar abordagens neoplatônicas de modo a refutar o aristotelismo escolástico. Entretanto, ele não pensava que havia uma única posição filosófica na qual se pudesse desenvolver uma visão de mundo, logo, lançou-se nos estudos da cabala judaica, assim como um de seus mestres Marsílio Ficino. Lorenzo de Médici também foi um de seus influenciadores, quem despertou em Pico Della Mirandola o interesse pela leitura das obras antigas de Poliziano.

Pico Della Mirandola esteve em Paris no final do século XV, onde empreendeu sua ousada tese com 900 proposições que tentavam unir a fé e a razão, ou seja, a religião cristã e a Filosofia. Além da ousadia desse projeto, Pico Della Mirandola também ficou conhecido por desafiar qualquer um que quisesse ir até Roma para discutir suas teses, dizendo que pagaria suas despesas. Em 1486, Pico Della Mirandola finalmente escreveu uma de suas obras mais importantes, a qual nos interessa particularmente, o *Discurso sobre a dignidade do homem*, que posteriormente viria a ser a introdução de suas famosas 900 teses. O grande problema que recaiu sobre as teses de Pico Della Mirandola não foi a sua tamanha pretensão, mas o fato de que treze delas foram consideradas de caráter herético, fato que não pôde ser revertido pela influência da família Médici, uma vez que seu poder político já estava caindo um desprestígio devido às invasões que começaram a acontecer em Florença.

No fim de sua vida, assim como ocorreu com alguns outros artistas renascentistas, Pico Della Mirandola abriu mão de suas influências herméticas e do humanismo, especialmente em função do clima de conservadorismo intelectual que o fim do século apontava, bem diferente do que fora todo o *Quattrocento*. Quando o inquisidor Girolando Savonarola se estabeleceu em Florença, ele conseguiu despertar a simpatia de diversos nomes do universo intelectual, como ocorreu com Pico Della Mirandola, que decidiu abandonar suas concepções humanistas para levar uma vida monástica. Pouco tempo depois, aos 31 anos, Pico Della Mirandola faleceu, mas sua importância no traço do pensamento humanista e no reconhecimento do papel do homem durante o Renascimento foi reconhecida não somente por suas polêmicas

teses, mas pelo registro de sua biografia inicialmente elaborada por seu sobrinho, Giovanni Francisco Pico Della Mirandola.

Devemos entender que Pico Della Mirandola foi um grande propagador do humanismo a medida em que era incansável em tentar conciliar correntes filosóficas distantes a partir dos processos racionais, eminentemente humanos. A exemplo disso, podemos citar o fato de que Pico Della Mirandola possuía uma das maiores bibliotecas da época, pois acreditava que havia um tipo de homem ideal, o qual poderia ser atingido por meio dos estudos das humanidades. Sua obra reflete muito o contexto em que se desenvolveu o auge do Renascimento, pois mesmo sendo adepto da cultura humanista e do legado antigo, Pico Della Mirandola reconhecia a magnitude da fé cristã, pensando que deveria haver um ponto de convergência entre a fé e a Filosofia, bem como um equilíbrio entre as correntes filosóficas. Desse modo, a verdade filosófica deveria perpassar a racionalidade humana e todo os aspectos que constituem o homem, como a fé, por exemplo; ou seja, a busca pela dignidade humana tinha um papel fundamental no processo de obtenção da verdade.

Mesmo com as contribuições dos teóricos da técnica, como Bruneleschi, dos teóricos do conceito, como Alberti, e do valor humano, como Pico Della Mirandola, o que determinou de uma vez por todas uma nova concepção de arte como uma visão de mundo humana foram as contribuições de Giorgio Vasari. Vasari foi um artista e um grande arquiteto que viveu já no século XVI e, desse modo, conviveu com vários outros artistas, bem como com as obras ainda muito importantes dos artistas do século XV. Mesmo sendo um artista, o que faz com que Vasari seja responsável pelo estabelecimento, de modo sólido, da teoria da arte que se desenvolveu no Renascimento não são suas obras, mas sim os registros e as documentações que Vasari produziu a respeito da arte renascentista.

Vasari foi o primeiro teórico a pensar as obras de arte de modo crítico e criterioso e o fez a partir de uma documentação biográfica, ou seja, seus registros partiam da vida dos artistas e a relação com sua obra. Vasari deixou para a posteridade não somente a história dos artistas e dos teóricos do século XV, mas o reconhecimento da importância do artista como protagonista do processo artístico. Sua metodologia inaugurou o que chamamos de História da Arte (BELTING, 2012), a qual permaneceu sendo utilizada até o século XIX, uma vez que apresentava um sistema teórico-pedagógico de se pensar a arte, além de estabelecer de uma vez por todas, de modo literal, a importância do ser humano como mediador entre a natureza e a obra de arte. Desse modo, a obra *Vidas,* de Vasari, não só inaugurou a História da Arte como consolidou metodologicamente a Teoria da arte do Renascimento, que era desenvolvida de modo especulativo e apologético, sem necessariamente um método documental e, principalmente, sem inserir o real valor humano

na aplicação do método. Os 133 registros de artistas do Renascimento elaborados por Vasari constituem uma primeira consciência artística, alterando assim o *status* do artista copiador para o artista mediador.

A obra de Vasari não só apresentou os artistas fortalecendo seu *status* como também se posicionou diante de conceitos e doutrinas desenvolvidas no Renascimento, além de marcar, pela primeira vez, uma cisão entre esse período e a Idade Média, utilizando, é claro, o desenvolvimento artístico como argumento.

Vasari é quem estabelece os subperíodos do Renascimento, retomados por Argan (2003), metaforizados como infância, juventude e maturidade. Daí estabelece a infância, juventude e maturidade da arte. A obra de Argan, *História da arte italiana* (2003), em três volumes, segue as determinações de Vasari, estabelendo Giotto como representante da infância do Renascimento, a qual consiste no contato com a natureza; Masaccio como inaugurador da juventude, por conta do uso de técnicas da imagem; e, por fim, Leonardo e os demais artistas quinhentistas como representantes da maturidade, os quais souberam utilizar os conceitos e as doutrinas a favor de uma composição própria. Vasari, portanto, localiza na História o desenvolvimento da consciência artística e, desse modo, foi capaz de estabelecer uma verdadeira teoria sobre o valor humanista, influenciando a produção da arte.

É claro que durante o Renascimento ainda não havia uma consciência subjetiva forte o suficiente para que a arte fosse pensada de modo autônomo, uma vez que isso só foi possível de acontecer à medida que a Teoria do Conhecimento avançava de modo a se desapegar das explicações metafísicas, mas o renascimento contribuiu enormemente para situar o homem como o ponto de partida para pensar o conhecimento da natureza, e foi justamente a relação entre o homem e a natureza, representados de forma artística, que possibilitou atingir esse reconhecimento.

Sem medo de errar

O caminho para organizar uma exposição de arte renascentista, de modo a optar por uma orientação na qual haja o predomínio da forma, ou do conteúdo, trata-se de uma escolha pessoal. Entretanto, devemos lembrar, seja a escolha pela forma ou pelo conteúdo, que o Renascimento não se classifica por meio de uma metodologia cronológica, mas por meio da proximidade entre seus assuntos, ou mesmo aspectos formais. Podemos pensar o Renascimento a partir dos aspectos formais, estabelecendo assim uma escala de desenvolvimento das obras segundo o uso da perspectiva, por exemplo, começando com Giotto e terminando com Leonardo da Vinci. Ou podemos optar por uma

organização a partir dos conteúdos, dos conceitos explorados pelo período, tendo início com as pinturas religiosas de Masaccio e terminando com as figuras mitológicas monumentais de Michelângelo, por exemplo.

É necessário, entretanto, que consigamos perceber com esses exemplos que não há a necessidade de estabelecer uma cisão entre a forma e o conteúdo durante o Renascimento, até porque, podemos deduzir, a partir de uma leitura hegeliana, que o que o Renascimento pretendia era justamente restabelecer o equilíbrio entre forma e conteúdo, que fora rompido pela religiosidade da Idade Média.

Portanto, pensar as obras de arte renascentistas a partir de uma separação entre forma e conteúdo é insistir em uma classificação que diminui sua complexidade. O Renascimento é um período complexo, e as obras de artes produzidas no período conseguem manifestar essa multiplicidade, tanto de elementos historiográficos, apologéticos, modelos conceituais quanto o próprio preceito cristão, além do intenso exercício técnico e dos estudos da forma.

Alberti é um ótimo exemplo para pensarmos a multiplicidade do Renascimento uma vez que o teórico tratadista dissertou acerca dos elementos formais para fomentar a composição pictórica do artista, – mas sempre se referiu ao conceito de ideia, que tem suas origens na Antiguidade grega, mais propriamente na filosofia platônica.

É necessário que um estudante do Renascimento saiba estabelecer critérios, os mais diversos possíveis, para pensar o período, mas também é necessário reconhecer que a Teoria da arte que fundamenta o fazer artístico não se sobressai aos elementos formais, mas caminha com igual importância ao seu lado.

Faça valer a pena

1. "O jovem filósofo [Pico Della Mirandola], assim como o Humanismo, situou o homem em posição de destaque na natureza, depositando nele uma fração de tudo o quanto foi criado por Deus, o que fez sua natureza indeterminada. [...] Este entendimento inédito para a época expôs a magnitude e a importância da liberdade do homem. A grandiosidade das suas escolhas, que podem transformá-lo em qualquer criatura, não encontra barreiras." (SANTOS, 2014, p. 80).

Em sua contribuição para o Humanismo no contexto do Renascimento, Pico Della Mirandola enalteceu qual atribuição do indivíduo?

a) A dignidade humana.
b) A capacidade de abstração.
c) O princípio de racionalidade.

d) A finitude do sujeito.
e) Os limites da alma.

2. "Algumas das características mais evidentes, das mudanças na arquitetura italiana do Renascimento, são 'do coletivo para o individual, do anônimo para o nomeado' (Ribeiro: 1962). Saindo do empirismo da Idade Média, com tema religioso, a arte agora laica, desenvolve princípios científicos, inspirando-se no passado clássico." (COSTA, 2004, p. 52)

A alteração indicada no trecho consiste numa mudança ocorrida no fazer artístico ilustrada especialmente nos trabalhos de Brunelleschi, que diz respeito:

a) A temas religiosos secundários.
b) Ao protagonismo do sujeito criativo.
c) A alteração do conjunto de cores.
d) A um modelo ideal de beleza.
e) Ao respeito do ofício do mestre.

3. "Enquanto as profissões da arte mereceram escassa consideração social, os escritores tiveram pudor de encarar seriamente os artistas. Ao longo do Quatrocentos, depois da mencionada obra de Filippo Villani, surgem biografias de alguns artistas incluídas entre as '*Vidas dos Homens Ilustres*'. Esta literatura de tipo encomiástico, exprimia e alimentava o bairrismo característico da cultura italiana e da rivalidade entre as diferentes regiões da península. Sobretudo em Florença, [...] surgem também biografias individuais dos artistas, como as dedicadas ao Brunelleschi e ao Alberti, além de autobiografias como o *Commentario* de Lorenzo Ghiberti, na qual o grande escultor discorre não apenas sobre suas obras, mas também sobre as artes e artistas do passado. [...] Em 1546, quando decide escrever *Le Vite de' più eccelenti architetti, pittori e scultori*, Giorgio Vasari pode contar com um considerável volume de textos e informações, além das próprias anotações. A sua disposição, dispõe também de um modelo para as biografias, constituído pela organização sistemática dos *Elogia* de homens célebres, espécie de museu realizado por seu amigo, o erudito Paolo Giovio. Não obstante os precedentes, a obra publicada em 1550 se configurava como iniciativa inédita sob vários pontos de vista." (BYINGTON, 2004, p.12-13)

Esse trecho indica uma particularidade da obra de Vasari, em que é possível qual tipo de conhecimento?

a) Discussão política sobre a arte.
b) Documentação da produção artística.
c) Refutação de princípios da Antiguidade.
d) Construção da técnica de ponto de fuga.
e) Disseminação de conteúdo artístico religioso.

Seção 3.3

O Cinquecento italiano e as novas exigências artísticas

Diálogo aberto

A tarefa de organizar uma exposição renascentista para que alunos do ensino médio aprendam sobre o período pode ser algo bastante complexo, pois a concepção de história dos alunos adolescentes, na maioria das vezes, está muito ligada ao fator cronológico. Portanto, para entender o universo artístico renascentista é necessário fugir das categorizações cronológicas, algo que se torna ainda mais difícil ao serem abordadas as diferenças entre o *Quattrocento* e o *Cinquecento*. Quando superadas as dificuldades em estabelecer uma periodização não cronológica do universo artístico e intelectual do Renascimento, ainda resta uma outra, a tarefa de classificar algumas obras para constar nas fichas informativas da exposição. Os alunos que participam da atividade percebem que algumas das obras escolhidas para compor a exposição são consideradas maneiristas e começam a questionar o porquê. Inserir obras maneiristas em uma exposição renascentista não se trata de um erro, mas existem diferenciações entre as obras que precisam ser elencadas, além do fato de ser necessária uma contextualização das obras maneiristas dentro do universo do Renascimento. Frente a isso, durante a visita dos alunos à exposição, você exerce um trabalho parecido com o de um guia de museu para realizar as justificativas que inserem o Maneirismo no contexto renascentista. Reflita, então, a partir disso, sobre como justificar aos alunos que uma obra de arte maneirista pode fazer parte de uma exposição de temática renascentista, lembrando-se sempre de que a orientação é fugir de explicações cronológicas.

Não pode faltar

O final do século XV, embora seja um período que represente o apogeu do Renascimento florentino, também representou um cenário de grande turbulência ideológica na cidade de Florença. Isso porque com a morte de Lorenzo, *o magnífico*, em 1492, Florença não só perdeu um grande apoio cultural, como também ficou mais vulnerável às ameaças do monarca francês Carlos VIII, que estava empreendendo diversas invasões na Itália.

Assimile

A família Médici foi muito poderosa e fomentou a produção artística em Florença. Mesmo de origem comum, ou seja, sem descenderem de nobres, os Médici conseguiram um enorme êxito no comércio de tecidos e passaram a exercer diversos cargos de poder na cidade, ocupando as esferas políticas, econômicas (muitos se tornaram banqueiros), artísticas, e até religiosas (já que quatro Papas saíram da família Médici). A dinastia política, propriamente dita, iniciou-se com Cosimo de Médici (1389-1464), que foi sucedido pelo filho Piero, *o gotoso* (1416-1469), que, por sua vez, governou Florença até a sua morte, em 1469, passando a tarefa para seu filho Lorenzo, *o magnífico* (1449-1492). Lorenzo foi um dos maiores incentivadores da arte em Florença, além de contribuir diretamente para a manutenção do cenário humanista, tanto que foi o principal colaborador da escola neoplatônica de Marsílio Ficino.

Devemos ressaltar que o apoio da família Médici era muito valioso para os artistas e intelectuais florentinos, e isso não apenas pela dependência financeira dos artistas para com os mecenas, mas também pelo apoio conceitual. A corte dos Médici não via problema na utilização das alegorias antigas no contexto cristão, ou seja, durante todo o curso do século XV os encomendadores das obras de arte aceitavam um certo sincretismo entre a cultura pagã e a cristã. Esse fato talvez se deva não apenas ao cenário humanista que se desenvolvia na Europa como também ao clima de tolerância que se gerava dada a trégua durante o período da Inquisição medieval no século XIV. A partir de 1478, entretanto, a Inquisição ressurgiu com grande força na Espanha, a chamada Inquisição Moderna, o que fez com que surgisse em toda Europa um clima de instabilidade, o que em Florença coincidiu com o surgimento de uma figura em particular: Girolamo Savonarola.

Girolamo Savonarola (1452-1498) foi um padre da ordem Dominicana nascido em Ferrara, mas que se estabeleceu em Florença por volta da década de 1490. Sua história é um tanto controversa, mas ilustra muito bem o clima de "fim de mundo" provocado pela virada do século, além de entender como o contexto turbulento impactou diretamente a produção artística.

Savonarola iniciou sua vida religiosa após ouvir um sermão de um frei agostiniano a respeito da renúncia das honrarias terrenas em favor da salvação espiritual; a partir desse momento, ele abandonou seus estudos em medicina e entrou para a ordem Dominicana. Savonarola era uma figura agregadora e com grande domínio da retórica, caraterísticas que faziam com que o conteúdo de suas ideias e pregações despertassem um grande valor político.

Quando já em Florença, Savonarola criticava impiedosamente os excessos da vida da corte, o que incluía o alto clero no conjunto dessas críticas. Savonarola por muitas vezes pregava que tinha um contato direto com Deus e que conhecia Sua verdadeira vontade, o que aumentava ainda mais sua popularidade, fazendo com que o próprio Lorenzo de Médici se tornasse devoto, pois temia por seu destino ao final de sua vida. Em 1492, com a morte de Lorenzo de Médici, as boas relações políticas de Florença terminaram, como também diminuíram os grandes incentivos culturais, isso porque o sucessor de Lorenzo, seu filho Piero, *o desafortunado* (1471-1503), dentre outros deslizes, não conseguiu conter a invasão dos franceses em 1494, contexto que veio a confirmar o clima de fim de mundo profetizado por Savonarola em seus sermões. Assim, com a família Médici fora do poder de Florença, dada sua expulsão por parte dos franceses, Savonarola revelou sua veia política no período em que Florença viveu uma república, pois em seus sermões recomendava que o povo exigisse o fim dos privilégios do clero e das famílias ricas. Obviamente essa postura não agradou ao papado, desagrado que piorou quando Florença, dada a força discursiva de Savonarola, recusou-se a auxiliar Roma em uma liga contra os franceses.

O fervor religioso e até radical de Savonarola representou uma mudança consistente no cenário intelectual de Florença já no início do século XVI, diferenciando-se do século XV que fora dominado pelo humanismo. O padre abominava a temática pagã, bem como os excessos alegóricos tão comuns nas obras de arte religiosas produzidas ao longo do Quattrocento. Seu poder de convencimento fez com que muitos artistas começassem a mudar seu modo de enxergar a arte. Botticelli, por exemplo, um pintor que na década de 1480 produziu obras de temática pagã, na virada do século pintou uma série narrativa que pretendia contar a história de São Zenóbio, um santo canonizado quase mil anos antes, demonstrando uma mudança em seu *modus operandi*, mais simples, mais devoto e menos alegórico.

Pesquise mais

A obra *Botticelli*, de Bárbara Deimiling, mostra uma análise muito consistente sobre a terceira fase pictórica de Botticelli que coincide na atuação de Savonarola em Florença. Leia o trecho entre as páginas 79 a 91 e confira.

DEIMLING, B. Botticelli. Köln: Taschen, 1995.

A figura de Savonarola é ambígua, pois, ao mesmo tempo em que exigia o fim dos privilégios dos ricos e do alto clero, também tinha um pensamento muito conservador, voltando-se contra as ideias humanistas que orientaram

o universo intelectual do Quattrocento. Devido à aspereza de seus discursos, Savonarola desagradou poderosos, e o teor ameaçador chegou até a alta cúpula da Igreja. Por esse motivo, Savonarola foi punido com o mesmo radicalismo que dedicava aos humanistas: foi excomungado e, por fim, morto em 1498, enforcado e depois queimado na *Piazza della Signoria* num espetáculo público.

Reflita

Há uma pintura renascentista de 1498 preservada no Museu Nacional de São Marcos, de autoria desconhecida, que narra a morte de Savonarola, ou seja, contém cenas da multidão assistindo ao corpo de Savonarola sendo queimado em praça pública. Esses episódios eram bastante frequentes durante o Renascimento e a pintura nada mais é do que um registro sobre isso. Um outro exemplo que podemos citar desses episódios está no filme *Giordano Bruno*, obra que narra o processo de investigação contra o filósofo por parte da Inquisição, resultando na sua condenação à morte.

Você conhece algum outro exemplo de obra de arte que narre a condenação à morte? O que você pensa sobre esse tema no escopo das artes?

Figura 3.1 | A execução de Savonarola na Piazza della signoria, autor desconhecido, 1498.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=savonarola+&title=Special%3ASearch&go=Go#/media/File:Hanging_and_burning_of_Girolamo_Savonarola_in_Florence.jpg. Acesso em: 11 dez. 2018.

GIORDANO Bruno. Produção: Carlo Ponti. Direção: Giuliano Montaldo. Paris: Versátil Home Vídeo, 1973, DVD.

Savonarola sucumbiu ao poder da Igreja do Papa Alexandre VI (1431-1503) devido a um contexto conservador, o qual, por muitas vezes, ele próprio ajudou a reforçar quando execrava o humanismo e o paganismo. Mesmo que Savonarola tenha sido uma grande vítima da intolerância, ele foi o responsável por trazer um clima mais conservador para a produção artística do século XVI, terminando, assim, o período áureo de grande inspiração antiga no Renascimento.

As artes plásticas do século XVI se desenvolveram partindo muito mais do empenho em perseguir as técnicas de construção da imagem do que propriamente transmitir um conceito conveniente para a época. É evidente que a temática antiga não desapareceu, mesmo porque Vasari, com sua obra *Vidas*, que exaltava a peculiaridade de cada artista, também transmitia os conceitos antigos que orientavam cada um deles, influenciando as gerações futuras. Mas o caráter antigo que irá se manter no século XVI é propriamente a valorização das características humanas, também muito presente na obra de Vasari.

Leonardo da Vinci (1452-1519) nasceu em meados do século XV, vivenciando não só toda a transição para século XVI como todo universo do hermetismo e do humanismo. Tais vivências influenciaram sua formação, fazendo com que se tornasse um típico homem renascentista, acumulando diversos saberes, tanto em relação às artes quanto em relação à ciência.

Da Vinci ingressou no mundo artístico ainda adolescente, mais precisamente em 1469, quando se tornou aprendiz de Andrea del Verocchio (1435-1488), um antigo aprendiz de Donatello (1386-1466). No famoso ateliê de Verocchio se formaram inúmeros pintores florentinos, e lá Da Vinci aprendeu diversas técnicas de pintura, tendo um contato direto com os afrescos do começo do século XV. Nesse contexto, ele desenvolveu um grande apresso pelo desenho, já que era muito importante no entendimento da perspectiva linear, como foi detalhadamente recomendado por Alberti e sistematizado por Bruneleschi. Assim como de costume no universo florentino, Da Vinci se dedicou a outros saberes, sendo que, ainda na fase do ateliê de Verrocchio, aprendeu a manipulação dos metais e outros elementos plásticos usados em esculturas, mas o que destacamos como sendo talvez sua maior perseguição no campo da construção visual foram os estudos científicos sobre a luz. O fato é que Da Vinci era muito interessado em se aprofundar nos estudos sobre os diversos elementos formais da pintura e não somente a luz, por isso se interessava pela anatomia, fisiognomia, botânica, entre outros.

Assimile

Entendemos *fisiognomia* como uma ciência muito antiga, de origem oriental, que pretende estudar a aparência do corpo como um efeito da saúde.

Na tentativa de teorizar ao máximo a sua obra, Da Vinci produzia diversos esboços para testar as composições de modo a sistematizar a construção da imagem. As obras de Da Vinci apresentam muito mais uma sistematização racional do que uma poética alegórica, como era o costume no *Quattrocento*. Isso não significa, entretanto, que a pintura de Da Vinci fosse desprovida de poética, mesmo porque, no conjunto de seus escritos sobre arte, os quais resultaram um Tratado da Pintura (1996), o pintor recomenda que se use uma referência filosófica na composição, reconhecendo a pintura como *cosa mentale*.

São nos registros deixados por Da Vinci, que se transformaram em seu tratado, que pudemos encontrar suas considerações sobre a importância da luz, considerações que resultam a técnica do *chiaroscuro*. No contexto florentino, a luz não era entendia apenas como um fenômeno ótico, mas um elemento da natureza que poderia ser recriado pela capacidade humana por meio da produção do fogo, um artifício capaz de revelar a própria existência da natureza. Nesse sentido, como uma metáfora platônica, a luz da natureza se alia à *luz* da razão humana e, assim, o desenho, as formas da natureza se revelam, como observa Bosi:

> "O pintor busca sentir a existência do corpo que se dá como fenômeno mutável: a cor, por exemplo, que em si nada mais é que transformação da luz. O pintor precisa encontrar meios físicos para transpor o que o mundo tem de mais cambiante, o brilho e a sombra, cuja existência mesma e cuja duração dependem do tempo [...] Em vez de relevo, o que o olhar vê são graus de luminosidade e zonas de sombra mais ou menos escuras. (BOSI, 2017, p. 45)

Entendemos que para Da Vinci a figura se revela pelo fenômeno da visão, o qual é despertado pela luz, e foi justamente esse efeito da natureza que o artista procurou reproduzir em uma tentativa de conectar as figuras e o espaço. Essa conexão poderia ser alcançada na pintura por meio de uma marcação suavizada do contorno, como "borrões", e assim se apresenta a técnica do *sfumatto*, bastante característica nas obras de Da Vinci, como podemos observar em *A virgem dos Rochedos*.

Em 1479, por influência dos artistas do Norte, da região dos Flandres, os pintores italianos passaram a ter contato com a pintura em óleo, o que propiciou que Da Vinci desenvolvesse ainda mais sua característica própria de trabalhar os contornos, com especial atenção para a relação luz e sombra nas composições. Assim, Da Vinci substituiu a poética que orientava o *concetto* do século XV por uma sistematização, pelo aprofundamento na investigação

sobre os elementos da forma, com destaque, por exemplo, à invenção das técnicas do *chiaroscuro* e do *sfumatto*.

Exemplificando

As técnicas do *sfumatto* e do *chiaroscuro* desenvolvidas por Da Vinci passaram a ser utilizadas pelos artistas que queriam pinturas à maneira de Da Vinci e por artistas dos movimentos artísticos diversos, até mesmo da arte Moderna. Hoje, dada a diversificação no cenário artístico contemporâneo, essas técnicas são muito utilizadas em diversas outras linguagens visuais que trabalham com a imagem, como no *design* industrial digital, a tatuagem, a maquiagem, o estilismo, entre outras.

Na década de 80, Da Vinci já era conhecido em Florença, principalmente pelos mecenas, os quais tinham Lorenzo de Médici como principal colaborador nesse momento; porém, Da Vinci passou a trabalhar em Milão, principalmente para o duque Ludovico Sforza (1462-1508), claro que por influência dos Médici. Em Milão, Da Vinci produziu boa parte de seus projetos peculiares, o que lhe deu experiência para trabalhar como arquiteto e engenheiro militar em Veneza, quando precisou sair de Milão em virtude da invasão de Luís XVII, o sucessor de Carlos VIII.

Na virada do século, em 1500, Da Vinci retornou à Florença, onde produziu boa parte de suas obras religiosas a serviço do mosteiro da *Santíssima Annunziata*, mas não abandonou seus projetos de artefatos militares e, por isso, passou a viajar pela Itália, que vinha sofrendo constantes invasões. No início do século XVI, embora Da Vinci tenha recebido diversas encomendas de caráter político, recebeu a encomenda do retrato mais famoso do mundo, a *Monalisa*. Devemos lembrar que nessa época o clima em Florença já havia sido bastante afetado pela figura de Savonarola, por isso, boa parte das obras de Da Vinci foram de temática religiosa, demonstrando uma grande inventividade em seu *modus operandi*, inventividade essa obtida muito mais pelos elementos formais do que pelo tema religioso em si. Nos últimos anos de sua vida, Da Vinci foi apadrinhado por Juliano de Médici, um dos filhos de Lorenzo, e, por esse motivo, viajou para Roma no mesmo período em que ali estavam produzindo Rafael (1483-1520) e Michelangelo (1475/1564), os outros dois artistas que, com Da Vinci, foram responsáveis por caracterizar a pintura italiana do *Cinquecento* (século XVI).

Assim como Michelangelo e Rafael, Da Vinci também teve sua vida e obra retratadas na célebre obra *Vidas*, de Giorgio Vasari, a qual teve sua primeira edição publicada em 1550, a exata metade do século XVI. Michelangelo,

por sua vez, foi o último artista elencado por Vasari, o que quer dizer que a visão de artista que o teórico empregou em sua Teoria da arte, servindo de parâmetro para os estudos da arte posteriores, sintetizou-se em Michelangelo. Vasari dedicou especial empenho para reforçar os valores de Michelangelo e atribuiu ao artista o crédito de ter sido o primeiro pintor *maneirista*. É claro que podemos entender Michelangelo inserido no contexto renascentista, mas devemos também entender sua obra como algo difícil de se classificar, afinal, foi um artista que viveu quase 90 anos e produziu por praticamente 70, o que significa que sua produção marcou o século XVI, bem como representou suas transformações.

Ao contrário de Da Vinci e de vários outros artistas florentinos, Michelangelo não se interessava pelos estudos das artes liberais, não obteve êxito na carreira intelectual, mas era obstinado em seu ofício de artista e suas motivações eram quase sempre religiosas. Os traços humanistas que influenciaram Michelangelo podem ser percebidos muito mais na importância das figuras humanas na representação de temas religiosos do que propriamente uma orientação neoplatônica ou pagã, como se via no século XV. A exemplo disso, podemos observar a expressividade com a qual Michelangelo pintou seus afrescos, mais especialmente o modo como produziu suas esculturas.

Michelangelo produziu basicamente nas cidades de Florença e Roma, o que prontamente nos indica que também foi um artista protegido pela família Médici, incluindo alguns Papas, por esse motivo lhe foi dada a tarefa de pintar o teto da Capela Sistina e produzir diversos monumentos para o pontificado. Em 1494, por sua vez, dado o cenário político conflituoso e a morte de Lorenzo de Médici, Michelangelo sai de Florença e vai para Bologna, onde encontrou outro mecena que o apadrinhou, Gianfrancesco Aldrovandi. Apesar de ter vivido um momento distante, Michelangelo nunca se afastou da família Médici, uma vez que tinha ligações afetivas com os membros da família, já que havia morado durante muito tempo em sua casa, onde aprendia e produzia arte. Entre idas e vindas Michelangelo se estabeleceu por um tempo em Roma onde produziu a maior parte de suas obras, incluindo as esculturas pagãs, como *Baco embriagado*, por exemplo. Em 1505 Michelangelo aceitou o pedido do Papa Giulio II (1443-1513) para esculpir 12 apóstolos, mas somente a obra de Matheus chegou a ser iniciada (e depois abandonada). O filme *Agonia e Êxtase* (Produção de Carol Reed. Los Angeles: 20th Century Fox. 1965, Blueray) narra os diversos conflitos entre Michelangelo e o pontífice. Conforme apresentado no filme, há uma enorme relutância do artista em executar uma encomenda do Papa Giuglio: pintar afrescos no teto da Capela Sistina e não esculpir estátuas, exatamente. Assim como no filme, o que ocorreu, de fato, foi que Michelangelo pintou o teto da Capela Sistina a contragosto e para a nossa sorte.

Pesquise mais

Faça um passeio virtual pela Capela Sistina, em Roma.
Virtual Tour - MVSEI VATICANI. Sistine Chapel.

Levado pelas contingências e necessidades da época, bem como pelo seu estreito contato com os chefes da Igreja, Michelangelo transitou por diversas linguagens, incluindo a arquitetura, quando o Papa Leão X (1475-1521), Giovanni de Médici, filho de Lorenzo, solicitou que Michelangelo projetasse a fachada da basílica de San Lorenzo, um trabalho que, apesar de não concretizado, pode mostrar a instabilidade artística de Michelangelo. O Papa subsequente, também membro da família Médici, Clemente VII (1478-1534), foi um outro papa que solicitava os trabalhos de Michelangelo. A situação do artista ficou um pouco complicada quando o Papa Clemente VII declarou apoio aos franceses contra o Sacro Império Romano-Germânico, liderado por Carlos V (1500-1558), na tentativa de restabelecer o controle político em Florença, que desde a morte de Lorenzo de Médici permanecia estremecido. Nesse contexto, em 1527 o exército de Carlos V derrotou as tropas francesas na Itália, e como consequência, também saquearam Roma, o que fez com que a situação política da família Médici se tornasse ainda mais delicada, afetando consideravelmente os trabalhos de Michelangelo, que começou a trabalhar com Engenharia. Michelangelo restabeleceu seu trabalho como escultor apenas em 1530, quando o Papa Clemente VII fez as pazes com Carlos V e a família Médici pôde retomar o domínio político de Florença. Em 1534 um novo Papa, Paulo III (1468-1549), motiva o retorno definitivo de Michelangelo à Roma, onde se estabeleceu para terminar seus projetos inacabados. Muitos trabalhos de Michelangelo não foram finalizados e muitos projetos não foram colocados em prática, fato que evidenciou a existência de uma tensão entre a vida de Michelangelo e sua arte, talvez por ter estado completamente mergulhado na tensão entre a religião e a política.

A recomendação do Papa Paulo III foi para que Michelangelo pintasse *O juízo Final* na parede do altar da Capela Sistina para que pudesse auxiliar na divulgação da Contrarreforma, o que indica que neste momento os elementos humanistas seriam, cada vez mais, deixados de lado.

Michelangelo foi considerado por Vasari o artista que inaugurou o Maneirismo – movimento comumente associado à transição entre o Renascimento e o Barroco, manifestando a decadência do clássico renascentista. Essa concepção, entretanto, é algo bastante questionável, mesmo porque, como vimos em Michelangelo, diversos fatores políticos motivaram o abandono do classicismo. O que podemos entender sobre o maneirismo, por sua vez, é que se iniciou a valorização dos *modus operandi* dos artistas,

quase que introduzindo uma concepção de estilo – desse modo, mantendo a importância do Humanismo sob um viés formal dessa vez. O Maneirismo se trata da formulação de um conjunto de regras estéticas ao modo de algum artista, o que, no caso de Michelangelo, remonta à Antiguidade Helenista ou, até mesmo, à Antiguidade Romana, dado o realismo sofisticado que produzia em suas obras, representando toda a tensão que motivava sua atividade como se fosse uma metáfora dramática da relação entre a arte e a natureza.

Michelangelo deixava pistas sobre os aspectos que influenciavam suas obras, que podem ser localizados em alguns escritos e até poemas. Isso indica que Michelangelo não renunciou ao aspecto idealista, o que pode ser também percebido na necessidade de correção da natureza trazida pelo realismo de suas obras, ou seja, seu empenho sempre esteve em tentar apresentar a melhor ideia da natureza. Desse modo, podemos supor que a inventividade de Michelangelo consistia justamente na confluência entre dois sistemas que existiram no Renascimento, ou seja, Michelangelo pode ser considerado um grande representante do Renascimento, pois conseguiu maturar todo emaranhado de concepções que surgiram no século XV e, assim, apresentar-se de modo consciente, humano e não menos resignado, com a consciência de que a fé e a natureza são maiores que o homem.

As tensões estabelecidas na Europa iniciadas pela Reforma protestante (1517) não afetaram apenas o sentimento de Michelangelo em relação à arte, mas também resultaram no questionamento sobre os princípios religiosos; desse modo, o parâmetro religioso para o entendimento da natureza também foi abalado. Com execução de Savonarola, que se mostrou um irredutível conservador, o século XVI se iniciou no cenário que colocava em pauta as questões acerca do entendimento humano da natureza e, como podemos observar, a ciência passou a se desenvolver de modo um pouco mais independente da Igreja. O fato é que no início do século XVI o humanismo ainda esteve muito presente na cultura italiana apesar de Savonarola, e desse modo, a arte passou a ter uma abordagem voltada mais para uma natureza física do que uma natureza contemplativa (ARGAN, 2003), um pouco diferente do Humanismo idealista do século XV. O Humanismo não foi apenas uma tendência de rememoração da Antiguidade, mas o estabelecimento de bases humanas para o entendimento da natureza, e até mesmo do entendimento sobre Deus. Os grandes cientistas e filósofos do século XVI são exemplos do que estamos tratando, tais como Galileu (1564-1642) e Giordano Bruno (1548-1600). Somente a partir de 1545, com a convocação do Concílio de Trento pela Igreja Católica, em resposta à Reforma protestante, é que o clima de tensão se intensificou, levando à diminuição da cultura humanista, não só na Itália, mas em toda a Europa, principalmente com o cenário da Inquisição Moderna.

Podemos entender que o evento do saque de Roma, em 1527, marcou o fim do Renascimento cultural, mas o contexto humanista que orientou as artes, a Ciência e a Filosofia não só no século XVI como em todo o Renascimento rumou para o seu fim, dado uma incoerência do conservadorismo da Igreja, apenas no final do século XVI. As manifestações clássicas permaneceram na História da arte depois do século XVI, mas ocorreram principalmente fora da Itália, ou seja, fora do contexto conservador, e, em geral, motivado por reformas políticas, como é o caso do neoclassicismo francês.

Sem medo de errar

O desafio lançado pela situação-problema de tentar diferenciar o Maneirismo do Renascimento pode ser algo bastante complexo, isso porque, como sabemos, o entendimento do Renascimento não se dá por via de uma concepção cronológica, mas pelo entendimento da construção de características culturais ao longo do tempo, incluindo a Idade Média. Sendo assim, não podemos entender o Maneirismo como um período que ocorreu para colocar fim ao Renascimento, mesmo que algumas datas, como o saque de Roma, por exemplo, passem a sugerir um marco como esse. O maneirismo deve ser pensado como um resultado do próprio Renascimento e não necessariamente seu esgotamento. Vasari atribui a Michelangelo a condição de primeiro artista maneirista, mas precisamos levar em consideração que Vasari produziu durante muitos anos, e seu modo de criar nem sempre seguiu uma linha exata, e esse percurso nos mostra que o próprio curso do tempo é capaz de transformar não só um artista, mas uma concepção de arte. O caminho para estabelecer uma justificativa para que o maneirismo possa ocupar o *status* de obra renascentista consiste no entendimento de que o curso do tempo, e não propriamente cisões históricas e rupturas, é que irá transformar um modo de trabalho.

No início do *Cinquecento*, antes mesmo de Michelangelo, Leonardo da Vinci já havia estabelecido técnicas de pintura mais sofisticadas, as quais influenciaram a pintura da posteridade, bem como outros pintores a pintarem *à maneira* de Leonardo; mas a necessidade de que o pintor desenvolvesse essas técnicas surgiu do contexto do próprio Renascimento, sobretudo dos contextos políticos, ideológicos, religiosos e também formais em que esteve inserido o final do *Quattrocento*.

Convém, portanto, entender o Maneirismo como um acontecimento que ocorreu em consequência do Renascimento, num momento de transformações ideológicas, mas não necessariamente na tentativa de superar o período; pelo contrário, uma vez que foi propriamente no século XVI que as

concepções humanas se fortaleceram ainda mais, realizando assim o projeto humanista que impulsionou o Renascimento.

Faça valer a pena

1.

> "O fogo era, portanto, a causa material necessária para que o homem pudesse superar o estado de caverna e ousasse a ascensão para o espaço da luz. O fogo, mais leve que o ar, sobe: o seu calor procura sempre as camadas superiores da atmosfera, assim como a luz se irradia melhor nas alturas do céu onde menos densos são os estorvos. (BASI, 2017, p. 39)

Além de elemento físico que revelava a visão, a luz obtida pelo fogo tinha também uma conotação humanista. Essa conotação possui qual referência antiga?

a) Uma referência platônica sobre o acesso ao conhecimento.
b) Uma referência aristotélica sobre a causa material da luz.
c) Uma referência sobre os quatro elementos de Empédocles.
d) Uma referência romana sobre o destino dos corpos após a morte.
e) Uma referência helenística euclidiana sobre a construção do espaço.

2.

> "Os seus nus diferenciam-se da impassividade dos da Grécia Antiga. É natural que assim o fosse, pois Deus criou o homem à sua imagem e semelhança e lhe deu uma alma, o que fica muito marcado nos nus pintados no teto e no Juízo Final da Capela Sistina. O corpo humano nu que até então tinha reprimida e proibida a sua reapresentação pela Igreja, como acontecia no período gótico, agora se torna um meio nobre de expressão pela sua origem divina. (CARRENHO, 1998, p. 99)

O texto acima descreve a peculiaridade das representações dos nus de Michelangelo em relação aos nus da Antiguidade. Segundo as características da pintura de Michelangelo, qual aspecto humanista foi resgatado no período do Maneirismo?

a) A autoridade divina.
b) A natureza mitológica.
c) O valor do corpo humano.
d) O valor da alma.
e) A natureza dualista.

3.

> “[...] a plasticidade que as formas individuais devem ao Renascimento não desaparece, mas simplesmente opõe à “superficialidade” característica da “visão totalizante”; ora, essa oposição desconhecida da arte medieval, que procedia colocando-se no simples ponto de vista da “superficialidade” [...] Do mesmo modo, a teoria da arte instituiu uma crítica muito intensa e plenamente consciente de si mesma [...]. (PANOFSKY, 1994, p. 75)

O texto acima se refere a um elemento renascentista que foi decisivo para que, no Maneirismo, as regras formais das obras de arte pudessem aparecer em *estilos* individuais e não puramente clássicos. Que elemento é esse?

a) O sombreamento.
b) A iluminação.
c) A anatomia.
d) A perspectiva.
e) O volume.

Referências

ALBERTI, L. B. **Da pintura**. Campinas: Ed. Universidade Estadual de Campinas, 1989.

ARGAN, G. C. **História da arte italiana.** São Paulo: Cosac Naify, 2003. (Da Antiguidade a Ducio, v. 1).

ARGAN, G. C. **Clássico e anti-clássico**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BAGOLIN, L. A. **Dos Comentários de Lorenzo Ghiberti**: Análise e Tradução. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BASI, A. **Arte e conhecimento em Leonardo da Vinci**. São Paulo: Edusp. 2017. (De Michelangelo ao Futurismo, v. 3).

BAXANDALL, M. **Giotto and the orators**. Humanist observers of paiting in Italy and discovery of pictorial compositions 1350-1450. New York: Oxford University Press, 1971.

BAXANDALL, M. **Olhar renascente**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

BELTING, H. **O fim da história da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURCKHARDT, J. C. **A cultura do renascimento na Itália**. Brasília: UnB, 1991.

BYINGTON, E. L. **A arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes.** A Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica. 2004. 162 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

CARRENHO, E. A. A. **O Juízo Final no espaço sagrado da Capela Scrovegni à Capela Sistina**. Bauru: Editora Edusc, 1998.

CHASTEL, A. **A arte italiana**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

COSTA, C. O. A. **A perspectiva no olhar:** ciência e arte no renascimento. 2004. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Matemática) – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

COSTA, R. A Estética na Antiguidade e na Idade Média. In: PESSOA, F.; COSTA, R. da. **Estética**. Vitória: UFES, p. 8-43, 2017.

DA VINCI, L. **Trattado della pittura [1490-1500]**. Roma: Newton Comptin, 1996.

DEIMLING, B. **Botticelli**. Köln: Taschen, 1995.

ECO. U. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

FICINO, M. **De amore**. Madrid: Tecnos, 1989.

FOCILLON, H. "Introdução à arte do Ocidente". In: ARGAN, G. C. **História da arte italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (Da Antiguidade a Ducio, v.1).

GHIBERTI, L. **I Comentari. Ao tratamento de Ottavio Morisani**. Nàpoles: Editora Riccardo. Riccardi, 1947.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

HANSEN, J. A. **Alegoria, construção e interpretação da metáfora**. São Pulo: Atual, 1986.

MARTINES, L. **Fogo na cidade**. São Paulo: Record, 2011.

MENDONÇA, D. B. **Botticelli:** pintura e teoria. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

MIRANDOLA, G. P. D. **Discurso sobre a dignidade do homem**. Tradução de Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 2001.

PANOFSKY, E. **A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PANOFSKY, E. O renascimento. In: PANOFSKY, E. **A evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PANOFSKY, E. **Renascimento e renascimentos na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

PLATÃO. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.

SANTOS, A. A. **A contribuição de Giovanni Pico Della Mirandola no delineamento da concepção de dignidade da pessoa humana:** aspectos históricos e filosóficos recepcionados pelo Direito. 2014. Dissertação (Mestrado em Direito). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

VASARI, G. **A vida de Michelangelo Buonarroti**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

VASARI, G. **Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti**. Roma: Grandi Tascabili Economici, 2013.

WARBURG, A . **A renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, A. **El renascimiento del paganismo:** aportaciones a la historia cultural del renascimiento. Madrid: Alianza editorial de Madrid, 2005.

WARBURG. A. **A renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG. A. **El renascimiento del paganismo:** aportaciones a la hitoria cultural del renascimiento. Madrid: Alianza editorial de Madrid, 2005.

Unidade 4

Arte romântica e os novos rumos da arte na modernidade

Convite ao estudo

A unidade que se inicia e finaliza os estudos em Estética pretende apresentar os elementos histórico-filosóficos que transformaram o entendimento e a produção artística no século XX. Esses elementos são o resultado de um processo de desclassicização da arte que começou, ainda de modo muito primitivo, no Maneirismo, e se firmou no período que corresponde ao Romantismo alemão.

O contexto histórico no qual o Romantismo alemão se desenvolveu corresponde ao final do século XVIII e início do século XIX, recorte temporal que abarcou muitas outras manifestações artísticas, as quais, em geral, discutiam a importância do legado clássico para a produção artística contemporânea.

Devemos ressaltar que a passagem do século XVIII para o XIX, período que envolveu o Romantismo alemão, foi marcada por diversas transformações, tanto sociais quanto filosóficas, dadas as novas reflexões da Filosofia no contexto do Idealismo alemão, as quais reconheceram o papel do sujeito como determinante para a produção do conhecimento, como podemos observar a partir das contribuições kantianas sobre a Inversão Copernicana (KANT, 1974).

Na obra Crítica da Razão Pura (1974), Kant determina, grosso modo, que o homem racional é sujeito do conhecimento, e o processo de conhecer ocorre a partir de suas experiências. Sendo assim, a arte deve ser uma disciplina insubordinada, devendo obedecer apenas às determinações do artista, ou mesmo ao modo como ele concebe a natureza, assim, passa a ser possível pensar a arte como uma atividade importante para a formação do conhecimento, uma vez que ela é capaz de acessar a sensibilidade e produzir ajuizamentos complexos. Deste modo, a concepção de arte figurativa, a qual apenas reproduz princípios miméticos, não faz mais sentido nesse contexto. É a partir dessas transformações que podemos reconhecer os conceitos que proporcionaram uma discussão pautada na importância das sensações e deram espaço para as novas formas de arte que surgiram no século XX, como os movimentos de vanguarda que constituem a Arte Moderna, os quais

representam uma enorme variedade no repertório cultural que devemos construir gradativamente.

As contribuições do Romantismo para a despadronização do fazer artístico, no contexto do Idealismo alemão, implicaram no entendimento hegeliano sobre o fim da arte. Assim como ressalta o historiador Hans Belting, em sua obra O fim da História da arte (2014), a Teoria da arte iniciada no Renascimento por Giorgio Vasari foi o pontapé inicial para pensarmos um recorte histórico no qual prevaleceu a arte figurativa, ou seja, foi o princípio do que concebemos como sendo a disciplina da História da arte. Entretanto, devemos ressaltar que esta mesma Teoria da arte que propõe um início para a História da arte propõe também um caráter teleológico, ou seja, um ponto de chegada, ou mesmo um fim, haja visto que tudo o que começa também termina.

Não devemos resumir a teoria hegeliana sobre o fim da arte como o fim absoluto da arte, uma vez que é fato histórico que, após o esgotamento das artes figurativas, os artistas não abandonaram suas tarefas, e as obras de arte continuaram sendo produzidas, inclusive o diálogo com o clássico, o que ocorreu no próprio contexto do Idealismo com o Classicismo de Weimar. O que conhecemos como sendo a Arte moderna é o grande exemplo disso. O que devemos entender propriamente é que a partir da primeira Teoria da arte de Giorgio Vasari se abriu um caminho para um fazer artístico reflexivo, e não mais puramente obediente aos padrões clássicos ou mesmo aos princípios mimético e naturalista.

Nesta unidade, devemos entender também a grande variedade do repertório que se apresenta no universo das vanguardas, de modo que possamos desapegar dos princípios figurativos e padrões que foram tão fortemente construídos em nosso imaginário cultural, para que então possamos pensar a nova arte como uma necessidade da nova sociedade.

Iniciaremos nossos estudos a partir do entendimento de que o contexto nebuloso entre os séculos XVIII e XIX recepcionaram o surgimento de novos modos de compor as artes visuais, os quais não foram reduzidos aos princípios figurativos e permaneceram como parâmetro desde a Antiguidade grega.

Seção 4.1

O Romantismo como um movimento de desclassicização da arte

Diálogo aberto

A presente seção que se inicia tem por objetivo percorrer os elementos histórico-filosóficos que recepcionaram o surgimento de um novo tipo de arte, a Moderna. Como podemos constatar, a arte Moderna se configura de modo muito diverso das obras de arte clássicas, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, e nosso papel é o de tentar entender as motivações dessas rupturas, ou seja, de entender o contexto da desclassicização das artes, a decadência dos parâmetros figurativos, os quais designaram o estatuto da arte Moderna. Devemos percorrer também o contexto histórico-social do fim do século XVIII e começo do século XIX, o qual direcionou os panoramas artístico e filosófico, definindo, assim, o Idealismo alemão, bem como a consolidação do sujeito e o surgimento da Disciplina Estética. Nesta seção, procuraremos entender os movimentos artísticos que principiaram uma nova interpretação dos elementos clássicos, por isso percorreremos o Barroco, o Impressionismo, o Romantismo e o Classicismo de Weimar, o qual tornou a pensar o valor do clássico a partir de um viés atual.

Pensando que o contexto entre os séculos XVIII e XIX seja crucial para entendermos a consolidação da arte Moderna, procure entender os conflitos existentes entre as concepções clássica e moderna de arte. Imagine que você seja um professor universitário da área de Estética, e que foi convidado a orientar uma pesquisa acadêmica para a elaboração de um trabalho de conclusão de curso de um aluno na universidade em que leciona, mas as aspirações artísticas de seu futuro orientando divergem das suas, uma vez que você possui um gosto artístico mais clássico, até mesmo tradicional, enquanto seu futuro orientando pretende justamente legitimar a arte não figurativa em seu trabalho. Diante das dificuldades, você enxerga a proposta como um desafio, e não como um impasse, e aceita o convite. A inquietação de seu aluno fez com que ele desenvolvesse um projeto buscando ressaltar as grandes diferenças entre as características que compõem o Classicismo nas artes plásticas e as características das artes produzidas a partir do final do século XVIII, instituindo a Modernidade nas Artes. Após entender a formação do arcabouço artístico da Arte Ocidental a partir de padrões clássicos, o estudante precisou procurar pelas causas que impulsionaram a ruptura entre o fazer artístico e a orientação clássica para compor a beleza da obra. Você logo percebe que, para iniciar uma pesquisa a partir

desse problema, seria necessário elencar um conjunto de temas da História da Filosofia para auxiliar no entendimento da ruptura entre as artes e o Classicismo. Reflita sobre quais temas seriam possíveis indicar ao aluno para que ele possa desenvolver um trabalho sobre o que pode ser concebido como clássico e não clássico ao longo da História da arte.

Não pode faltar

Esta unidade que se inicia pretende realizar uma tentativa de situar os primeiros indícios da arte moderna, de modo a entender o papel da cultura clássica nesse processo. Isto porque a cultura moderna não se constituiu a partir de um esgotamento da cultura clássica, mas de um processo que a utilizou para reforçar um novo contexto histórico, social e político.

Como sabemos, a arte do século XVI, o Maneirismo, já apresentou um novo modo de estabelecer um diálogo com os princípios clássicos tradicionais, inaugurando, assim, a buonamaniera moderna. Após o Maneirismo italiano, surgiram outras manifestações artísticas na Europa e em colônias europeias, que se preocuparam em utilizar a Antiguidade mais como uma inspiração do que como um modelo rígido a ser seguido. O Barroco é uma dessas manifestações, a qual surgiu especificamente na Itália ao final do século XVI, após o Maneirismo, sendo, então, considerada a continuação do Renascimento. Tal entendimento decorre da temática cristã frequentemente utilizada na produção artística de ambos os momentos; além disso, a arte religiosa barroca serviu como elemento importante para divulgar a contrarreforma.

A arte barroca se difere da arte renascentista (ou mesmo maneirista) pela exuberância das figuras, pelo impacto das sombras, as quais fazem com que as figuras iluminadas se destaquem, constituindo, assim, uma dramaticidade na pintura. Outra característica que difere o Barroco do Renascimento é a renúncia ao princípio da harmonia tão caro para os renascentistas, mas essa característica não indica que a arte barroca não se apropriou das características antigas para manifestar um conteúdo cristão, mas que o que mais inspirou a arte barroca foram as características da monumentalidade helenística, e não propriamente os princípios de proporção clássicos.

O Barroco se iniciou ao final do século XVI na Itália e se expandiu até os demais países católicos europeus, inclusive às colônias da América, como o Brasil, que no período colonial contou com a produção dos célebres artistas Aleijadinho (1730-1814) e Mestre Piranga.

Reflita

O Brasil foi colônia de Portugal durante a maior parte de sua História. Isso quer dizer que não havia uma manifestação artística genuinamente brasileira, uma vez que os artistas europeus migravam para as colônias para retratar o modo de vida colonial, ou então os já brasileiros eram fortemente influenciados pela arte europeia. O Barroco é um grande exemplo disso. Pense a respeito das influências da arte europeia nas colônias e veja se conhece algum outro movimento artístico europeu que chegou até as colônias, ou mesmo que influenciou algum movimento colonial.

O Barroco se consolidou como um estilo, o que fez com que se tornasse uma linguagem de representação do absolutismo europeu, como bem podemos observar nas obras de Vermeer (1631-1675), de Franz Hals (1580-1666), ou de Rembrandt (1606-1699). Mesmo que o Barroco seja considerado, quase que consensualmente na História da arte, um estilo que vigorou até o século XVIII, não podemos esquecer que Janson e Janson (1988) propõem uma abordagem segundo a qual o Barroco é entendido como uma manifestação dramática que pode ser percebida ao longo de toda História; ou seja, o Barroco não seria propriamente uma apropriação do período helenístico, mas uma característica dramática que já havia ocorrido na Antiguidade e que se repete na História. O que devemos tentar entender dessa discussão é que o Barroco não se trata propriamente de um período histórico, como o Renascimento, mas um diálogo com a Antiguidade que ocorreu de modo peculiar entre os séculos XVI e XVIII e trouxe novas necessidades e discussões para os rumos da arte.

Outro ponto que devemos ressaltar é que o Barroco foi uma das últimas apropriações da Antiguidade, de modo a reforçar os ideais cristãos, uma vez que o período em que se manifestou foi delimitado por uma conscientização da modernidade. A ciência apresentava um caráter cada vez mais racional, como podemos observar na Filosofia de Pascal e Descartes, além do constante descontentamento com a igreja por conta da intolerância para com cientistas durante a Inquisição. Estabelece-se na Europa uma tensão entre conhecimento e fé, assim, o Barroco caminha na contramão, buscando resgatar a untuosidade antiga, enfatizando a soberania da Igreja e dos estados monárquicos, apesar da contraposição.

O contexto do século XVIII trouxe inúmeras transformações para a Europa sob diversos aspectos, incluindo o pensamento iluminista, que inspirou a Revolução Francesa e a queda de muitos governos absolutistas, além da Filosofia idealista, marcando, assim, o fim da Idade Moderna. Todo

esse contexto nos indica que o Barroco apresenta uma transição de um tradicionalismo para uma consciência da modernidade. Essa transição, entretanto, não se apresentou do modo ambíguo com o Barroco, tampouco de modo questionador, o que veio a ocorrer com outro movimento do século XVIII inserido no transcendentalismo racional, o Romantismo.

O Romantismo pode ser entendido como um movimento artístico e intelectual, o qual se divide em fases, dependendo da região em que se manifestou; esse é o caso do Romantismo literário brasileiro, que contou com três fases estabelecidas pelas temáticas mais recorrentes no momento. O Romantismo na Europa, por sua vez, se constituiu partindo de um movimento alemão considerado pré-romântico conhecido como Sturm und Drang (Tempestade e Ímpeto), que buscava ressaltar a importância de uma natureza humana instintiva, que não depende de referências ou modelos para manifestar seus sentimentos. Assim, o Romantismo se constituiu em um contexto que trouxe uma grande novidade para as artes figurativas, uma vez que desmistifica a necessidade das influências antigas, de modo a optar por uma libertação em relação aos padrões determinados pela tradição.

Assimile

Sturm und Drang foi o chamado movimento pré-romântico que teve seu início ainda no século XVIII na Alemanha (entre 1760 e 1780), e se tratou de uma primeira manifestação anticlássica na Modernidade. O *Sturm und Drang* é a expressão alemã para designar tempestade e ímpeto, que pretendia abrir espaço para uma compreensão da natureza partindo de uma concepção subjetiva (e até instintiva), ou seja, sem recorrer aos princípios metafísicos, como também sem entender o caráter racional humano como absoluto. O *Sturm und Drang* inaugurou o realismo e o naturalismo partindo das emoções, e essas características se manifestaram, principalmente, nas obras literárias, as quais, por sua vez, se configuraram como uma reação às regras da literatura francesa pautada no Classicismo.

Não há uma regra que defina o século XVIII e, tampouco, uma característica que determine o fazer artístico, já que esse século foi marcado por discussões, dentre as quais destacamos a natureza do conhecimento entre os filósofos racionalistas e os empiristas do século XVII. Propiciou-se, assim, um questionamento dos parâmetros antigos, como a metafísica. Nas artes, a indefinição do século XVIII como um período simples se apresenta com a proposta de questionamento antigo por parte do Romantismo, como

também por alguns movimentos que reagiram ao próprio Romantismo, como o Parnasianismo literário.

Johann Winckelmann (1717-1768) é um exemplo da inconstância do século XVIII a respeito das orientações artísticas, uma vez que esse teórico procurou restabelecer a importância do Classicismo em suas obras. Winckelmann veio de uma família pobre, mas teve acesso à educação dado sua personalidade dedicada e inteligente. Estudou em Roma, onde teve contato com todo o legado clássico, o que veio a orientar sua concepção de arte. Ele foi uma pessoa de inestimável relevância para a História da Arte, uma vez que é de sua autoria a importantíssima obra *História da Arte antiga*, publicada em 1764, na qual foram estabelecidas as distinções entre os períodos da Antiguidade, sendo que, para tal contribuição, o autor utilizou, inclusive, seus conhecimentos de Arqueologia. Na *História da Arte antiga* (1984), Winckelmann também defende a ideia de que foram os elementos da vida e cultura gregas que favoreceram a excelência da produção artística no período clássico. Isso porque o teórico entendia que a arte se conecta ao conceito de beleza a partir de uma idealização do divino na natureza humana, ou seja, sendo o homem um partícipe dos deuses, como pensavam os antigos, ele recolhe em si o conceito da divindade, sendo este o aspecto da natureza humana que deve orientar a obra de arte e se obter a beleza. Por esse motivo é que Winckelmann se caracteriza como um crítico do Romantismo, retomando o conceito naturalista grego a partir de um ideal clássico. Ele também critica o Barroco, uma vez que entende que as características divinas que constituem a natureza humana devem ser sutis, como nas obras clássicas, e não exageradas ou contorcidas, como nas obras helenistas.

A importância de Winckelmann para a História da arte foi imensurável, tanto que sua história pessoal se encerra de maneira trágica, como que uma ironia. Pouco tempo depois de publicar *A história da Arte antiga,* precisamente em 1768, ele retornava de uma viagem quando foi morto por um de seus acompanhantes, o qual pretendia roubar-lhe os objetos de antiguidade que ganhara de presente da rainha da Áustria Maria Teresa Arcangélica.

O que deve ficar muito claro para nós é que a tradição clássica que orientou o fazer artístico no século XVIII deixou de ser uma exigência e passou a existir de modo relativo. Tal característica permaneceu até a superação do Classicismo com a chamada Arte Moderna. Precisamos, entretanto, enfatizar a ressalva de que o Classicismo nunca desapareceu por completo nas manifestações artísticas ocidentais, uma vez que seu legado fundamenta o princípio figurativo que jamais deixou de existir, entre outros princípios, como o naturalismo e a ornamentação decorativa, que de tempos em tempos reaparecem nas artes, seja por meio do conteúdo ou mesmo formal. Tendo

em mente o contexto artístico de fronteira que perpassou o século XVIII, é necessário que reconheçamos o Romantismo como um movimento também de transição, que se manifestou oscilando entre rupturas e continuidades com o Classicismo.

As primeiras manifestações românticas aconteceram como uma reação aos princípios racionalistas e/ou iluministas, de modo a sugerir a libertação da concepção de uma razão metafísica. Assim, o Romantismo alemão deu sequência ao movimento do *Sturm und Drang*, buscando enfatizar a incompatibilidade entre uma concepção de racionalidade iluminista e a tomada de consciência de uma realidade devastada. Com isso, os temas dos amores inatingíveis, da fragilidade da lucidez humana e da grandiosidade da natureza aparecem de modo muito proeminente nas pinturas românticas. A noção de beleza metafísica é colocada em discussão, assim como a ideia divinizada de artista, ou seja, o Romantismo critica tanto a objetividade da racionalidade iluminista quanto uma orientação metafísica dos impulsos artísticos, preferindo, ao final do século XVIII, uma concepção de confronto, avançando para o XIX, priorizando a emoção. Esse contexto de ruptura também reforça a importância da subjetividade, elemento essencial para o surgimento da Estética enquanto disciplina filosófica que entende a obra de arte como objeto de reflexão, visando à autonomia. O Romantismo, portanto, trata-se de um movimento artístico, procurando estabelecer uma tendência idealista, ou seja, entendendo a razão como um produto humano, e não metafísico. Assim, a imaginação passa a ter valor cognitivo.

O contexto do surgimento da Estética na Filosofia envolveu discussões sobre a Teoria do Conhecimento, como também presenciou um emaranhado de movimentos artísticos, tal como situamos, o Barroco, o Romantismo e até o Neoclassicismo. Para Argan (2013), o Romantismo e o Neoclassicismo representam faces diferentes de uma mesma moeda, pois, enquanto o preceito neoclássico persegue um ideal sublime, aquele da plenitude artística clássica e, assim, objetiva o mundo, o Romantismo pretende subjetivar a natureza no sujeito. Ambos os movimentos se constituem na Modernidade, mas se diferenciam sobre o modo como entendem que a realidade deve ser representada. Os primeiros exemplos de pintura romântica ainda se encontram atrelados às características barrocas, como é o caso da pintura de Goya (1746-1828), mas o maior expoente da obra de arte pictórica romântica está situado no contexto britânico com o pintor Willian Turner (1775-1851).

Exemplificando

O Romantismo foi um período controverso que resultou em um legado cultural muito forte para culturas não europeias e para a posteridade.

Um dos legados do Romantismo foi denominado por Byronismo. A corrente tem sua origem na poesia de Lord Byron, poeta que marcou o Romantismo inglês, assim como Willian Turner marcou a pintura. Uma das obras mais famosas de Byron é *Dom Juan* (1837), romance muito lido e comentado até os dias de hoje como grande manifestação do Romantismo. George Byron, seu nome verdadeiro, nasceu em 1788 e morreu em 1824, tendo, portanto, vivido uma vida curta, porém cheia de excessos e escândalos. Byron contribuiu muito para uma desmistificação do papel do artista e também para escancarar a ideia de uma natureza desordenada, muito presente na poesia brasileira do século XIX, com Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire, por exemplo. Portanto, é impossível estudarmos o Romantismo brasileiro do século XIX sem recorrermos ao legado de Lord Byron.

Turner nasceu em 1775 e sua importância na pintura foi precoce. Já em 1789, ingressou na Academia Real de Londres para estudar os fundamentos das artes e obteve uma formação clássica, o que nos indica seu domínio das técnicas figurativas e seu conhecimento sobre os princípios antigos, tais como o naturalismo. Apesar de sua pintura representar o espírito inconstante do homem romântico, o elemento clássico não se ausentava por completo da pintura de Turner, o que podemos observar pelo princípio do naturalismo sempre presente em sua obra. Entretanto, suas paisagens eram capazes de manifestar todo o ideal romântico de natureza, uma vez que pensava a cor como o resultado da incidência de luz, rejeitando, assim, o princípio antigo da cor como um elemento simbólico de representar a natureza.

O chamado espírito romântico, que citamos anteriormente, corresponde historicamente aos últimos anos do século XVIII e princípio do século XIX, e se constituiu pela tentativa de manifestar o caráter desencantado do homem. Este se reconheceu em um mundo famigerado, necessitando fugir para uma realidade melhor, e admitindo que a arte tem esse poder de fuga, desde que esteja de acordo com o projeto idealista que se desenvolve em diálogo com o racionalismo e o contexto do Romantismo. É por esse motivo que as obras de arte do Romantismo, sobretudo as literárias, possuem como característica o escapismo, o pessimismo, a pequenez do homem diante da natureza, e até mesmo a noção de patriotismo, que remete a um retorno para uma pátria distante, não que esta existisse em um sentido literal.

Assimile

A corrente filosófica alemã idealista se desenvolveu a partir da Filosofia transcendental de Immanuel Kant, tendo como principal

orientação a obra *Crítica da Razão Pura*, publicada pela primeira vez em 1781. O Idealismo alemão se constitui de modo a aceitar a importância da razão para o processo do conhecimento, sem que para tanto fosse necessário desprezar o papel da sensibilidade, uma vez que, para Kant, a partir da experiência, o sujeito só pode conhecer o fenômeno (e não o número, ou a coisa-em-si), o qual depende da experiência do sujeito.

Nesse contexto de incertezas no qual se inseria o espírito romântico, situa-se também a instabilidade do cenário político europeu, que apresentava a decadência dos estados absolutistas. A própria Revolução Francesa (1789-1799) demonstra essa instabilidade, pois foi articulada pela rebeldia da classe política menos favorecida, a qual estava envolvida pela necessidade, bem como pelos ideais iluministas. Estes ideais também vão ao encontro de uma ideia de libertação artística no que diz respeito ao arcabouço clássico sobre o conjunto de regras estabelecidas, o qual resultou, como vimos, no Romantismo, como também em outros movimentos.

Em 1786, iniciou-se, na Alemanha, outro movimento artístico, essencialmente literário, que pretendia discutir o legado clássico dentro do contexto romântico. O Classicismo de Weimar se iniciou a partir do diálogo entre pensadores que buscavam pensar uma produção artística digna de elogio, contando com nomes como Herder (1744-1803), Wieland (1733-1813) e, especialmente, os amigos Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832). Os dois grandes expoentes do Classicismo de Weimar, Schiller e Goethe eram escritores que se encaixavam no contexto do Romantismo. Goethe escreveu obras que ficaram famosas no contexto romântico, como é o caso de *O sofrimento do jovem Werther*, obra publicada em 1774; e Schiller se destacava na dramaturgia com obras como *Guilherme* Tell, de 1804. A data que marca o início do Classicismo de Weimar coincide com a viagem de Goethe para a Itália, onde o poeta conheceu a cidade de Turim, na qual teve estreito contato com todo o Classicismo italiano, o que o influenciou definitivamente. O Classicismo de Weimar se consolidou com o retorno de Goethe à Alemanha, propriamente à cidade de Weimar, e também com os diálogos que mantinha com Schiller através de cartas.

Os poetas Schiller e Goethe discutiam sobre a pretensão de retomar alguns conceitos estéticos da Antiguidade, tais como harmonia e o ideal humanista de conhecimento tão difundido no Renascimento, ou seja, pretendiam pôr em diálogo o legado antigo com as necessidades do romantismo, de modo que assim fosse possível preparar o homem a partir de uma educação estética. Schiller e Goethe pensavam que os padrões estéticos gregos serviriam como orientação, e não com um preceito em si, uma vez que

se preocupavam com as necessidades contemporâneas e entendiam que o mundo antigo estava muito distante. Assim, a Antiguidade seria o conteúdo de uma formação estética, algo necessário e urgente, uma vez que tais autores entendiam que a produção do conhecimento não é instanciada apenas pela razão, como também pela sensibilidade, por isso a necessidade de treinar a sensibilidade a partir de valores estéticos, para que as atrocidades do passado não se repitam na história.

Os poetas de Weimar presenciaram o fracasso da Revolução Francesa por vias políticas, o que os levou a crer que somente por meio da educação, inclusive a educação da sensibilidade, é possível realizar uma revolução efetiva, e esse entendimento norteava o conteúdo das cartas trocadas entre os amigos Schiller e Goethe, resultando na obra *As cartas sobra a educação estética do homem*, de Schiller.

Schiller e Goethe reagiram ao movimento do *Sturm und Drang,* uma vez que reconheciam a importância da formação clássica, não necessariamente em pautar o fazer artístico em um conjunto de regras, como fizeram os renascentistas; mas de modo a se inspirar nas virtudes que a arte antiga era capaz de suscitar.

Assim como as pinturas de Turner e de Caspar Friedrich (1774-1840), o Classicismo de Weimar também foi um movimento muito importante para ilustrar o espírito romântico, e se manteve presente em todo o século XIX. As obras de Goethe, especialmente, ilustram essa importância, pois, muitas vezes, serviram como texto de peças teatrais, como *Fausto* ou *Iphigênia em Táuride*, uma releitura da tragédia grega de Eurípedes, que, segundo Schiller, é o maior exemplo da tragédia alemã. Outra obra de Goethe que manifesta todo o contexto e instabilidade do Romantismo é *O sofrimento do Jovem Werther*, de caráter epistolar, que narra as fragilidades da alma de Werther, um jovem apaixonado por Charlote, moça comprometida com seu amigo Alberto. O romance se preocupa em transmitir a existência insuportável de Werther, o qual comete suicídio. O livro fez muito sucesso na época em que foi publicado, gerando, inclusive, uma onda de suicídio entre seus leitores. Os suicidas, vestidos como o personagem Werther, seguravam o livro e cometiam o mesmo gesto que Werther ao suicidar-se.

Pesquise mais

A obra *O sofrimento do Jovem Werther* é um romance não muito longo e muito interessante. Se não tiver interesse em ler a obra na íntegra, leia ao menos o seu desfecho da história, a parte em que Werther comete o suicídio e a reação das pessoas que com ele conviviam.

GOETHE, J. W. **O sofrimento do jovem Werther**. São Paulo: Abril Cultural, 1971. p. 154-162.

O Classicismo de Weimar pode ter sido o último movimento clássico de tamanha expressividade que ocorreu entre a Idade Moderna e Contemporânea. O final do Classicismo de Weimar é datado com a morte de Schiller, em 1805, mas, como sabemos, o Classicismo não deixou de ser tema de debates, mesmo porque, nas primeiras décadas do século XIX, Hegel ministrou seus cursos de Estética, porém, o Classicismo passa a ser entendido como algo superado.

Com essa mentalidade de superação do Classicismo, o século XIX foi cenário do surgimento constante de debates sobre o fazer artístico atrelado a uma noção de autonomia, desse modo, ao final do século, surgiram várias correntes artísticas, variedade esta que indica, finalmente, a superação da ideia de modelo fixo. Nesse contexto, no final do século XIX, surge na França a corrente artística Impressionista.

O Impressionismo é um exemplo do que passou a ocorrer no final do século XIX, quando a disciplina estética já estava consolidada, e o Classicismo já não servia como parâmetro necessário para obra de arte. Alguns princípios sempre permaneceram, mas isso não quer dizer que permanecia uma obrigatoriedade no uso de elementos clássicos. Cada artista em especial passou a ser responsável por lidar com os modelos conforme sua preferência, pois a corrente Impressionista fazia uso dessa liberdade se apoiando no naturalismo e nos estudos da luz, com o objetivo de mostrar os limites da pintura. O movimento Impressionista surgiu no cenário francês, contexto no qual vigorava o Neoclassicismo, além do movimento da *Belle époque*.

Assimile

Belle époque, ou bela época, em português, é o período de ouro da sociedade francesa que corresponde ao final do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial (1914). Foi o momento em que a burguesia francesa saíra do ambiente das cortes e da nobreza, expandindo-se às outras camadas sociais, por isso, o acesso às artes e aos ambientes de beleza também ficou mais fácil. Durante a *Belle époque* surgiram vários ambientes artísticos e intelectuais, refletindo um movimento de celebração da paz presente em boa parte da Europa, e também da possibilidade da mobilidade social por meio das artes.

Mesmo em um ambiente mais tolerante, ainda havia uma rigorosidade quando se tratava de artes figurativas, mas alguns artistas ousaram desafiar as regras da pintura neoclássica, explorando as possibilidades da luz com elemento norteador da dor de suas obras. Passaram a se empenhar na captação da luz na pintura de observação de maneira rápida, praticamente imediata, assim como ocorria com a fotografia, mas o resultado alterava a cor e as formas, contrariando a exatidão da natureza. O Impressionismo trouxe uma característica pictórica livre, sem contorno ou delineado, e muito colorida, o que garantiu para o movimento uma série de críticas por parte do academicismo artístico, o qual não aceitava as inovações, principalmente pela despreocupação com os contornos que delimitam as formas. Foi em uma exposição no salão de artes francês que os críticos disseram que aqueles pintores queriam apenas impressionar, daí surgiu o nome Impressionismo. Os pintores, como August Renoir (1841-1919), Claude Monet (1840-1926), Édouard Manet (1832-1883) e Edgard Degas (1834-1917), pretendiam, por sua vez, realizar uma libertação do formalismo e realismo clássicos, desse modo, abriram o caminho para a produção de uma arte que pudesse inaugurar os movimentos modernos que se consolidarão no século XX com as vanguardas modernas.

Muitos historiados dos períodos artísticos entendem que a obra *Olympia* (D'Orsay), pintada por Manet em 1863, marca o início da arte moderna propriamente dita. Mesmo que não aceitemos as análises feitas sobre a pintura *Olympia* como suficientes para afirmarmos de modo veemente o início da arte moderna, é fato que o Impressionismo francês estabelece de uma vez por todas a impossibilidade da nova época se prender aos padrões clássicos pré-estabelecidos, firmando, assim, o estabelecimento da tentativa romântica, o qual resultará na Arte moderna.

Sem medo de errar

O caminho para iniciar uma legitimação das artes não figurativas deve partir de uma concepção de que as artes devem comunicar o tempo em que se realiza. Desse modo, é possível entendermos que, no contexto da passagem entre os séculos XVIII e XIX, os valores clássicos já não apresentavam o mesmo sentido como apresentou durante a Antiguidade. Entretanto, mesmo que o contexto histórico moderno não envolvesse as mesmas características e necessidades da Antiguidade, o conjunto de padrões clássicos que orientavam o fazer artístico já havia se consolidado como tradicional, haja vista o Renascimento. Desse modo, é necessário entender as artes não figurativas que surgiram nas vanguardas modernas como o resultado de um processo de desclassicização que ocorreu durante o contexto do Idealismo alemão, ou

seja, o Romantismo.

O Romantismo, portanto, foi um movimento artístico que surgiu da necessidade levantada pela Filosofia de uma libertação da metafísica clássica, e essa necessidade refletiu no pensamento sobre as artes, de modo a propor uma libertação dos padrões clássicos que orientavam as artes e, desse modo, garantir o valor do sujeito na produção artística.

Sendo assim, para entender o Romantismo como uma ruptura com o Classicismo, é necessário recobrar o entendimento fornecido pelos filósofos da época, de modo que se entenda tal ruptura como o resultado de um debate filosófico que pretendia situar o sujeito. Podemos elencar as contribuições kantianas acerca do conhecimento, bem como a consolidação da Estética com os cursos fornecidos por Hegel no século XIX. Entretanto, também é necessário que fique claro que a ruptura com a necessidade do Classicismo não o excluiu definitivamente do universo artístico, uma vez que o legado clássico teve sua importância assegurada por teóricos que passaram a pensá-lo como um elemento de reflexão formadora, e não necessariamente como um parâmetro fixo. Podemos destacar as contribuições de Winckelmann, grande historiador da Antiguidade, e os representantes do classicismo de Weimar, Schiller e Goethe.

Faça valer a pena

1. "Na escultura religiosa das igrejas coloniais mineiras, as torções do corpo-quase sempre ordenando dramaticamente como *a figura serpentinata* pelo qual os tipos figurados têm os corpos dispostos como um S em torno de um eixo imaginário que os atravessa da cabeça aos pés – são realizadas pelo cálculo cenograficamente exato de uma ação que, sendo aplicada como deformação, representa um afeto da alma para um destinatário."

HANSEN, J. A. Aleijadinho e outras representações. In: GRAMMONT, G. **Aleijadinho e o Aeroplano, o paraíso barroco e a construção do herói colonial**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008. p. 21.

O trecho selecionado no texto-base descreve algumas apropriações antigas feitas pelo Barroco. Quais apropriações são essas?

a) O equilíbrio entre forma e conteúdo.
b) A proporção clássica.
c) A harmonia clássica.
d) O movimento helenístico.
e) A temática cristã.

2. "[...] não se trata de uma concepção nova e orgânica do mundo que se segue a uma outra, decaída, mas de um aprofundamento do problema da relação entre os artistas e a sociedade de seu tempo."

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2013. p. 28.

No trecho selecionado no texto-base, Argan analisa um novo tipo de arte partindo de uma continuidade, e não de uma ruptura concisa. Qual momento artístico foi esse?

a) O Renascimento.
b) O Maneirismo.
c) O Barroco.
d) O Romantismo.
e) O Neoclassicismo.

3. "Winckelmann adora Roma, sua pátria de adoção. 'Abandonar Roma', escreve a um amigo, 'é o mesmo que abandonar a minha amada.'"

BORHEIM, G. A. A destruição do Barroco. In: WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a Arte Antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975. p. 14.

Qual é o motivo de Winckelmann declarar amor por Roma?

a) Por conta do realismo da arte romana.
b) Por Roma originar a cultura clássica, que se difundiu a partir dos romanos.
c) Pelas estruturas políticas romanas que influenciaram a Monarquia do século XVIII.
d) Pelo fato de que o Império Romano difundiu a cultura cristã.
e) Porque os intelectuais de Roma mantinham um intenso debate com os alemães.

Seção 4.2

As vanguardas do século XX e o fim da arte hegeliana

Diálogo aberto

Suponha a situação que você seja um professor universitário versado nas artes clássicas e recebe o desafio de orientar um aluno para seu trabalho de conclusão de curso, cujo objetivo seja a legitimação dos movimentos não figurativos enquanto arte. A princípio, você precisou se livrar das próprias convicções baseadas em uma visão tradicional sobre as artes, o que você consegue por meio do entendimento de que as artes figurativas entraram em decadência por conta de uma finalidade histórica.

As pesquisas de seu aluno avançam e ele encontra na Filosofia algumas definições para dar corpo ao seu trabalho. Ele consegue, por exemplo, definir as causas da desclassicização das artes a partir do século XVIII, baseando-se, principalmente, no contexto das artes do movimento romântico. Resta, agora, pensar filosoficamente algumas possíveis consequências no âmbito das artes, o que pode auxiliá-lo a entender as motivações da Arte Moderna. Uma das hipóteses filosóficas para os rumos artísticos na Modernidade é a teoria do fim da arte de Hegel (1999).

Reflita sobre o modo como você poderia orientar o seu aluno a conectar esta consequência – o fim da arte – com as causas já encontradas por ele, ainda no contexto da arte romântica, ou seja, bem antes do surgimento das vanguardas modernas. Lembre-se das discussões a da ruptura com as artes figurativas iniciada no contexto do Romantismo, consolidando-se com o surgimento das vanguardas modernas.

Não pode faltar

Como sabemos, o início do século XIX marcou grandes transformações na Europa, tais quais transformações sociais, científicas e filosóficas, uma vez que o Idealismo instaurava a supremacia do pensamento filosófico em oposição ao pensamento religioso. Nesse período, a Filosofia contribuiu grandemente para transformações e também no âmbito das artes, tanto que Hegel ministrava os Cursos de Estética em Berlim. O que também influenciou os rumos das artes foram as transformações na política, já que, em 1815, o mundo presenciava a queda de Napoleão, pondo fim ao projeto revolucionário instaurado desde a Revolução Francesa (1789-1799), fazendo com que

a Europa vivenciasse o restabelecimento das Monarquias.

Em relação ao pensamento sobre o fazer artístico, sabemos que o principal expoente do Idealismo alemão foi o sistema filosófico hegeliano, o qual se baseia na concepção de um espírito que avança na história. Segundo as considerações de Hegel, o espírito avança na história de modo que em cada época exista uma atividade do espírito humano que atinge sua plenitude.

Em relação à arte, o momento em que a atividade atingiu sua plenitude foi durante a Antiguidade grega, quando a representação da natureza era universalmente comunicada, já que a arte era a representação humanizada dos deuses, e a própria natureza também era uma concretização deles. Enquanto a história avançava e o pensamento racional suplantava a natureza mitológica antiga, a arte perdia seu equilíbrio e, consequentemente, sua plenitude. Assim, Hegel entende que durante a Idade Média a atividade humana que atingiu sua plenitude foi a religião, e no momento atual do Idealismo alemão, a razão. Quando a razão atinge seu ápice, não é mais possível pensar em uma arte que possua valor de culto, como na Antiguidade, uma vez que, quando a razão se efetiva, se supera a visão religiosa, impossibilitando, assim, uma concepção de natureza mítica para ser representada pela arte. Nos quatro volumes do *Curso de Estética* (1999), de Hegel, o filósofo reconhece a sensibilidade como importante no processo do conhecimento, a qual pode ser estimulada pelas manifestações artísticas, mas dada a possibilidade de retomada de uma plenitude, o que fora possível somente em outra época. Hegel entende que a arte elogiada por todos os movimentos artísticos da História, ou seja, a arte clássica tradicional, já não faz sentido no momento presente, desse modo, o filósofo alemão institui o fim da arte, o que não implica o fim das manifestações artísticas propriamente, mas o fim da manutenção do fazer artístico de modo tradicional.

Antes mesmo do surgimento da arte moderna, Hegel diagnosticou a necessidade do fim de um tipo tradicional de arte por não fazer mais sentido ao momento presente. Além dele, Balzac também teceu suas contribuições sobre o contexto.

Honoré de Balzac (1799-1850) foi um artista romancista que teve sua produção inteiramente influenciada pelas transformações do início do século XIX, e procurou retratar esse contexto de transformações se lançando na empreitada de produzir em caráter enciclopédico a *Comédia da vida humana*, um conjunto de obras que contou com 95 obras concluídas e 48 inacabadas, dentre as quais havia romances, contos e novelas. Nessa série de histórias, Balzac procurou retratar todas as incoerências e fracassos da virada do século, o que motivou o reconhecimento do diagnóstico já levantado pelos românticos, de um mundo capitalizado, assolado pela exploração

e pela diferença entre as classes sociais. Mesmo que suas concepções políticas fossem diversas das dos socialistas, Balzac era muito respeitado por ter conseguido mostrar os abismos entre a burguesia, a nova nobreza e a classe trabalhadora.

Em 1831, ano da morte de Hegel, Balzac publicou sua novela, que apresenta uma teoria estética, intitulada de *Obra prima ignorada* (2012). Nela, Balzac apresentou uma narrativa realista, alcançada por uma extrema dedicação aos detalhes, às descrições. A novela narra o dilema de um jovem pintor, Nicolas Poussin, que se vê obrigado a escolher entre o seu amor pela jovem Gillette e o seu amor metafísico à arte. A história se passa em 1612, e se inicia já conflituosa, pois mostra a indecisão do jovem pintor clássico em adentrar ao ateliê de um mestre da pintura, o mestre Porbus. Balzac vai descrevendo a indecisão do pintor como uma metáfora de seu caráter também indeciso e oportunista, já que Poussin se aproveita da entrada de um velho ao ateliê para não ser notado. Já dentro do local, Poussin fica admirado pela estranha figura de um velho, o qual criticava rigidamente as pinturas de Porbus. Balzac descreve a figura do velho embaralhando suas características com as características de uma pintura, e nesse momento, nós, leitores, não sabemos quem é homem e quem é figura. Assim é apresentado o personagem que se coloca como crítico do mestre, o velho Frenhofer.

A novela de Balzac conta com apenas dois capítulos: o primeiro, intitulado *Gillette*, que narra a cena dos três amantes da pintura discutindo no ateliê de Porbus; e o segundo, intitulado *Catherine Lescault*, como desfecho da história. A discussão que constitui o primeiro capítulo é motivada por uma pintura clássica de Porbus, *Maria do Egito*, que recebe as críticas e os acabamentos de Frenhofer, nesse momento, Poussin percebe que o velho é capaz não só de criticar a arte, mas de aplicar a natureza como os clássicos tanto almejavam fazer.

Reflita

Na narrativa *Obra prima ignorada*, Balzac emprega diversos elementos reais para compor seu caráter realista, tanto que os personagens dos pintores são figuras reais: Poussin (1594-1665) e Porbus (1569-1622) foram pintores do cenário francês, sendo aquele classicista, e este, flamengo. Na narrativa, os pintores discutem sobre a pintura de Porbus, *Maria do Egito*, que retrata uma história também bastante recorrente no cenário artístico da época: uma santa católica, cuja virtude consiste em renunciar à prostituição, o que fora sua profissão até o momento de sua conversão. Você conhece algum outro exemplo de uma obra de ficção que se utiliza de elementos reais?

A tensão da novela começa a se estabelecer quando o mestre Frenhofer conta sobre uma obra que há 10 anos tenta terminar, sua obra-prima *Catherine Lescault*, mas se vê impossibilitado de finalizá-la devido à falta de uma modelo perfeita e natural para comparar com sua obra. Nesse momento, Balzac aborda o empenho clássico de atrelar sua representação à capacidade retiniana, que precisa de um objeto da natureza para se espelhar e procura no artifício superar essa natureza. Aguçado pela possibilidade de aprender os segredos que o velho pudesse ensinar, o jovem pintor retorna para sua casa atormentado por essa possibilidade, e percebe que ele próprio possuía em casa a modelo pelo qual o velho procurava, sua amada companheira Gillette, e assim se inicia o desfecho da história, rumando para o segundo e último capítulo.

Gillette possui uma beleza jovial inestimável, e por isso desperta no jovem pintor a vontade de apresentá-la nua ao velho em troca de poder contemplar sua obra-prima, e então aprender o segredo da natureza. A história segue com indecisão do jovem e o consentimento de sua companheira como que em sacrifício, pois percebe que o amor de Poussin pela arte é muito mais sublime que o amor por ela própria, causando-lhe um sentimento arrebatador de pavor. Quando o mestre Frenhofer enfim apresenta sua obra, Porbus e Poussin enxergam o perfeito caos. Na tela pintada, havia apenas tinta sobrepondo tinta, a maior indecisão de cores, que resultou em uma variação de cinza, cobrindo completamente a figura humana que pudesse ter sido pintada, o que se pode perceber apenas pela figura de um pé que escapava do caos, como que a ruína que sobreviveu do mundo clássico. A pretensão de Frenhofer de engendrar a natureza como faziam os antigos já não é mais possível de acontecer.

A *Obra prima ignorada*, de Balzac, foi capaz de expor as considerações estéticas do Idealismo alemão, o qual, por sua vez, reconheceu a impossibilidade de o contexto contemporâneo apreender a natureza como os antigos faziam, pois no mundo atual não há essa capacidade, uma vez que o esclarecimento suplantou o valor contemplativo da arte. Com a consolidação da Estética, finalmente percebeu-se que o projeto renascentista fracassou na tentativa de alcançar a natureza, uma vez que o aparato técnico não é suficiente para alcançar o valor de culto que a arte tinha na Antiguidade. Balzac abordou em sua novela justamente essa incapacidade moderna, entretanto também abordou a possibilidade de uma ruptura com os preceitos tradicionais em virtude de uma autonomia estética. Nesse mesmo cenário, no qual Hegel decretou o fim da arte, há a possibilidade do surgimento de uma nova arte, já que o fim da arte é o encerramento da arte clássica. Assim, o caos da pintura de Frenhofer, o emaranhado de tintas que cobriam uma possível figura que Balzac narrou, pode recepcionar o que entenderíamos

por arte moderna em 1831, ou seja, várias décadas antes do surgimento das vanguardas europeias.

É necessário, então, reconhecer que o questionamento que caminhou para a_desconstrução de uma concepção clássica da arte se iniciou antes mesmo do surgimento da arte moderna em si, e esse cenário filosófico motivou diversas experimentações de rupturas com o classicismo, como é o caso da pintura de Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890), Gustav Klimt (1862-1918), entre outros. Somente no século XX, sob a influência dos grandes conflitos na Europa, incluindo a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), surgiram os movimentos genuinamente modernos, uma vez que nesse momento houve um entendimento por parte dos artistas de que a arte clássica sempre foi um meio de comunicação burguês. Por vivenciar o cenário de desigualdade e as atrocidades da guerra em favor da manutenção das hegemonias, os artistas passaram a renunciar ao patrocínio da burguesia, pois entenderam que a autonomia estética deve ser não só a libertação em relação aos padrões formais, como também a libertação do conceito opressor que motivou a produção artística por séculos.

Nas primeiras décadas do século XX, surgiram as chamadas vanguardas artísticas, movimentos isolados que produziam arte segundo uma concepção particular. Uma das primeiras vanguardas que surgiram foi o Movimento Dadaísta, de Marcel Duchamp (1887-1968); depois, o Cubismo, de Pablo Picasso (1881-1973), mas, na medida em que o século avançava, surgiam outros movimentos modernos. Na década de 1920, por exemplo, após o fim da Primeira Guerra Mundial, já no contexto das crises financeiras, surgiu o Futurismo, assim como o Surrealismo, que se inspirava pelas contribuições freudianas sobre a descoberta do inconsciente.

O Movimento Dadá, ou Dadaísmo, tinha como projeto a destruição dos valores clássicos e dos padrões figurativos da pintura, além de reagir ao racionalismo do século XIX. Houve, inclusive, a publicação do Manifesto Dadá, em 1918, por Tristan Tzara (1893-1963), um refugiado em Zurique que também foi responsável por formar o grupo dadaísta em 1916. Seu manifesto tinha como principal pauta um protesto direcionado ao aspecto ético que envolvia a pintura clássica, uma vez que toda arte classicista foi fomentada por elites dominantes, as quais sempre mantiveram a hierarquia social. Durante o período da Primeira Guerra Mundial, o movimento Dadá também procurou contrariar o sentimento nacionalista que fundamentou o conflito, de modo a confrontar e ridicularizar as elites burguesas, bem como toda destruição que ela trazia sob o pretexto do patriotismo.

Exemplificando

Uma das mais fundamentais motivações do Dadaísmo foi a contestação do status quo, ou seja, o protesto. Esse aspecto que surgiu na arte Moderna, a arte engajada, foi um dos aspectos do Modernismo que permaneceu na arte da posteridade, principalmente no que diz respeito às contestações políticas, como podemos observar nas obras conceituais a partir da década de 1970.

O Movimento Dadá partiu de um princípio de liberdade muito grande, a ponto de utilizar objetos comuns como objetos artísticos, tal como fez Marcel Duchamp com a obra *A fonte*, em 1917: o artista pegou um mictório comum em um depósito qualquer, inverteu sua posição, o batizou com o nome *A fonte* e assinou com um pseudônimo de R. Mutt. Duchamp pretendia que sua obra fosse um exemplar de uma mostra de arte Moderna da *Society of independent artists*, de Nova Iorque, a qual ele próprio era um dos curadores responsáveis por selecionar as obras. Duchamp inscreveu a obra de R. Mutt sem que os demais membros curadores soubessem que, na verdade, ela era dele mesmo, pois sua intenção era realizar um experimento sobre como a obra seria recebida. Assim, a própria seleção a qual Duchamp submeteu sua obra e a tentativa de tentar entender a opinião da curadoria artística já se inserem enquanto uma obra de arte performática, uma vez que, além de romper com o tradicionalismo e incluir um novo suporte, a obra *A fonte* provocou a comissão de curadoria, de modo a revelar suas incoerências de estabelecer o que pode, ou não, ser considerado obra de arte.

Assimile

A obra *A fonte*, de Duchamp, inaugurou o uso de objetos comuns como suportes nas obras de arte, o que chamamos de *readymade*. Entretanto, a obra que conhecemos atualmente por meio de fotos na internet não corresponde à obra original, pois a intenção inicial de Duchamp era testar os limites da arte Moderna, e não propriamente preservar a peça. As imagens que conhecemos atualmente correspondem às oito réplicas produzidas em 1964, das quais sobraram apenas três exemplares, conservados em instituições dos Estados Unidos e Canadá.

Outro movimento moderno que surgiu no início do século XX foi o Cubismo. A vanguarda cubista se iniciou na França, tendo como principal expoente o pintor espanhol Pablo Picasso e o francês Georges Braque (1882-1963). Assim como o Impressionismo, o Cubismo pretendia retratar a realidade abusando dos recursos da forma, de modo que a representação

da natureza extrapolasse a concepção retiniana e pudesse ser executada a partir das particularidades, ou seja, de modo subjetivo. Assim como um cubo possui vários lados e vários ângulos, a realidade possui várias perspectivas, as quais podem surgir também de uma representação mental da realidade, por exemplo. Desse modo, o Cubismo se manifestou abusando das formas geométricas, das angulações, metaforizando, assim, a ideia de enxergar a realidade por outros ângulos, rompendo de uma vez por todas com o preceito renascentista que objetivava o ponto de vista.

Embora as figuras das pinturas cubistas fossem inspiradas pelas formas geométricas, o tema, ou seja, o conteúdo das pinturas, geralmente, era concreto, como a natureza, as figuras humanas, a paisagem, entre outros. Isso quer dizer que o Cubismo pretendia expor o modo como a natureza poderia ser representada, considerando a liberdade do artista no próprio entendimento da natureza, liberdade esta que atingiu uma consequência ainda maior quando a arte de vanguarda chega ao abstracionismo, uma vez que o conteúdo foge à completude da natureza, reduzindo-se à exploração dos elementos formais, tais como as linhas, os pontos, as texturas, os movimentos pictóricos, ou mesmo a tinta, trazendo uma ideia de que a arte é algo estritamente material, é suporte, portanto incapaz de tecer representações metafísicas, pois, para se realizar a arte, precisa-se de tinta, pano, pedra; enquanto as considerações conceituais são próprias do sujeito que deverá interagir com a natureza, ou mesmo com a obra.

Assimile

Um exemplo de obra de arte abstrata que procura enfatizar a materialidade da arte são as obras minimalistas. Em geral, são pinturas em telas de grandes dimensões, nas quais se evidenciam as cores fortes, por serem os únicos elementos formais contidos na tela.

Outro movimento moderno que surgiu nas primeiras décadas do século XX foi o Futurismo. O movimento se iniciou por um manifesto elaborado pelo italiano Filippo Marinetti (1876-1944), publicado em 1909 por um jornal francês. O principal conteúdo do manifesto era o questionamento dos parâmetros morais preservados pela tradição artística literária, bem como a proposta de que a arte que representa o novo mundo não deve acompanhar tais padrões, mas deve se inserir na velocidade das máquinas e na tecnologia que já era uma realidade. A liberdade de criação era o principal objetivo futurista, que aceitava as linguagens da publicidade, por exemplo, como uma linguagem a ser inserida no universo sagrado das artes. A pintura futurista teve forte influência cubista, pois usava cores berrantes, contrastes entre uma

figura e outra, ângulos bem estabelecidos, sugerindo um dinamismo e até mesmo uma deformação para representar a velocidade. A liberdade proposta pelo Futurismo abriu caminho não só para o uso de suportes diversos em relação aos aspectos formais das obras, como também permitiu que o tema das obras manifestasse ideias controversas, rompendo com a necessidade da ética. Por esse motivo, uma grande polêmica envolve o Futurismo, uma vez que a ideia de Marinetti da arte acompanhar o seu tempo coincide com os tempos de barbárie vivenciados pela Europa, ou seja, Marinetti não se preocupava em tecer um questionamento moral a respeito dos regimes totalitários que se consolidavam no século XX.

Pesquise mais

Na obra de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1975), o autor disserta sobre o tema da Estética da guerra, levando em consideração a importância dos veículos culturais para a manutenção da barbárie. Benjamim cita o manifesto futurista de Marinetti para endossar suas considerações.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 33-34.

A ruptura com a tradição figurativa às múltiplas possibilidades de uso da forma para a representação da natureza fazia com que a pintura moderna estivesse cada vez mais associada a uma ideia de autonomia do sujeito, assim, o abstracionismo ganhava cada vez mais presença nos movimentos modernos. A corrente do Expressionismo Abstrato talvez tenha sido o último movimento moderno nas artes plásticas, já que manifesta o ponto de chegada da autonomia estética, como também uma transformação no cenário artístico.

O Expressionismo Abstrato, diferente das vanguardas do início do século, não surgiu no contexto europeu, pois sua origem se deu nos Estados Unidos, por volta da década de 1940, atingindo sua maior manifestação após a Segunda Guerra Mundial (1940-1945). Assim, o Expressionismo Abstrato foi o movimento responsável por situar os Estados Unidos como o novo eixo cultural e artístico, que antes era europeu. A corrente recebeu esse nome devido à influência do Expressionismo alemão do século XIX, dado o caráter de expressão das emoções do sujeito sem, entretanto, que as emoções fossem representadas de modo literal. O maior expoente dentre os expressionistas americanos foi Jackson Pollock (1912-1956), que produzia pinturas enormes, na maioria das vezes com sobreposição de tinta automotiva, que formava

um emaranhado de linhas, coes e texturas, o que podemos chamar de *action paiting*. A tinta automotiva não era utilizada por acaso, mas de modo a representar uma sociedade industrial que se estabelecia cada vez mais, ou seja, a pintura de Pollock pode ser considerada genuinamente norte-americana.

A arte norte-americana, ou seja, a *action paiting*, configura o que entendemos por **Escola de Nova Iorque**, a qual pode ser pensada como o reconhecimento definitivo da arte Moderna, já que o modo abstrato das vanguardas modernas passou a existir no contexto de consumo da nova ordem mundial; mas também pode ser pensada como um movimento contraditório ao projeto de autonomia moderno, já que, além de estar submetida a uma interpretação mercadológica, a Escola de Nova Iorque se tornou o exemplo da pintura moderna, um padrão.

A mudança do eixo artístico europeu para o norte-americano ocorreu em companhia de uma mudança hegemônica mundial, assim, a arte não figurativa passou a representar uma sociedade industrial, cada vez mais associada às hegemonias e ao consumo, distanciando-se da pretensão moderna de ruptura com as elites dominantes. Vários teóricos do meado do século XX se lançaram na tentativa de tentar entender a absorção da cultura por parte do mercado, como é o caso de Walter Benjamin (1892-1940) e Theodor Adorno (1903-1969), filósofos da Teoria Crítica, revelando a necessidade de refletir sobre a hipótese de que essa mudança no cenário artístico reflete o retrocesso pelo qual o mundo ocidental se inseriu.

Assimile

Benjamin e Adorno são, sem dúvida, os dois grandes autores que refletiram sobre a indústria cultural e a perda de valor de culto das obras de arte. Benjamin tem uma abordagem um pouco menos fatalista, pois, ao mesmo tempo em que diagnostica a perda da **aura** da arte mediante os artifícios tecnológicos de reprodução, reconhece que esse fator pode "democratizar" o acesso à cultura. Já Adorno, em sua obra póstuma *Teoria Estética* (2008), entende que o que substituiu o valor de culto dos antigos foi o esclarecimento, o qual resultou no poder, no arbítrio, no autoritarismo. Para ele, não é possível produzir beleza na civilização que convive com a barbárie.

A proposta moderna de uma autonomia da arte paralela à autonomia do sujeito não resistiu às demandas hegemônicas que surgiram com o avançar do século XX, o que nos leva a crer que o pensamento sobre a arte a partir do Pós-Guerra deve ocorrer de acordo com a realidade que se apresenta. A partir desse momento, a arte Moderna mostra sua fragilidade e perde seu

sentido, e os artistas se lançam na tentativa de produzir uma arte capaz de localizar as contradições da indústria cultural, bem como a indústria e a sociedade de consumo que se instauraram como solução à barbárie.

Sem medo de errar

As direções que devemos tomar para a resolução da situação-problema proposta nesta seção são definidas por uma reflexão sobre a relação entre as causas e consequências do fim das artes figurativas. Você, no papel de professor clássico que precisa buscar uma legitimação da arte não figurativa, deve iniciar sua reflexão a partir de um levantamento teórico, o qual seja capaz de sustentar as hipóteses do esgotamento da arte clássica na temporalidade moderna. Uma fundamentação teórica de peso para esse propósito são as considerações sobre o fim da arte de Hegel, as quais estabelecem as causas do esgotamento das artes clássicas. Nesta seção, você estudou essas causas segundo o sistema hegeliano, as quais derivam do comportamento do espírito na história, o qual, ao alcançar o estágio máximo da razão, impossibilita a arte de se realizar plenamente, uma vez que isso só foi possível no momento histórico em que a razão não esteve em seu auge, ou seja, quando a autonomia não existia de modo consciente.

Após reconhecer as causas do esgotamento clássico levantadas por Hegel, é necessário que o professor saiba reconhecer as consequências desse processo. As vanguardas modernas que se iniciaram após o diagnóstico hegeliano são um exemplo do rompimento das artes com o parâmetro clássico tradicional. As vanguardas também estudadas nesta seção, como o Cubismo e o Dadaísmo, se iniciaram a partir da renúncia dos padrões clássicos estabelecidos pelo tradicionalismo clássico, resultando, assim, na autonomia a que a disciplina Estética recomendava, ou seja, no reconhecimento do valor do sujeito em determinar sua própria visão da natureza e, por fim, representá-la artisticamente.

A arte Moderna se define, portanto, como consequência da insuficiência que o Classicismo vivenciou a partir do período moderno. Desse modo, para pensarmos a possibilidade de uma arte atual que seja suficiente para manifestar os novos tempos, devemos pensar em uma arte livre, autônoma, que reconheça o lugar do sujeito no processo de criação artística.

Faça valer a pena

1. "Outros diagnósticos do fim da arte se referem à ruptura posterior, a partir do final dos anos 1950, não só com todos os modelos e formas clássicos, mas também com a arte moderna que já tinha se consolidado como tradição." (SÜSSEKIND, 2017, p. 10)

A qual movimento moderno o texto-base se refere, quando afirma ter se estabelecido como tradição?

a) Ao Surrealismo.
b) Ao Cubismo.
c) Ao Expressionismo Abstrato.
d) Ao Minimalismo.
e) Ao Dadaísmo.

2. "São os anos da Primeira Guerra Mundial, cuja mera conflagração pôs em crise toda a cultura internacional. Pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte; esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é nonsense, faz-se (se e quando faz) segundo as leis do acaso." (ARGAN, 2013, p. 353)

A qual movimento de vanguarda Argan se refere ao descrever tais características?

a) Ao Cubismo.
b) Ao Dadaísmo.
c) Ao Surrealismo.
d) Ao Futurismo.
e) Ao Abstracionismo.

3. "Algum comentarista já notou, como Cézanne, que essa novela de Balzac anuncia [...] o aparecimento da arte moderna ou é uma alegoria do início da arte moderna." (COELHO, 2012, p. 62)

Para que a afirmação de Coelho de que a novela de Balzac antecipa a arte Moderna faça sentido, qual aspecto da arte Moderna podemos localizar como presente na obra?

a) A ausência de cores.
b) O abuso das formas geométricas.
c) A cópia da natureza.
d) A ausência de padrões.
e) O diálogo com a literatura.

Seção 4.3

Arte americana da década de 1960 e uma reflexão sobre a arte "pós-moderna"

Diálogo aberto

Considerando o fato de que a arte desperta diversas abordagens sobre seu entendimento, é necessário que pensemos que a relação professor-aluno nem sempre estará livre de tensões no ensino sobre esse assunto. O tema do fim da arte é um dos motivos que impulsionam algumas tensões no seu ensino, bem como as argumentações que legitimam as linguagens modernas enquanto arte.

Partindo da hipótese de que você seja um professor universitário versado nas artes clássicas, desenha-se como um desafio que você oriente um trabalho de conclusão de curso a respeito da arte Moderna. Para que sua formação tradicional não interfira no resultado do trabalho, você decide partir da teoria hegeliana do fim da arte para tentar estabelecer as motivações que resultaram na arte Moderna. Seu orientando entende que, partindo das considerações de Hegel, a arte atingiu um limite imposto pela razão, não havendo mais a possibilidade de ela se realizar como antes, estabelecendo, assim, o seu fim. O que você precisou deixar claro para seu aluno é que, a partir do século XIX, quando Hegel ministrou seus cursos de Estética, a produção artística não deixou de acontecer, mas perdeu-se o sentido da realização das artes nos moldes clássicos e tradicionais.

Seu aluno percebe que a coerência dessa discussão se situa justamente na tentativa de situar a arte Moderna como resultado da desclassicização, entendida por Hegel como um processo racional.

Considerando o contexto da arte Moderna no tocante ao fim da arte, você deve promover em seu estudante uma reflexão a respeito do cenário do século XX, quando a Europa vivenciou diversas transformações artísticas. Mesmo que essas transformações tenham sido antecipadas pela Filosofia, além de manifestarem cenário de transformações sociais e políticas pelas quais o mundo passava, a arte Moderna não foi muito bem aceita dada a força do legado clássico. É preciso, portanto, refletir sobre os limites do fim da arte, não só para entender a natureza das novas manifestações artísticas, como também para legitimá-las enquanto arte de fato. Como você orientaria os rumos dessa reflexão? Lembre-se de que a conquista da liberdade e a renúncia dos padrões clássicos nas artes visava à possibilidade de afirmar a existência de uma arte autônoma, a qual não estivesse subordinada a outras instâncias.

Ainda pensando sobre o contexto das artes do século XX, você se arriscaria confirmar a existência de uma arte autônoma, mesmo em um contexto de indústria cultural, como finalização desse processo de desclassicização?

Não pode faltar

Como sabemos, a arte Moderna se manifestou aos poucos, como uma tentativa de realizar uma produção autônoma, ou pelo menos livre das imposições dos padrões clássicos. As vanguardas modernas surgiram no início do século XX, e com o passar do tempo percebemos que os movimentos isolados foram substituídos pelo movimento que tratou de consolidar a arte Moderna: o Expressionismo Abstrato.

O movimento do Expressionismo Abstrato foi, portanto, uma última manifestação da arte Moderna propriamente dita, isso porque a sua consolidação enquanto arte tradicional acabou por interromper o projeto moderno de ruptura com o tradicionalismo. É compreensível que nos perguntemos sobre os moldes nos quais se configurou a arte que surgiu após o Expressionismo Abstrato. Assim, é natural pensarmos que o que viria na sequência da seria o que entendemos por arte **pós-moderna**. A definição de pós-moderno é algo problemático não só na Filosofia, pois até mesmo para a História essa definição é questionável. Desse modo, devemos estar conscientes de que uma suposta arte que tenha seu surgimento após as manifestações da arte Moderna não represente, necessariamente, uma continuidade cronológica. O que pode ser convencionado, ou não, como pós-moderno se situa em um contexto completamente diverso do contexto moderno. Devemos, inicialmente, nos atentar para o contexto social no qual esteve inserida a produção de arte após a década de 1940, ou seja, o contexto do fim da Segunda Guerra Mundial (1940-1945), apesar de esse contexto se inserir na concepção lyotardiana de pós-modernidade, concepção esta que nos atentaremos mais adiante.

Exemplificando

O movimento do Expressionismo abstrato que deu origem à Escola de Nova Iorque foi uma manifestação diversificada de uma tendência que já ocorria na arte Moderna: o abstracionismo. Mesmo com os teóricos reconhecendo o Expressionismo abstrato como uma última manifestação da arte Moderna, o abstracionismo nunca desapareceu das produções artísticas, o que pode ser percebido na arte Minimalista, nas intervenções conceituais, nas composições de montagens fotográficas, na publicidade e até mesmo no design de obras arquitetônicas nas grandes cidades.

O que nos interessa particularmente é reconhecer que, além do Classicismo, a arte contemporânea é também composta por traços da arte Moderna.

Os Estados Unidos tiveram um papel muito importante no término da Segunda Guerra Mundial, o que resultou em uma nova hegemonia por meio de novas doutrinas econômicas, as quais fundamentaram a consolidação da sociedade de consumo iniciada já durante o processo de industrialização norte-americano. Assim, houve também uma mudança do eixo cultural, que antes se determinava pela cultura europeia, e nesse momento passa a ser determinado pelos Estados Unidos. A Europa estava assolada pela guerra, enquanto os Estados Unidos traziam uma promessa de reconstrução e democratização, partindo de um sistema liberal. É sobre essa perspectiva que podemos delinear os rumos da arte a partir do pós-guerra, e não como a continuidade do projeto moderno que pretendia romper com as hegemonias de poder. A cultura e a sociedade norte-americanas foram o retrato mais fiel de uma sociedade "pós-moderna" no sentido mais simples do termo, uma sociedade industrial que se sustenta por meio do consumo e da propaganda.

Desse modo, a arte que se desenvolveu no pós-guerra norte-americano tem sua gênese marcada por uma motivação contraditória, uma vez que, ao mesmo tempo em que se contextualiza em um novo eixo hegemônico, também renuncia a um tradicionalismo no qual o Expressionismo abstrato havia se inserido. Assim, apesar da arte do pós-guerra ter renunciado ao desafio moderno de não ceder às determinações hegemônicas, essa nova produção artística foi capaz de representar a cultura industrial e de consumo de modo muito pertinente.

Devemos nos lembrar que foi no contexto de consolidação do Expressionismo abstrato que se iniciou a transferência do eixo cultural europeu para os Estados Unidos, e esse processo não se deu apenas por conta da mudança da hegemonia econômica, mas também por conta de alguns artistas europeus exilados nos Estados Unidos durante o período da Segunda Guerra Mundial. A arte Moderna do Expressionismo Abstrato acabou se tornando uma escola artística nos Estados Unidos e, assim, se incluiu em um contexto de padronização da arte. A chamada Escola de Nova Iorque contou com artistas, como Jackson Pollock (1912-1956), os quais inseriram o debate artístico europeu de ruptura em uma lógica da indústria e do mercado, com uso, por exemplo, de tinta automotiva, além do dinamismo aleatório, superando aquele dinamismo trabalhado pelo Futurismo no período das vanguardas.

Nesse contexto do pós-guerra, na virada entre as décadas de 1950 e 1960,

a arte americana se debruçou sobre o novo modelo cultural e se lançou na tentativa de produzir uma arte que pudesse não apenas endossar mas também questionar essa nova hegemonia que se estabelecia, assim, surge o que conhecemos por **Pop Art.** Um dos artistas mais emblemáticos da Pop Art norte-americana, sem dúvida, é Andy Warhol (1928-1987), nascido nos Estados Unidos, mas de família de origem eslava, emigrada no país. Ele foi uma pessoa peculiar, que sempre teve sua produção artística dialogando com o contexto comercial, muitas vezes, se aproximando dessa cultura, e em outras, ironizando e nos colocando para questionar esse cenário.

Andy Warhol foi o artista que influenciou enormemente, a partir da década de 1960, a obra do filósofo norte-americano Arthur Danto, o qual abandonou seus projetos na filosofia analítica e passou a trabalhar as questões estéticas. Tais questões tinham como principal motivação o entendimento da transformação de objetos comuns em objetos artísticos, aquela intervenção já trabalhada por Duchamp, os *readymades*. Danto dedicou todo um livro à tentativa de traçar as motivações pessoais de Andy Warhol (2012), e nesse projeto ele mostrou o caráter múltiplo do pintor, que se desdobrou em inúmeras atividades, sem saber ao certo dizer se sua atividade era afetada por sua personalidade, ou ao contrário. Warhol foi uma pessoa icônica, amigo de celebridades, e que, ao mesmo tempo, vivia na companhia das figuras mais marginalizadas de Nova Iorque. O artista se tornava cada vez mais famoso por suas exposições polêmicas, por exemplo, quando expôs na *Stable Gallery*, de Nova Iorque, o emblemático conjunto das caixas de sabão Brillo.

Pesquise mais

Andy Warhol se utilizou da ideia de *readymade* para produzir cópias artesanais de objetos comuns e inseri-las no lugar de obras de arte, nesse contexto, produziu as famosas Brillo Box, que consistem em cópias das caixas de sabão vendidas nos supermercados. Leia o trecho da obra *Andy Warhol*, de Arthur Danto, em que o filósofo se empenha na reflexão sobre a Brillo Box.

DANTO, A. C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 73-85.

Andy Warhol realizava embaralhamentos que provocavam reflexão, pois era como se suas obras de artes fossem produtos de supermercado, tanto que o ateliê onde produzia suas obras foi intitulado como *Factory*. As pinturas e esculturas de Warhol tinham o objetivo de aproximar a arte da cultura norte-americana, de tentar representá-la de modo genuíno, por esse motivo ele até expôs suas obras em vitrines de loja, como no caso da Bonwit Teller, mas o

artista não se limitou apenas a essas linguagens, uma vez que produziu obras cinematográficas e até se arriscou em um programa de televisão. Warhol foi capaz de desmistificar a noção de um artista nato, pois trouxe o entendimento de que o artista é aquele que consegue interagir com o seu meio, de dialogar com as necessidades da época. A época em que Warhol viveu foi a do consumo, assim, era comum encontrar pinturas sobre produtos enlatados dentre as obras de Warhol, como é o caso das famosas latas de sopa Campbell, as quais, segundo a propaganda industrial, poderiam trazer uma democratização entre os cidadãos americanos, uma vez que padronizavam a alimentação do povo. As latas de sopa Campbell, de Warhol, também trouxeram uma reflexão sobre a ressignificação dos objetos comuns como dignos de serem representados artisticamente, o que invertia a lógica quando Warhol representava as celebridades pintadas aos mesmos moldes das latas de sopa, ou seja, o produto enlatado se torna ícone, e a pessoa se torna produto.

Reflita

As atividades de Warhol, muitas vezes, levavam à inversão da proposta da indústria cultural, provocando polêmicas do tipo: se a obra de arte pode ser um produto, por que um produto não pode ser obra de arte? Você conhece algum exemplo de alguma obra de arte contemporânea que tenha um intuito provocativo tal qual as obras de Andy Warhol?

Como sabemos, a obra de Andy Warhol influenciou grandemente as considerações de Danto a respeito do credenciamento dos objetos comuns enquanto objetos artísticos, mas o que despertou uma virada na produção intelectual do filósofo foi uma pintura de Roy Lichtenstein (1923-1997), reproduzida na publicação de uma famosa revista de artes. A pintura *O beijo* (1962) foi produzida na estética das histórias em quadrinhos, as quais são reproduzidas em milhares de cópias e vendidas a baixo preço, sendo, portanto, acessíveis. Danto reconheceu a ironia da ilustração e foi despertado por uma conclusão inusitada: de que se uma gravura como essa pode ser considerada obra de arte, qualquer coisa o poderia ser. Essa inquietação foi o que fez o filósofo a se lançar nas investigações estéticas, e colocado também em contato com as obras Warhol.

Uma questão que devemos ressaltar sobre a arte norte-americana não reside apenas nas investigações de Danto a respeito do credenciamento da arte, como também a possibilidade de a Pop Art confirmar os diagnósticos apresentados por Benjamin (1975) sobre a perda aurática da obra de arte quando situada no contexto da reprodutibilidade técnica. Como sabemos, a

aceitação da sociedade industrial e do consumismo é uma aceitação própria do contexto do pós-guerra, uma aceitação impensável para a arte Moderna, o que fez com que Danto reconhecesse a legitimidade da Pop Art mesmo no contexto industrial, de modo que esta foi capaz de representar a natureza efetiva do tempo presente, além de promover uma reflexão sobre a sociedade de consumo, desse modo, tanto por meio da pintura quanto dos *readymades*. Para Danto, a Pop Art corresponde ao momento em que se conclui o vínculo entre arte e autonomia, que não foi possível ocorrer na época de Hegel.

A hipótese do fim da arte levantada por Hegel em seus cursos de Estética, no início do século XIX, se baseava na concepção de que a razão atingira seu valor máximo e, assim, não seria mais possível ocorrer a retomada de uma plenitude artística, como no período clássico, pois a razão se sobressai ao valor de culto necessário para tal. Como sabemos, o tipo de arte que surgiu após o fim da arte hegeliana foi a Moderna, além das linguagens reproduzidas pela técnica industrial. Esse contexto fundamentou as abordagens da Teoria Crítica sobre a arte, principalmente por meio das considerações de Walter Benjamin (1975) e Theodor Adorno (2008). Para os filósofos da Teoria Crítica, a hipótese do fim da arte hegeliana ocorre em uma perspectiva um tanto negativa, principalmente de acordo com as concepções de Adorno, que pensa ser impossível uma contemplação estética na mesma sociedade que permitiu que atrocidades, como o Holocausto, acontecessem. Já no contexto do pós-guerra, Danto entende a hipótese hegeliana sob uma abordagem um pouco mais positiva, pois, para o filósofo, a arte superou a impossibilidade da existência imposta pela razão, uma vez que a arte do pós-guerra corresponde ao momento em que a arte se uniu ao conceito e virou Filosofia.

Assimile

Entendemos por Teoria Crítica a filosofia desenvolvida por um grupo de filósofos alemães que formaram a Escola de Frankfurt, cujo objetivo era criticar a sociedade de consumo que determinava os aspectos sociais e culturais no século XX. Ela tem fundamentação materialista, portanto marxista e hegeliana, o que pode ser observado nas análises e críticas sobre a indústria cultural de diversos teóricos, dos quais se destaca Theodor Adorno, em sua *Teoria Estética* (2008).

Argan também é mais um teórico do século XX que tentou entender a relação entre a arte moderna e a Pop Art e teceu suas considerações sobre a arte americana de modo diferente de Danto. Ele não se contrapõe necessariamente, mas estabelece que a arte norte-americana não é uma herdeira

direta da arte Moderna, ou que se desenvolveu como uma continuidade das vanguardas, uma vez que a arte apresentada no novo eixo cultural, a partir da década de 1950, se reinseriu no contexto hegemônico, rompendo com o compromisso vanguardista. Desse modo, Argan entende que a arte norte-americana não representa um papel de autonomia que norteou os objetivos dos movimentos de desconstrução dos padrões clássicos. As considerações do teórico não devem ser entendidas simplesmente como uma crítica à Pop Art, por exemplo, mas como um direcionamento para pensarmos os contextos artísticos que ocorreram após as manifestações da arte norte-americana. Partindo da perspectiva de Argan, há uma possibilidade de tentarmos localizar algum movimento artístico capaz de retomar a autonomia diluída pela cultura de consumo do pós-guerra. A arte conceitual, que surgiu na década de 1970, pode ser um exemplo dessa possibilidade, uma vez que, ao substituir a importância da imagem tão cara à Pop Art pelo conceito, a arte conceitual se desprende do contexto de consumo e, ao mesmo tempo, realiza o que Danto (2005) havia observado ocorrer com a arte americana. Assim, os movimentos conceituais dos anos 1970 promoveram um deslocamento do cenário de consumo para uma importância inferior, atingindo, assim, a retomada de uma reflexão para além do universo industrial, tal como a arte Moderna fizera com o contexto burguês.

Para finalizar nossa reflexão a respeito de exemplos artísticos não clássicos, podemos nos lançar no desafio de encontrar linguagens contemporâneas, as quais, ao mesmo tempo em que não se enquadram no tradicionalismo, também não estejam inseridas no contexto mercadológico que suprime a autonomia. Seguindo esses pré-requisitos de legitimação de uma arte contemporânea, podemos enxergar as intervenções urbanas como um exemplo possível. As linguagens urbanas podem ser entendidas como linguagens que rompem com a política hegemônica, uma vez que confronta o limite entre o público e o privado, além de questionar a sacralidade adquirida quando um objeto artístico está inserido no contexto do museu. As intervenções urbanas, como o grafite, soam como um movimento contraditório ao da arte americana, isso porque, enquanto um objeto comum se torna arte ao adentrar um museu, como o mictório ressignificado por Duchamp, a intervenção urbana abandona a dependência do espaço do museu para realizar-se, alcançando, assim, um grau de autonomia e democracia artísticas ainda não observado na História. Podemos direcionar essa discussão a partir das considerações do historiador da arte Hans Belting (2014), que parte do diagnóstico do fim da arte hegeliana para também propor um fim da História da arte, cuja existência sempre dependeu da permanência dos museus. Assim, podemos pensar arte norte-americana como um hiato entre arte moderna e arte contemporânea e autônoma, de modo a entender a arte

urbana não somente como a continuidade do enfrentamento proposto pela arte Moderna, como também sua legitimidade enquanto arte autônoma e capaz de comunicar nosso tempo presente.

Vale ressaltar que as considerações do teórico francês Jean François Lyotard sobre **pós-modernismo** servem como explicação para os aspectos levantados por Arthur Danto e Hans Belting (SÜSSEKIND, 2017), isso porque Lyotard (2002) entende que o que caracteriza o contexto pós-moderno é o esvaziamento das referências presentes na modernidade, tais como as orientações sistemáticas que acabaram por definir a cultura moderna, como é o caso do que observamos por meio da consolidação do Expressionismo Abstrato. Esse esvaziamento, por sua vez, talvez tenha ocorrido dadas as novas exigências do sistema industrial, as quais provocaram uma crise no saber em favor do consumo, a qual Argan definiria como a crise do positivismo europeu.

A diluição do classicismo nas artes no contexto do pós-guerra, ou mesmo pós-moderno, como queria Lyotard, não significa a negação da importância do classicismo para a História, mas consiste no reconhecimento que é necessário que a arte consiga comunicar nossa natureza atual, não aquela encantada que ficou no passado antigo. Portanto, para encerrarmos nossa discussão a respeito do enfrentamento entre a tradição antiga e a permissividade moderna, não podemos simplesmente determinar para a arte urbana, americana, ou mesmo conceitual, uma classificação pós-moderna. Por outro lado, podemos entender o despropósito das classificações mediante a interpretação, pois a arte que se faz necessária para atender às demandas do nosso tempo é aquela capaz de acompanhar nossas fragilidades e inquietações, as quais são entendidas individual e conceitualmente. Fica aqui um desafio de refletirmos sobre quais obras ou linguagens são capazes de atender a essa necessidade.

Sem medo de errar

O desafio lançado pela situação-problema de propor ao aluno orientando uma reflexão sobre os limites da arte Moderna pode ser uma tarefa bastante complexa, uma vez que o entendimento sobre a arte Moderna confronta definições consagradas pela História, o que pode representar uma tensão entre as descobertas e as convicções do estudante.

A partir do que foi estudado, podemos entender a arte Moderna como um novo modo de produzir arte, o qual se desenvolveu como resultado de um processo de desclassicização das atividades humanas já observado pela filosofia do século XVIII e XIX, sobretudo a teoria do fim da arte de Hegel. O historiador Hans Belting, em sua obra *O fim da História da arte* (2014),

também entende que houve um encerramento no pensamento clássico sobre as artes, uma vez que a teoria da arte iniciada no Renascimento por Giorgio Vasari foi o pontapé inicial para pensarmos um recorte histórico no qual prevaleceu a arte figurativa, ou seja, foi o princípio do que concebemos como sendo a disciplina da História da arte. Entretanto, devemos ressaltar que essa mesma teoria da arte que propõe um início para a História da arte propõe também um caráter **teleológico**, ou seja, um ponto de chegada, ou mesmo um fim, haja vista que tudo o que começa, também termina.

A arte Moderna pode, então, ser entendida como a finalização de um processo racional que buscava uma autonomia e caracterizada por inovações estilísticas, de modo a não se restringirem aos princípios figurativos, os quais permaneceram como parâmetro desde a Antiguidade grega. Uma das justificativas que podemos elencar sobre essa transformação no conceito e na representação artística se situa também nas transformações das estruturas sociais dos séculos XVIII e XIX, como a industrialização.

A arte Moderna se pretendia autônoma, própria do novo homem consciente do seu papel enquanto sujeito, propondo um fazer artístico reflexivo, e não mais puramente obediente aos padrões clássicos, ou mesmo aos princípios miméticos e naturalistas. Entretanto, sabemos que a ruptura provocada pelas vanguardas do início do século XX não se sustentou por toda a posteridade, uma vez que houve uma consolidação, ou mesmo, tradicionalização da arte Moderna no Expressionismo Abstrato. Assim, a proposta moderna de redefinir a arte como uma atividade insubordinada, devendo obedecer apenas às determinações do artista, ou mesmo, ao modo como ele concebe a natureza, deixou de cumprir sua promessa inicial, uma vez que sucumbia não apenas ao estabelecimento moderno, como também às estruturas hegemônicas que se difundiam no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial.

Para pensar a possibilidade de uma arte autônoma, devemos, portanto, supor a possibilidade de uma produção artística que não esteja vinculada aos contextos hegemônicos, tal como a arte norte-americana, ou Pop Art, ou mesmo que procure promover enfrentamentos, seja no âmbito político, como ressaltou Argan (2013), seja no âmbito econômico. Devemos atentar para o fato de que a arte Moderna nos apresentou a possibilidade de se pensar a existência de uma arte autônoma, a qual nem sempre foi possível de se observar no contexto do século XX, mas que pode demonstrar os processos dessa tentativa.

Faça valer a pena

1. "A arte não podia estar na diferença de tamanho entre os anúncios publicados nos jornais e as imagens exibidas em grandes painéis na vitrine da Bonwit Teller." (DANTO, 2012, p. 43)

No contexto da arte do pós-guerra, onde se situa a arte, da qual Danto se referia no trecho selecionado?

a) Nos aspectos formais.
b) No conteúdo.
c) Na apropriação.
d) Na tradição.
e) No valor histórico.

2. "Na verdade, parecia que o 'sonho americano' não era mais definido pela liberdade política, mas sim, medido pelo número de mercadorias que os cidadãos podiam adquirir". (MCCARTHY, 2002, p. 28)

O trecho selecionado no texto-base corresponde ao momento de qual movimento artístico do século XX? Assinale a alternativa correta.

a) À vanguarda surrealista.
b) À vanguarda futurista.
c) Ao Expressionismo Abstrato.
d) À Pop Art.
e) À arte urbana.

3. "Os artistas que praticam a sua arte para um público inocente e relutante irritam mais precisamente pela virtude da sua presunção, uma arrogância duchampiana para lá da mera declaração "isso é arte porque eu digo que é"; não, eles vão mais além, afirmando que a esfera dos outros é a sua própria tela, numa forma moralmente perigosa de apropriação." (MCCORMICK, 2010, p. 50)

O texto-base descreve uma manifestação artística que promove rupturas e ultrapassa a proposta de apropriação de objeto comum da vanguarda dadaísta e da arte norte-americana. Que manifestação é essa?

a) Surrealismo.
b) Pop Art.
c) Arte Conceitual.
d) Expressionismo Abstrato.
e) Arte Urbana.

Referências

ADORNO, T. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Arte Moderna na Europa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Arte e Crítica de arte**. Lisboa: Editora Estampa, 1995.

_____. **História da Arte como História da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BALZAC, H. **Obra prima ignorada**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BELTING, H. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BORHEIM, G. A. A destruição do Barroco. In: WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a Arte Antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BYRON, L. **Don Juan**. 1837. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm>. Acesso em: 2 dez. 2018.

COELHO, T. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, H. **Obra prima ignorada**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DANTO, A. C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

GOETHE, J. W. **O sofrimento do jovem Werther**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. **Fausto**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.

_____. **Iphigênia em Táuride**. São Paulo: Peixoto Neto, 2016.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRAMMONT, G. **Aleijadinho e o Aeroplano, o paraíso barroco e a construção do herói colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HAMILTON, J. **Turner**. New York: Random House, 1997.

HEGEL, G. F.W. **Cursos de estética** I. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 1999.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação à História da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002.

MCCARTHY, D. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

McCORMICK, C. **Trespass**: História da Arte Urbana não encomendada. São Paulo: Taschen, 2010.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectivas, 2014.

RIGGLE, N. A. Street art: the transfiguration of the commonplaces. **The journal of aesthethics and art criticism**, v. 68, n. 3, p. 243-257, 2010.

SCHILLER, F. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. São Paulo: EPU, 1991.

_____. **Guilherme Tell**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

SÜSSEKIND, P. **Teoria do fim da arte**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

SUSSEKIND, P. **A recriação da Grécia**. O debate de Göethe e Schiller sobre a imitação dos antigos. **Kléos**, n. 11/12, p. 77-89, 2007/8.

WERLE, M. A. O lugar de Kant na Fundamentação da estética como disciplina filosófica. **Doispontos**, v. 2, n. 2, p. 129-143, 2005.

WINCKELMANN, J. J. **Histoire de l'Art chez lesAnciens**, tome I. Yverdon, 1984.

ISBN 978-85-522-1385-7