

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
THAYANA CRISTINA DE GÓES CORRÊA
NETTO**

**A PERVERSIDADE DA LÓGICA CAPITALISTA,
A DEPRAVAÇÃO DA ARTE E A ENUNCIÇÃO
DE UM POSSÍVEL RESGATE ATRAVÉS DA
EDUCAÇÃO**

Juiz de Fora

2009

**THAYANA CRISTINA DE GÓES CORRÊA
NETTO**

**A PERVERSIDADE DA LÓGICA CAPITALISTA,
A DEPRAVAÇÃO DA ARTE E A ENUNCIÇÃO
DE UM POSSÍVEL RESGATE ATRAVÉS DA
EDUCAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Juiz de Fora, como
requisito parcial para a conclusão do Curso de
Bacharelado em Ciências
Sociais/Antropologia.

Orientador: Profa. Fabiana Coelho.

Juiz de Fora

2009

Ficha Catalográfica

--

FOLHA DE APROVAÇÃO

NETTO, Thayana Cristina de Góes Corrêa Netto. **A perversidade da lógica capitalista, a depravação da arte e a enunciação de um possível resgate através da educação.** Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial à conclusão do Curso de Bacharelado em Ciências Sociais/Antropologia, da Universidade Federal de Juiz de Fora, realizada no 2º semestre de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Fabiana Carneiro M. Coelho
Orientador

Prof. Dr. Rubem Barboza Filho
Membro convidado 1

Examinado(a) em: ____/____/____.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por me proporcionarem a oportunidade de cursar a faculdade e pela dedicação.

Às minhas irmãs por me aturarem durante os dias estressantes em que me dediquei à monografia.

Ao meu irmão por ter entendido que não podia brincar com ele alguns dias por causa da monografia.

Ao meu namorado, pelo companheirismo e por toda sua ajuda e compreensão.

À minha orientadora, por sua ajuda e por me guiar neste trabalho.

Quando uma mudança ocorre no pensamento humano, a ação segue a direção do pensamento, da mesma forma que um navio segue a direção dada por seu timão.

Tolstói

RESUMO

NETTO, Thayana Cristina de Góes Corrêa Netto. **A perversidade da lógica capitalista, a depravação da arte e a enunciação de um possível resgate através da educação.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais/Antropologia). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

Com o advento da era pós-moderna e com o avanço das tecnologias e dos meios de comunicação de massa, assistimos a um processo de degradação das artes. A obra de arte está aos poucos perdendo seu valor enquanto um objeto estético e está ganhando um valor simbólico, ligado ao processo de mercantilização ao qual se encontra presa, como consequência da alienação. Uma saída para resgatarmos o valor da arte e entendermos a importância desta para a sociedade é encontrada através da instituição educacional, que pode ensinar a apreciação estética e desenvolver a expressão (estética ou não) nos indivíduos. Além de ‘educar esteticamente’ os indivíduos, a escola deveria se basear na arte para a composição de todo o seu sistema. O objetivo desse resgate da arte é uma formação de indivíduos que direcionem seu tempo ocioso a uma atividade criativa e, com isso, contribuam para uma sociedade melhor e mais humanizada.

Palavras-chave: Arte. Educação. Comunicação de massa. Sociedade pós-moderna.

ABSTRACT

With the approach of the postmodern age and with the advance of technologies and means of mass communication, we witness a process of arts degradation. The work of art is slowly losing its value as an aesthetic object and is gaining a symbolic value, linked with the process of tradeness to which is attached as a result of alienation. An exit to redeem the value of art and understand the importance of this for society is found through the educational institution, you can teach the developing aesthetic appreciation and expression (aesthetic or otherwise) on individuals. Besides educating aesthetically individuals, the school should be based on art for the composition of your entire system. The purpose of this rescue of the art is the graduation of individuals to direct their idle time to a creative activity and thereby contribute to a better society and more humane.

Key Words: Art. Education. Mass Communication. Post Modern Society.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	ARTE PARA QUÊ?	10
2.1	A ARTE COMO UM FATOR HISTÓRICO	11
2.2	ARTE, O QUE É?	22
2.3	A COMUNICAÇÃO DA ARTE E A ARTE DA COMUNICAÇÃO	28
3	PANORAMA SOCIAL	38
3.1	A SOCIEDADE DOS SABERES	39
3.2	TUDO É ARTE (?)	48
3.3	EDUCAÇÃO COMO SALVAÇÃO	57
4	CONCLUSÃO	65
	REFERÊNCIAS	68

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz uma crítica sobre a desvalorização da arte nos dias de hoje, conseqüência da alienação provocada pelos meios de comunicação de massa e da fragilidade do ensino. Ao escrevermos este texto, estaremos nos aproximando mais com exemplos da realidade brasileira, mas o tema, os problemas e nossa hipótese são abrangentes e podem servir para a sociedade capitalista de um modo geral.

A ambição principal aqui busca despertar o leitor para os problemas da repressão da atividade intelectual, da expressão e da apreciação estética e da desvalorização da arte por parte dos indivíduos, e da grande importância dada à economia de mercado com bases no capital econômico, na produção de saberes e na corrida no mercado de trabalho, bem como o narcisismo percebido através do nascimento do mundo das aparências.

A partir de uma noção básica sobre a história da arte, dos principais movimentos artísticos e de uma conceituação de seu termo, é possível perceber a importância da arte para as sociedades de todos os tempos e como ela mantém uma relação intrínseca com os fenômenos históricos gerais, e, portanto, como expressa as impressões dos artistas sobre o mundo em determinado período histórico.

O desenvolvimento da indústria cultural implicou na formação de uma sociedade alienante e do fenômeno de cultura de massa e como as sucessivas revoluções industrial e tecnológica, fizeram emergir a era pós-industrial, na qual nos encontramos hoje, e como esta levou a sociedade ao ápice do poder derivado da inteligência, do conhecimento, e da informação.

Acompanharemos a formação da ‘indústria do saber’, cuja maior aliada é a grande empresa de comunicação de massa e sua enorme capacidade de alienação e de criação de uma ‘sensibilidade conformista’ diante de todo o horror e desgraça em que se encontram as sociedades hoje, e como essas características surgidas a partir das sociedades moderna e pós-moderna trouxeram técnicas de reprodutibilidade que somadas à manipulação dos meios de comunicação de massa (MCM) provocaram um declínio da “aura” da arte, através da “depravação e deterioração dos gostos estéticos e populares” (BOURDIEU, 2007). A lógica capitalista passa a imprimir a tudo um valor monetário e inculca nas pessoas uma regra consumista. Além desses fatores, é ela também a responsável pela imposição de características de culturas dominantes em outras culturas que compram seus produtos,

serviços, passam a comer alimentos típicos de outros lugares, a se vestirem de acordo com a moda dos grandes centros, entre outros.

A partir destes pontos, colocamos a hipótese de que a obra de arte original não perdeu seu valor de culto, ainda que este valor esteja associado a uma lógica meramente econômica. Mais adiante tratarei, em particular, do papel da educação para o ensino dos gostos e de como utilizar o tempo ocioso de forma produtiva.

Essa pesquisa sobre a degradação da arte e a necessidade de pensá-la articulada à educação não é nova, e já produziu grandes estudos. Entretanto, a razão principal que motivou a escolha deste assunto é que, apesar das nossas conclusões serem bastante claras, e de ser mais do que claro que uma atitude deva ser tomada imediatamente, nada ou muito pouco tem se feito na direção deste propósito. Assim, esse trabalho poderá contribuir para a compreensão de um problema grave da sociedade pós-moderna possibilitando a reflexão acerca de um mundo no qual

as operações tediosas, cansativas e perigosas sejam desempenhadas pelas máquinas e a riqueza por elas produzida seja distribuída com base num princípio de solidariedade e não de competitividade. Um mundo onde as vítimas em potencial do progresso possam também usufruir das vantagens dele derivadas, em que o trabalho intelectual e criativo seja dividido de maneira equânime e organizado de uma forma não-alienante. Onde o tempo livre seja resgatado da banalidade, do consumismo e da violência, e em que a cultura no seu conjunto, e não só a economia, guie o agir social. (MASI, 2000, p.329)

Esse estudo se embasa no poder do comunicador e do professor de atingir e influenciar várias pessoas em todos os momentos da vida. Devem ser eles os primeiros a se preocupar com as repercussões de seus trabalhos e se mobilizar para construir uma sociedade melhor, mais politizada e mais consciente, bem como melhorar a apreciação dos gostos estéticos das pessoas, ao invés de serem complacentes com essa indústria manipuladora e alienante. Se todos souberem se expressar e souberem apreciar as atividades artísticas, acredita-se que teremos uma sociedade mais humanizada e harmônica, com menores índices de violência, de exclusão social e desemprego, e teremos uma sociedade com pessoas exercendo a plena cidadania em prol de uma vida melhor.

2 ARTE PARA QUÊ?

Os primeiros vestígios de arte que o homem contemporâneo conhece datam do ano de 25.000 a.C. e a maior prova de que a arte e a história das civilizações se cruzam intrinsecamente é que o conhecimento mais profundo dos primórdios culturais só nos foi permitido através de estudos de legados como pinturas, esculturas e artesanato dos povos primitivos.

Dessa forma, não é preciso muito esforço para entender por que é tão essencial passarmos pela história da arte, pela sua simbologia e pelos significados que lhe eram e ainda são atribuídos.

Neste capítulo, além de uma breve conceituação do termo “arte” – tendo em mente que de fato não há um conceito único, específico e geral para a arte, mas um conceito explicativo e ilustrativo, no qual será baseado todo o resto do trabalho –, far-se-á um retrospecto da arte desde a pré-história até a contemporaneidade, relacionando os vários movimentos de arte com os acontecimentos históricos de cada época equivalente. Por último, um estudo da arte, apontando as diferenças entre arte e cultura e mostrando em que medida esses dois elementos se cruzam e quais as implicações dessa relação.

No primeiro texto será apresentado um pouco do para que e a quem ‘serviu’ a arte em cada período de nossa história, além das principais descobertas e mudanças nesse campo, associando-a a mudanças no rumo histórico. Em seguida, vamos lançar uma discussão breve acerca dos limites que norteiam o problema da especificação da arte e um conceito não específico, mas ‘geral’, um conceito amplo acerca de sua significação. Enfim, na terceira parte, abordarei algumas das principais escolas de Teoria de Comunicação no que diz respeito ao tema dos *mass media* e suas implicações no campo das artes e em algumas outras instituições societárias.

2.1 A ARTE COMO UM FATOR HISTÓRICO

A primeira forma de arte de que se tem notícia é a escultura da Vênus de Willendorf, criada entre 25.000 e 20.000 a.C.. As pinturas em cavernas também revelam muito de nosso passado. A primeira pintura em cavernas é datada de aproximadamente 15.000 anos atrás. Por meio de representações de figuras de animais, os homens pré-históricos pretendiam a boa caça. A arte primitiva de uma forma geral surgiu a partir de experiências com o sobrenatural e tinha como objetivo final a magia, a proteção e os ‘bons fluidos’. Também a arquitetura primitiva estava ligada a experiências extra-mundanas, muitas das construções surgiram para abrigar os rituais sagrados. O primeiro grande símbolo conhecido da arquitetura primitiva é o arranjo de pedras de Stonehenge – sua estrutura gigantesca representava um calendário astronômico bastante avançado. (STRICKLAND, 2002)

Porém, ao pensarmos na arquitetura antiga o nome que nos deve vir à cabeça é Babilônia, cidade conhecida como o berço do mundo por sua arte e arquitetura muito avançados para a época. Foi na Babilônia (1º Império Babilônico é datado do século XVIII a.C.) que arquitetos projetaram e ergueram os Jardins Suspensos – uma das sete maravilhas do mundo antigo – e a Torre de Babel (ibidem). A partir desses dois monumentos da arquitetura, podemos perceber a razão pela qual os mesopotâmios são reconhecidos e admirados pelas construções complexas, com cidades e templos bastante intrincados.

Caminhando na história, temos os egípcios (de 3000 a.C. até o século IV d.C), cuja arte era para seu povo como uma ‘ponte para a eternidade’ – cobiçavam através dela a garantia de uma vida honrada após a morte. A arte ainda se sustentava por meio da relação com o mágico e era impulsionada pelo ritual de passagem de uma vida para o oculto que vem após a morte. Foram os egípcios que fizeram emergir a literatura, as ciências médicas e a matemática, estudos que se iniciaram com a busca incessante pela eternidade.

Os gregos (por volta de 2000 a.C.) também possuem um papel importante na história das artes, pois representaram uma revolução: a partir da arte grega começa-se a fazer experimentos a fim de elevar a precisão dos movimentos humanos. O homem era o foco na arte grega. Ao mesmo tempo em que ocorria essa revolução nas artes, surgiam nos gregos questionamentos sobre temas que envolviam o mais profundo de tudo o que se acreditava até então: começaram a investigar a natureza e tudo que a cercava, inclusive os deuses. Questionavam toda a tradição na qual sua sociedade se escorava. Com toda essa busca pela verdade os gregos, além de alavancarem as artes, também impulsionaram a poesia, o drama, a

política, a filosofia, a matemática e a história. Como nos períodos anteriores, a arte possuiu na Grécia um significado ligado ao transcendente: a arte representava os deuses através de esculturas e pinturas que narravam as lendas em torno de cada deus. A civilização grega orava diante das estátuas acreditando que eram a representação mundana da força e do poder dos deuses. Serviam também como grandes narrativas sobre as conquistas de guerra da Grécia sobre outros povos. Contudo, no final do século V a.C., as pessoas começaram a se interessar pelas esculturas e pinturas pelo valor como obra de arte pensando no objeto estilístico em si, não mais associada a funções místicas ou políticas (como também muitas vezes eram significantes de tal). A arte foi, dessa forma, perdendo aos poucos essa amarração com representações metafísicas.

Quando Roma conquistou o mundo (por volta de 146 a.C.), ela também conquistou a arte – tamanha foi sua importância que manteve influência sobre a arte dos períodos futuros. Sua maior contribuição foi na engenharia, como exemplo disso temos o Coliseu, um edifício de proporções monumentais. A escultura romana foi utilizada a princípio com o mesmo ideal de preservação da alma, mas aos poucos foi adquirindo um caráter mais político, através representações de seus governantes e líderes, com a finalidade de evidenciar a imponência do Império Romano. Ainda sim, essas representações dos bustos eram vistas com um misto de temor e veneração. Assim como entre os gregos, a estatuária romana também exerceu função importante nas narrativas heróicas desse povo, vindo a ser imitados pelos artistas na Índia, que contavam as narrativas lendárias de seu povo da mesma forma triunfante que era feita pelos romanos.

Antes de entrarmos na Idade Média, devemos passar pela arte tribal das Américas (da onde se destaca a arte maia por volta dos séculos IV a.C e IX a.C.), que com toda sua significação mágica e representação crucial nos rituais religiosos também exercia papel importante na ‘troca de dádivas’, que consistia num ritual no qual uma tribo dava presentes a outra tribo. A arte americana era rica em escultura e pintura mural. Muito da inspiração dos artistas da época era resultante de outro ritual desse povo, o xamã, no qual o sacerdote, após todo um rito, entra em um estágio alucinatório e tem visões enviadas pelos deuses – visões que eram representadas em objetos e nas pinturas.

Não menos importante é a arte tribal africana (arte em rocha são datadas de mais de 6000 anos e as primeiras esculturas datam de 500 d.C.), cujas principais obras são as máscaras e as esculturas em madeira. Os objetos, assim como nas tribos americanas, tratavam de representações fantásticas e sagradas com poderes extra-mundanos. Pablo Picasso (1881-

1973), ao tomar conhecimento dessa arte, adotou suas formas alongadas de representação da figura humana, o que veio a inspirar o movimento Cubista do século XX.

Seguindo adiante, temos o período em que arte tornou-se ancila da igreja: a Idade Média (entre os séculos V e XV). Com o advento da Igreja Cristã, esta veio a influenciar a arquitetura e as artes. Uma vez que os templos pagãos da antiguidade não serviam à igreja, seu modelo teve que ser totalmente reformulado com o propósito de atender a esse culto religioso que emergia: surgiam as basílicas. Além da mudança física desses ambientes, ficaram proibidas estátuas de Cristo para não se confundirem com um deus pagão, e as pinturas com figuras representativas do humano tornaram-se o centro das discussões, pois enquanto alguns aceitavam que era um meio propício para a propagação e ensino da religião aos novos fiéis, outros achavam que era um pecado condenado pela Bíblia. Assim, o papa Gregório anunciou que a pintura seria válida na medida em que servia de instrumento ao ensino da religião, mas deveria ter uma forma bastante restrita, com figuras simples que não desviassem a atenção das pessoas da história narrada para a figura em si. Estagnou-se portanto os estudos das formas, tal como se empenharam os gregos. Apesar disso, as artes da Idade Média não deixaram de ser criativas e inspiradoras. Como bem definiu Gombrich (1999, p.164-165), “Os egípcios haviam desenhado principalmente o que *sabiam* existir, os gregos o que *viam*; na Idade Média o artista aprendeu também a expressar em seu quadro o que *sentia*.”

Logo após a queda do Império Romano (476), passamos pelo período que ficou conhecido como Idade das Trevas (ou Baixa Idade Média). Esse momento foi marcado pela mistura de vários estilos que surgiam. Apesar da arte ter sido serva da igreja, nesse período também foram construídos grandes castelos, portanto, também era serva de barões e senhores feudais. Bizâncio (local para onde foi transferido o trono do Império Romano devastado pelos bárbaros) representou uma explosão arquitetônica com as grandes igrejas e sua bela decoração – chamamos atenção para os mosaicos que lá foram criados como mais uma forma de propagação do Cristianismo.

Foi também na Idade Média que os arquitetos evoluíram do estilo romântico das construções de até então e desenvolveram no norte da França, em meados do século XII, um novo estilo que apareceu nas catedrais ricas e gigantescas, em forma de cruz: era o nascimento do estilo gótico. Na segunda metade do século XIII os artistas retomaram a preocupação com uma representação mais convincente. Esse movimento começou na Itália, e seu maior precursor é o pintor Giotto di Bondone, que redescobriu um efeito ilusório ao introduzir a noção de profundidade em superfícies planas. Já no século XIV, devido a uma

mudança que ocorreu na sociedade no período gótico – no qual os burgueses se sentiam cada vez mais independentes dos senhores feudais e da igreja –, percebemos mais uma mudança no meio das artes: a anteposição do ‘refinado’ em detrimento do gosto pelo grandioso. Dessa forma, a arquitetura gótica no século XIV passou a se preocupar com uma decoração mais complexa. Além disso, a arquitetura deixou de focalizar a igreja e passou a outro tipo de construção de prédios públicos e privados.

Vale citar aqui um pouco da arte oriental. Como não eram mais permitidas as figurações humanas expressas na arte, começou-se a desenvolver no Oriente uma arte voltada aos padrões e às formas. Foi a partir dessas experimentações que surgiram os arabescos. Mais tarde, a proibição das representações das figuras humanas tornou-se menos rigorosa entre os muçulmanos, mas com a restrição de que as pinturas ou esculturas não fizessem alusão alguma a motivos religiosos. Na China, a descoberta do estatuário em rituais fúnebres também indica uma preocupação com a alma. Mais tarde a religião também exerceu impacto sobre as artes, uma vez que os artistas utilizavam-se das artes para descrever narrativas de suas terras e propagá-las ao povo. Já o budismo incentivou a liberdade do artista na medida em que permitia a ele transpor sua realização ao criar sua obra, elevando dessa forma o status do pintor ao nível de um poeta. Porém, como os pintores chineses desenvolviam suas técnicas apenas através da observação de obras de outros artistas e não por meio da observação da natureza, os artífices viram-se num impasse na medida em que suas obras não atravessavam a tradição. Um novo impulso no qual os artistas se permitiram experimentar mais através de novos métodos só veio no século XVIII, através do contato com a arte ocidental.

Após o período da Idade Média temos o Renascimento, um movimento que surgiu em Florença, na Itália, no início do século XV. O nome desse período não poderia ser outro, pois foi a época em que os artistas redescobriram a arte Greco-romana. Essa redescoberta da tradição unida aos avanços científicos e a algumas descobertas – dentre as quais as mais importantes foram a perspectiva, o uso de luz e sombra, o óleo sobre a tela e a configuração piramidal – provocaram um avanço enorme das artes que alcançavam representações cada vez mais próximas ao natural, em detrimento do sobrenatural. O surgimento da Igreja Protestante ajudou muito também nessa mudança de foco em Deus para o foco no homem. Os artistas da Itália e dos Flandres estavam imersos em novos estudos com a finalidade mesmo de provocar uma revolução nas artes e na arquitetura, buscando agora um novo objetivo além das narrações histórico-religiosas: pretendiam revelar o mundo e provocar reflexões a respeito do real utilizando como meio a arte, num primado da razão. Outro fator importante é que nesse período as cidades passaram a ser mais importantes que a Igreja e os senhores feudais e

barões. Dessa forma, as cidades depararam-se com uma fragmentação em corporações trabalhistas, que buscavam direitos nessa nova sociedade. Essa fragmentação levou também a criações de ‘escolas’ de arte, que brotavam em diferentes cidades. A Itália no século XVI (Alta Renascença) foi a progenitora de gênios como Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rafael e Donatello.

Com a Renascença, vimos também uma mudança que representou uma maior liberdade para os artistas: até pouco tempo eram os nobres e a igreja que encomendavam uma obra ao artista. Nos novos tempos o artista passou ao papel de ‘aceitar’ ou não uma encomenda, o que permitia a ele realizar apenas as encomendas nas quais pudesse expor sua arte da maneira que melhor lhe convinha e se especializar em determinado tipo de pintura (retratos, natureza), escultura ou arquitetura.

Embora a Renascença tenha aflorado na Itália no início do século XV, esse movimento demorou quase um século para ganhar novos territórios europeus, que mantinham o estilo gótico, apenas com algumas alterações decorrentes da mudança de “gosto” das pessoas na época. Uma das contribuições do norte nesse período de transição para a Renascença veio da Alemanha com a introdução da xilografia na arte ocidental em meados do século XV, inovação que viria a trazer uma nova tecnologia às artes e foi a responsável pela criação da imprensa. Em Veneza, um dos locais onde a Renascença mais demorou a chegar entre as cidades italianas, tivemos outra grande contribuição: o aperfeiçoamento da luz e da cor nas pinturas – isso graças aos estudos do pintor Giovanni Bellini.

Entre os anos de 1520 e 1600, a Renascença entrou em crise. Diante de obras dos grandes mestres, os novos artistas começaram a acreditar que a arte tinha atingido seu ápice sem serem possíveis mais avanços, tamanha a perfeição com que foram atingidas. Dessa forma, deixaram de lado a observação direta dos objetos para focarem em estudos baseados na observação das obras de Michelangelo e Rafael. Esse estilo de arte inspirado na ‘imitação’ dos grandes mestres ficou mais tarde conhecido como Maneirismo. Em consequência desse impasse, outro grupo de artistas começou a entender que arte não se reduzia a representações de nus ou formas humanas e buscou outros caminhos. Com o advento da Reforma Protestante, países como Alemanha, Holanda e Inglaterra passaram também por uma crise que colocou em questão a permanência ou não da pintura. A saída encontrada pelos artistas para sobreviverem foi a pintura de figuras para livros e a pintura de retratos, já que sua principal fonte de renda (a Igreja) os tinha abandonado. Já os artistas da Holanda dão uma outra alternativa: focaram suas pinturas em temas não-proibidos pelos protestantes, como a natureza – tema em que já eram bastante avançados em períodos anteriores.

Sucedendo o período Renascentista temos o surgimento do estilo Barroco, marcado por composições mais complexas e maior utilização dos efeitos de cor e luz (vindos de estudos da Renascença) e a presença dos adornos na construção e decoração. Na definição de Strickland (2002, p. 46), a “arte barroca (1600 – 1750) conseguiu casar a técnica avançada e o grande porte da Renascença com a emoção, a intensidade e a dramaticidade do Maneirismo, fazendo do estilo barroco o mais suntuoso e ornamentado da história da arte.”

Como dito anteriormente, a Reforma Protestante (iniciada no século XVI) ocasionou impactos sobre a arte, fazendo os países protestantes renunciarem à arte religiosa (que era a principal fonte de dinheiro para os artistas na época) e buscarem novas alternativas. Um dos países mais afetados pela crise foi a Holanda, que se deparava com o problema da inversão da lógica das encomendas: primeiro o artista criava sua obra e depois procurava um comprador. Em contrapartida, crescia o interesse da classe média pelas obras e cada vez mais era comum encontrarmos colecionadores de arte. Essa nova ‘moda’ da sociedade garantiu uma explosão de novas criações para dar conta da demanda crescente. Mais uma vez o que percebemos foi que muitos dos artistas tornaram-se “especialistas” (GOMBRICH, 1999) em determinado tema. Dessa forma, do ano de 1610 até o ano de 1670, a arte holandesa foi incitada ao desenvolvimento e tornou-se conhecida a partir da adoção do “lugar-comum” (ibidem) como seu tema. Um dos maiores artistas holandeses do estilo barroco foi o pintor Frans Hals (1580-1666).

O ideal barroco de um estilo mais ornamentado causou uma corrida entre os artistas quando o assunto eram construções majestosas. A Igreja Católica, que antes utilizava a arte para narrar as histórias religiosas e ensiná-la a pessoas que não sabiam ler, passou a ver na arte barroca uma ferramenta para atrair novos crentes a partir das exposições grandiosas e gloriosas das representações do poder divino, permitidas pelos grandes adornos e pelo estilo exuberante do Barroco. Além da Igreja, os reis e príncipes também queriam, através do estilo barroco, mostrar o seu poder. Para isso, chamaram os artistas da época para construir grandes e imponentes palácios (como o palácio de Versalhes) e enfeitar a cidade com prédios magnânicos. Tudo era pensado com um espírito teatral de representações de poder da cidade e de seu rei. O Rococó (século XVIII) ascendeu junto com o reinado de Luís XV – mas logo perdeu sua fama na França (apesar de continuar presente em outros países) – e referia-se à grande ornamentação na decoração de interiores.

Embora o estilo barroco na arquitetura tenha predominado nos países europeus, os países protestantes relutaram contra ela. As Igrejas Protestantes mantiveram uma construção não-ancorada na excitação, à qual o Barroco se apegava, mas em um estilo que era uma

mistura de elegância e simplicidade, já que o que alçavam era um ambiente mais propício à meditação. As residências inglesas eram idealizadas nas casas de campo e seu estilo se aproximava mais da arquitetura clássica. Já no século XVIII, toda a Europa se inclinou as predileções inglesas, tendo em vista que caminhava novamente em direção à razão e pretendia afastar-se do apelo emotivo do Barroco.

Em finais do século XVIII e com o advento do século XIX, a arte deparou-se com sua primeira revolução de grande impacto (STRICKLAND, 2002), isso se entendermos que a arte até então, mesmo com o aparecimento de novos estilos e movimentos, manteve-se focada em temas mais ou menos parecidos, ou aqueles que agradassem ao público comprador das obras. Arelada a essa revolução nas artes, a sociedade passava por uma reviravolta que rompia com tudo o que havia de tradicional: era a Revolução Francesa (1789). A forte industrialização provocou uma rápida urbanização e a sociedade entrou em um ritmo mais acelerado, seja em quais forem as circunstâncias ou instâncias: a ciência passou a se desenvolver mais rapidamente, tudo começou a chegar mais rápido às nossas mãos e em maiores quantidades (começo da produção em massa) e o próprio ritmo de vida (rotina) das pessoas tornou-se mais acelerado – tempo tornou-se sinônimo de dinheiro. Era a depravação caudada pelo capitalismo e a nova lógica do mercado (BOURDIEU, 2007).

O ritmo sempre contínuo também afetou os movimentos artísticos, pois

O mundo artístico dos anos 1800 fervilhava de facções, cada uma delas reagindo contra as outras. Em vez de um estilo dominar por séculos, como aconteceu nas épocas do Renascimento e do Barroco, movimentos e contramovimentos brotavam feito cogumelos. (STRICKLAND, 2002, p.66)

Nessa nova era industrial, uma das características mais fortes do capitalismo, a individualização, tomou conta não só das formas como a sociedade passou a se organizar, mas também invadiu o terreno das artes. Na arquitetura, por exemplo, ao invés das pessoas adotarem um determinado estilo, cada uma projetava sua casa de acordo com o seu gosto.

Em finais do século XVIII, temos o aparecimento de ‘academias’ de arte, que eram patrocinadas pelo rei e tinham por finalidade o ensinamento das artes para impulsionar jovens pintores a iniciarem uma carreira e para que a sociedade passasse a apreciar os novos artistas e deixasse de comprar apenas obras dos artistas já consagrados. Dessa forma, os reis começaram a exhibir as obras dos jovens artistas em exposições anuais. Entretanto, esse

desígnio dos reis causou revolta entre artistas que não concordavam com a ‘arte oficial’ ensinada e propagada pelas academias. Os rebeldes (motivados por artistas americanos) começaram uma busca por novos temas tentando fugir de todas as possíveis convenções.

Foi a partir de então que surgiu o Neoclassicismo (fim do século XVIII). Nessa busca por novos assuntos, os pintores, escultores e arquitetos foram buscar inspiração nos motivos heróicos da tradição Greco-romana (por isso o nome dado a esse movimento). O precursor desse novo estilo é o pintor Jaques-Louis David. Inspirado pela Era da Luz (século XVIII), o estilo neoclássico primava pela razão em detrimento da emoção em sua arte.

Apesar de todos os movimentos que surgiram no século XIX, um artista se destacou sozinho, sem fazer parte de nenhum deles: o pintor espanhol Francisco De Goya, que pode ser considerado o primeiro pintor da época moderna. Suas pinturas oscilavam entre figuras de visões de pesadelo do artista e outras como meio de protesto social.

Entre 1800 e 1850 temos o primeiro ‘contra-movimento’ do século XIX, o Romantismo, que surge com Delacroix contradizendo a razão neoclássica. Esse novo estilo colocava a emoção e a intuição em primeiro lugar. Suas características principais eram dois extremos: a presença da violência, do macabro e do horror e a exaltação à natureza, que se tornou o tema mais importante do século XIX por mostrar-se um tema (rejeitado até então) tão digno de ser admirado nas artes quanto qualquer outro assunto.

Outro artista que marcou um novo movimento no século XIX foi o pintor Gustave Coubert. Ele iniciou a fase do Realismo através de quadros que imitavam a realidade e chocavam através de protesto a burguesia da época. Esse novo movimento pregava a representação dos motivos da forma mais precisa possível, sem nenhuma alteração. Em meio ao processo de urbanização e empobrecimento rural, o Realismo usou os camponeses e os trabalhadores para compor seu protesto social.

Foi também no início do século XIX que surgiu a fotografia, graças ao avanço científico e tecnológico. Com o nascimento da fotografia muitos artistas começaram a questionar sobre o fim da pintura, o que mais tarde revelou-se um engano profundo. Porém, enquanto alguns pintores receberam a fotografia com hostilidade, outros a usaram como uma aliada para o aperfeiçoamento de seu trabalho.

Na arquitetura, com a chegada de novos materiais, a era industrial (no século XVIII) mostrou sua imponência. Podemos ver isso através de dois principais constructos da época: o Palácio de Cristal, em Londres, e a Torre Eiffel, em Paris. Nesse período, um movimento denominado Art Nouveau surgiu para que os arquitetos pudessem utilizar-se dessas novas técnicas e novos materiais de uma forma mais criativa e menos crua do que a era da razão

propunha. Nesse sentido, o arquiteto belga Victor Horta foi buscar no Oriente a sinuosidade das curvas e as aplicou nas estruturas de ferro, unindo o que a era industrial trouxe com a beleza da arte oriental.

Na França surgiu, em 1860, o movimento Impressionista. Manet é o nome do pintor que originou esse novo estilo nas artes. Sua maior inovação foi no que diz respeito às cores e ao movimento dos corpos. Os artistas seguidores desse estilo estudaram os efeitos de cor e luz provocados a partir da observação direta de seu objeto. Uma obra deveria ser iniciada e terminada fora do estúdio, observando todas as alterações de luz, cor e sombra provocadas no ambiente externo. Segundo Strickland (2002, p. 96), “O objetivo principal era representar uma ‘impressão’ ou as percepções sensoriais iniciais registradas por um artista num breve vislumbre”. Auguste Rodin, um artista da mesma geração de Monet, também revolucionou a escultura se expressando através do corpo em movimento. Apesar de não ser impressionista, foi comparado a eles porque muitas vezes, propositalmente, deixava uma obra não completamente ‘acabada’.

Posteriormente, surgiu o movimento Pós-Impressionista (por volta de 1885), no qual seus seguidores buscavam uma arte mais consistente que a dos impressionistas. Os pós-impressionistas se dividiram em duas vertentes, uma preocupada com o desenho formal (Cézanne e Seurat) e outra preocupada com a expressão através de cores e luz (Gauguin, Van Gogh e Toulouse-Lautrec). Em Ernst Gombrich (1999, p. 554-555) vemos como as idéias de Cézanne se converteram no cubismo, as de Van Gogh no expressionismo e as de Gauguin nas formas de primitivismo:

alguns artistas sentiram cada vez mais que em toda essa busca algo escapara da arte – algo que eles queriam desesperadamente tentar recuperar. Lembramos que Cézanne sentiu que o que se perdera foi o senso de ordem e equilíbrio; que a preocupação do Impressionismo com o momento fugaz os fez esquecer as sólidas e duradouras formas da natureza. Van Gogh acredita que, rendendo-se às impressões visuais e explorando somente as qualidades ópticas da luz e da cor, a arte corria o perigo de perder a intensidade e a paixão através das quais – e só através das quais – o artista pode expressar seus sentimentos e transmiti-los aos seus semelhantes. Enfim, Gauguin estava profundamente insatisfeito com a vida e a arte como as encontrara. Ambicionava realizar algo mais simples e mais direto, e esperava encontrar entre os primitivos os meios para consegui-lo. Aquilo a que chamamos de arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado converteram-se nos ideais de três movimentos na arte moderna.

No final do século XIX e início do século XX o movimento que surgiu foi o Expressionismo, infundido pelo pintor Edvard Munch. O que esse novo estilo propôs foi a representação de sentimentos extremados como ira, paixão, ciúmes, miséria, desejo sexual, violência, solidão e pânico. Os artistas representavam a verdade como ela é, não usavam artificialidades ou eufemismos. Também utilizavam da distorção de cores e formas. Além de Munch, um dos nomes mais famosos do Expressionismo é o do pintor russo Kandinsky. Foi ele o precursor da arte abstrata, abandonando qualquer forma acreditando no poder de emocionar que possui uma dada combinação de cores – Kandinsky percebeu que era possível se expressar apenas por meio delas.

A arquitetura passou por uma reviravolta já no final do século XIX e no início do século XX. Com a era industrial, os constructos esvaziaram-se de toda arte para dar lugar ao simples e à pura funcionalidade. Os novos materiais e a nova engenharia possibilitaram um novo estilo na arquitetura, que viria a negar qualquer ‘acabamento artístico’.

O último movimento do século XIX começou na década de 1890: era o Simbolismo. Esse estilo rejeitava a representação do mundo real, concreto e utilizava como inspiração e objeto o mundo subjetivo, imaginário. Esse novo objetivo de expressar a visão interna do artista persistiu em todo o século XX. Além disso, os artistas do novo século estavam livres para usar e abusar da imaginação, não se restringindo a cores, formas, temas e objetos tradicionalmente usados ou qualquer outro tipo de representação realística. Dessa forma, com tamanha liberdade, a Arte Moderna foi o terreno propício para o surgimento do Cubismo, do Fovismo e do Surrealismo.

O Fovismo durou apenas de 1904 a 1908, mas teve grande importância, pois foi o primeiro dos movimentos modernos. Sua característica era o rompimento com o uso das regras de cores, pois aparentemente usava-a sem referência com o real. A cor era mais importante do que a forma. A escultura também adotou a representação não-real dos objetos, tendo como maior nome o romeno Brancusi. Enquanto Matisse mudou a forma de representar com as cores, Picasso provocou uma revolução no uso das formas, graças à influência da cultura primitiva africana, como dissemos no início do capítulo. Com isso, Picasso mostrou-se como o principal nome do Cubismo.

Em 1916 surgiu o Dadaísmo, uma arte de protesto contra a Guerra. Seu objetivo era causar escândalo na sociedade. Dois anos depois surgiu o Surrealismo. Inspirado nos estudos dos sonhos e do inconsciente de Freud, os artistas escolheram como tema o irracional, o extraordinário. Representavam seus sonhos e por muitas vezes utilizavam-se da prática do automatismo, que nada mais era do que uma produção sem o controle da mente. Dessa forma,

surgiam elementos fantásticos, irrealis, uma combinação de objetos que compunham uma figura ilógica aos parâmetros concretos. Três pintores que se destacaram nesse estilo foram Salvador Dalí, René Magritte e Marc Chagall.

A escultura do período pós-Guerra também sofreu algumas mudanças na medida em que seu único tema era a experimentação. Utilizavam os novos materiais e as novas técnicas, além da sucata, e numa mistura criativa abusaram das novas formas de escultura, como os móveis e a colagem. Assim como na escultura e na pintura, a fotografia do século XX adotou essa nova forma de representação artística. Os fotógrafos retratavam motivos tensos, como o tema da pobreza no período pós-depressão, e preferiram acabamentos secos, sem retoques. O maior dos fotógrafos do século XX foi o francês Henri Cartier-Bresson.

Indo na direção contrária à onda surrealista que atingiu a maior parte dos países, os Estados Unidos continuaram no movimento realista e as obras de seus artistas continham a representação real da sociedade americana. Mas foi também nos EUA que surgiu o Expressionismo Abstrato, também conhecido com pintura de ação, através da qual os artistas pretendiam se expressar por meio da ação e do movimento ativos. Mais tarde esse movimento inspirou outro cujo tema era “campo e cor”. A pintura desse movimento consistia em quadros grandes com representações apenas de cores. Artistas contrários à abstração total difundiram um movimento chamado Expressionismo Figurativo. Os seguidores desse novo estilo ambicionavam trazer de volta às artes as representações de figuras discerníveis. Uma mulher se destacou nesse movimento, a mexicana Frida Kahlo. Outro movimento contrário ao Expressionismo Abstrato foi a Hard Edge, que surgiu com o propósito de ‘limpar a sujeira’ dos expressionistas abstratos. Sua forma de representação era através de uma abstração calculada. Já os artistas da Arte Pop renegaram toda a abstração a que se propunham esses dois movimentos abstracionistas, retomando a utilização de figuras. Além disso, os artistas deste estilo pretendiam ao mesmo tempo levar a arte para as massas e protestar contra a despersonalização e a reprodução da sociedade americana. O maior nome desse movimento é do pintor americano Andy Warhol.

Outra corrente artística moderna é o Minimalismo (década de 1960), que tenta reduzir tudo ao mais básico possível que a arte possa oferecer. Seus seguidores tiraram toda emoção e toda identidade pessoal para dar lugar ao anonimato, utilizando-se de peças pré-fabricadas e formas extremamente simples. A tendência da arte de despersonalizar os objetos inspirou a Arte Conceitual. Seus artistas não só despersonalizaram, mas eliminaram os objetos. Para eles, qualquer coisa poderia ser arte desde que o foco estivesse na mensagem que o artista queria passar e não no objeto propriamente dito.

Na arquitetura contemporânea o que percebemos é uma tendência a formas mais complexas, curvilíneas em detrimento das formas quadradas. Os arquitetos contemporâneos experimentam tudo o que têm na mão, buscando inspiração não só nos novos materiais, mas, também, em toda arquitetura que a precedeu.

A fotografia contemporânea também é bastante eclética e se aproveita de vários métodos experimentais. A tendência é de uma fotografia subjetiva e expressiva, através de representações reais e de montagens fantasiosas e simbólicas.

Na década de 1980 nasceu na Alemanha o Neo-Expressionismo, que tinha como características a crítica social e a subjetividade. Esse movimento trouxe de volta à Europa o reconhecimento artístico. Nos anos 1990 a tendência que apareceu foi a arte com engajamento político. Os artistas se deleitavam com vários materiais, métodos e possibilidades criativas. Algumas das formas de arte que surgiram e ressurgiram foram a arte narrativa, a arte política e a arte graffiti.

A arte continua se desenvolvendo. A cada dia, em função das novas tecnologias e de técnicas atuais, antigas ou tradicionais, diferentes correntes continuam convergindo na constante e crescente procura por novas formas de expressão ideológica e cultural.

A partir dessa breve história, iremos apresentar na próxima alínea o conceito de arte para que então possamos entender o nosso objeto de estudo. A conceituação de arte é bastante debatida entre os estudiosos e não representa um consenso, por isso o que vamos trazer é uma síntese conceitual a partir da junção dos trabalhos de alguns autores.

2.2 ARTE, O QUE É?

Buscando a origem do vocábulo arte, temos que “A palavra latina *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota ação de fazer juntas entre as partes de um todo” (BOSI, 1986, p.13). Desse modo, poderia ser arte tanto a poesia ou a música, quanto a cerâmica ou a pintura. Mas estes eram renegados como arte durante o Império Romano, já como uma forma de divisão social do trabalho: os primeiros artífices trabalhavam com a liberdade do homem, enquanto os segundos trabalhavam como servis, utilizando das mãos. Mais tarde essa distinção tornou-se inaceitável. Um escultor ou um pintor tornou-se, então, tão artista quanto um músico ou um poeta. Já “O termo alemão para arte, *Kunst*, partilha com o inglês *know*, com o latim *cognosco* e com o grego *gignosco* (= eu conheço) a raiz *gno*, que indica a idéia

geral de *saber*, teórico ou prático” (ibidem, p. 27-28). Neste caso a significação de arte se relaciona com o conhecimento.

Segundo consta no dicionário Aurélio (2004),

Arte: 1. Capacidade humana de criação e sua utilização com vistas a certo resultado obtido por diferentes meios: *arte da caça*; *arte de dominar o fogo*; *arte de compor poemas*, etc. 2. V. artes plásticas. 3. Os preceitos necessários à execução de qualquer arte. 4. Habilidade; engenho. 5. Ofício (em especial, nas artes manuais). 6. Maneira; modo.

Entretanto, mais do que buscar no dicionário e buscar a origem do vocábulo, para que seja possível entender o que é arte é preciso livrarmo-nos da intolerância ao que não condiz com nossos ideais padronizados – mesmo porque a maior parte desses padrões seja estabelecida pela lógica capitalista e estejam ligadas às regras do mercado. Segundo Gombrich (1999, p. 29) “Não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos”.

Devemos ter em mente que uma obra não é passível de julgamento pleno antes de sabermos o que está por trás dela. Dessa forma, uma mínima noção de história da arte já nos capacita a deleitarmo-nos de forma mais profunda sobre a obra como um todo – o que ela significa, o porquê da criação do artista e a que ela se destina. Só dessa forma se é possível analisar verdadeiramente uma obra, por mais que ela nos cause uma repulsa ou simplesmente não desperte interesse algum. Dessa forma, Eco nos afirma que “Cada obra de arte exprime concretamente uma poética, e que para cada obra é necessário compreender a poética que a ela preside” (1995, p. 245).

É bem verdade, também, que a palavra ‘arte’ possui designações diferentes em diversos períodos da história da civilização, o que torna a especificação de um conceito ainda mais complexa.

O processo da produção de uma obra de arte envolve uma série de operações: inspiração (ou motivo ou impulso), comunicação/expressão, representação/interpretação (do artista), reação (do público), entre outros tantos elementos. Assim, arte não é apenas comunicação, nem apenas forma e nem apenas beleza. Pode ser todos eles juntos ou apenas um deles. Arte é um conjunto de signos combinados que compõem, em um conjunto de acordo com a ordenação do artista, o objeto estético. Uma obra pode despertar determinado sentimento à quem a observa, sendo o primeiro deles geralmente relacionado à beleza ou fealdade. Essa emoção relaciona-se com um gosto básico, intuitivo – isso para o público

observante. Porém, esse sentimento de beleza está longe de ser uma significação adequada para uma obra de arte.

A primeira implicação é que o gosto varia de pessoa para pessoa e de época para época. Além disso, uma obra de arte não quer sempre ser bela, quer representar algo, quer (re)interpretar algo. Dessa forma, só é obra de arte aquele feito que tem alguma finalidade em suas partes, ainda que essa finalidade seja apenas a simples existência objetiva da obra (a finalidade é, nesse caso, a expressão livre e criativa do artista), uma obra não se encerra na simples soma de seus elementos componentes. Arte é, pois, uma criação composta de uma determinada dinâmica expressiva. Segundo Read (1968) devemos entender a arte não como uma expressão em “forma plástica de qualquer ideal particular”, mas como uma expressão de “qualquer ideal realizável pela artista em forma plástica”. Nesse sentido, a arte, como representação de algo ou como expressão, vai estar sempre presa à interpretação e aos sentimentos e intuição do artista, estará presa à sua sensibilidade estética. Isso é fácil perceber quando observamos obras do mesmo tema pintado por artistas diferentes. Cada um deles imprime um pouco de sua personalidade (incluindo seu senso estético), um pouco do objetivo a que se pôs na arte ao planejar sua criação.

Exprime-se a famosa definição de Tolstoi para o processo da arte nas seguintes palavras:

“A atividade da arte consiste em evocar em si próprio certo sentimento que se experimentou e, tendo-o evocado, transmiti-lo por meio de movimento, linhas, cores, sons ou formas expressas em palavras, para que outrem experimente o mesmo sentimento.”

“A arte constitui atividade humana que consiste nisto: um homem conscientemente, mediante certos sinais externos, passa para outro sentimentos através dos quais viveu, ficando este imbuído daqueles sentimentos, passando também a experimentá-los.” (TOLSTOI, apud READ, 1968, p. 161)

Mas não são apenas essas as delimitações às quais está sujeita a capacidade criativa da arte. A produção de uma obra de arte também está sujeita aos materiais que são disponibilizados ao artista e ao contexto em que este se insere. Em Bosi (1986, p. 44) temos que “Cada época é qualificada, rica de conteúdos próprios, constituída de *sistemas de significação, universos de valores* que a distinguem das outras épocas”. Assim, na história da arte, o que conseguimos perceber é que o olhar do artista sempre foi o olhar de um período. Exemplificando, por um grande período e em vários países durante a Idade Média, os artistas ficaram delimitados a produções para a Igreja. A partir da Revolução Industrial, os artistas

passaram a ter novos materiais e novos métodos em suas mãos, o que permitiu outros experimentos e um impulso criativo mais variado devido a um mais amplo leque de opções para a composição de uma obra. Na medida em que se entende a intrínseca relação entre estilos e períodos históricos, podemos entender que arte é, em grande proporção, uma produção histórica. Por todos esses motivos arte é, antes de qualquer coisa e por maior que seja o esforço de ser realista, uma distorção da realidade.

Qualquer arte é, em princípio, abstrata. Em que consiste, pois, a experiência estética, privada das associações e acessórios incidentes senão em resposta do corpo e do espírito do homem a harmonias inventadas ou isoladas? A arte é fuga ao caos. É movimento ordenado em número; massa limitada em medida. Indeterminação de matéria à procura do ritmo da vida. (READ, 1968, p. 33-34)

A partir do momento que acaba a realidade e esta entra em um objeto de representação, passa a tornar-se uma realidade simbólica, a grosso modo, uma abstração. Ainda nessa linha de pensamento podemos nos apropriar da idéia de “arte como um jogo” proposta por Kant na Crítica do Juízo. Assim, Kant (1914, apud BOSI, 1986, p.15) fala dessa idéia da arte como um jogo

em termos de uma atividade “desinteressada”, embora não arbitrária, enquanto sujeita aos limites da natureza humana. O prazer estético que anima o jogo da criação é, para Kant, puramente subjetivo, pois se exerce com operações e não com a realidade do objeto.

Ao pensarmos na alta capacidade de mutação, o problema que nos aparece é o de uma definição geral da arte. A arte está, nesse sentido e segundo a concepção hegeliana, sempre sujeita à morte (se entendermos por morte a dialética dissolução-resolução, e não o fim da arte, num sentido restrito) – hoje, uma hipótese que gera discussões diz respeito à arte contemporânea, na qual percebemos que “a obra de arte se torna cada vez mais a enunciação concreta de uma poética” (ECO, 1995, p. 246), o que nos traz indícios de que uma forma de arte está morrendo e uma nova forma de arte está florescendo; essa nova arte é marcada pela interdisciplinaridade, uma vez que vemos surgindo manifestações artísticas que são ao mesmo tempo escultura, pintura e teatro, por exemplo.

Para entendermos melhor essa idéia de arte sempre sujeita à morte, devemos perceber que de tempos em tempos, desde que a arte surgiu, o que vimos em nossa breve história (enunciada no capítulo anterior) foi que movimentos e contra-movimentos emergiam, desapareciam e ressurgiam. Junto com cada novo estilo, os artistas propunham uma nova visão da arte, uma nova conceituação. Dessa forma, talvez possamos entender que o conceito de arte varie também de acordo com o estilo que cada período produz e, portanto, o conceito de arte deve ser um conceito histórico. De fato, durante um certo tempo, até o século XIX podemos dizer, os movimentos eram também movimentos históricos bem demarcados, com obras mais ou menos sobre os mesmos temas, e sujeitos apenas a um número limitado de materiais.

Entretanto, se fosse o conceito dado apenas por esse ponto, o que seria do século XX e da arte que está acontecendo agora, se a tendência que se observa é a não-tendência, é a liberdade total do artista para criar, (re)inventar e utilizar qualquer material que ele julgue necessário à sua obra? Não que a arte contemporânea seja desprovida de impulsos históricos: muito pelo contrário, como já dissemos, está embutido em toda arte o contexto no qual ela se insere. Mas, nesse sentido, torna-se muito vaga a significação da arte apenas como um conceito histórico, na medida em que a arte dos séculos XX e XXI mostra-se mais rica em possibilidades (físicas e discursivas) e com uma maior velocidade de mutabilidade. Mesmo porque, nunca é demais lembrar o quanto é difícil escrever da arte contemporânea enquanto ainda se vive nela. Para melhor compreendermos seus movimentos temos que esperar uma próxima geração que poderá analisar o que sobressaiu dentre esses inúmeros estilos. Esses são alguns dos problemas com os quais a definição geral da arte se depara.

Diante desse desafio, o que pode ser uma resposta para esse problema da definição geral da arte é encontrado em Reigl: reduzir o projeto operativo de uma obra de arte (poética) a alguns modelos, e a partir desses modelos verificar se há algum ponto em comum entre as poéticas de um determinado período (ECO, 1995, p.135). Assim, mais do que um conceito histórico, iremos nos aprofundar no que observamos como ponto comum entre as obras, independentemente do período. Já traçamos um pouco da razão e a quem ‘serviu’ a arte em cada época. Analisando a história da arte percebemos, pois, que a produção de uma obra esteve ligada a um ‘fazer’ objetivado, baseado em um estudo e em uma conscientização estética (que foi mudando de período para período – na Grécia, por exemplo, a obra era toda calculada, a fim de atingir a máxima perfeição, já os Surrealistas ‘abusavam’ de seu inconsciente para criar obras surreais). A produção da obra enquanto objetivada possui, também, uma intencionalidade (tão mutável quanto a consciência estética – na arte egípcia, a

intenção de se criar bustos era para garantir a imortalidade, a arte tinha uma intenção mística; já na arte romana, a intenção de se produzir uma obra era de narrar as vitórias de seu povo e demonstrar o poder romano). Essas intencionalidades sempre foram também concretizadas em modelos operativos e em estruturas formais (um movimento que ilustra bem a concretização em formas são os Conceitualistas, que não consideravam o objeto da arte como o principal elemento, mas a idéia que se pretende passar a partir da obra, o discurso; um fenômeno impensado até então, já que as obras eram todas concretizadas em objetos como uma tela ou uma estátua). Esses elementos em comum percebidos nas obras de todos os tempos ao perpassarmos pela história da arte é resultado da análise de Eco (1995), e surgiu a partir da proposta de uma noção de “obra aberta”, que diminui o julgamento crítico das obras em favor de uma história da cultura, uma análise estrutural em detrimento de juízo de gosto. Assim, atendendo a esses itens, uma produção pode ser entendida como obra de arte, e não possuímos meios suficientes para avaliar a validade de uma ou outra obra (já que o juízo crítico encontra-se subjugado neste caso). O que não quer dizer que uma obra não possa ser passada por um julgamento crítico, mas, para analisarmos o que ligava uma obra na Antiguidade a uma obra moderna, devemos nos livrar da questão do gosto e pensarmos a partir dessa análise das estruturas. Resumindo a concepção de Eco, uma obra de arte pode ser definida como um produto do fazer artístico, a partir de uma consciência estética que se une às intenções concretizáveis em uma determinada estrutura formal. Nesse sentido, o que diferencia a arte de outros ‘fazer’ humanos é a forma significativa, é a maneira pela qual o artista dá a forma a um objeto.

Alfredo Bosi (1986) também nos oferece uma noção bastante interessante sobre o conceito de arte, que ele resume na tríade “construir-conhecer-exprimir”, proposta por Luigi Pareyson. Esses seriam os três momentos (que podem se dar concomitantemente) peremptórios do processo artístico.

Dessa forma, arte é, antes de tudo, um ‘fazer’, uma produção destinada a um determinado fim. O artista, nesse sentido, propõe em sua obra uma reorganização e uma interpretação de dados perceptivos (reais ou não) – seu juízo estético vai regulando a composição harmônica da obra até que o artista a dê por ‘terminada’. O fazer artístico está também ligado às tendências artísticas de cada época: por exemplo, no Renascimento, as artes primavam pela razão, enquanto no estilo Barroco as artes primavam pela emoção.

Arte é conhecimento. “Arte: sombra de um reflexo” (BOSI, 1986, p.29). Nesse ponto, arte é também representação, (re)interpretação, reprodução seletiva. As obras de arte possuem um princípio formal básico: a “imaginação construtiva” (ibidem, p. 36), o que

significa dizer que no trabalho artístico se fundem o conhecimento de mundo do artista e a forma de produção da obra a partir da forma como o artista constrói sua imagem própria do mundo. Tomando ainda como exemplo o Renascimento e o Barroco, o primeiro constrói uma realidade matemática, a partir de cálculos precisos que imitam a realidade e mesmo as distorções são calculadas, num estilo linear, enquanto o segundo constrói uma realidade pessoal, que destaca alguns elementos que o artista julga serem mais ‘interessantes’, é um estilo emocional.

E fechando a tríade, arte é expressão. Arte como expressão deve ser entendida como força (energia promotora da forma) e forma (signo que exprime a energia). O artista imprime em sua obra uma força e demonstra através da forma sua expressão subjetiva a respeito do tema que pretende retratar. A própria motivação que levou o artista a escolher determinado motivo e/ou forma com a intenção objetivada de sua obra demonstra sua expressão subjetiva.

A definição de arte de Eco parece-nos bastante válida e complementa a definição de Read citada no início desta alínea. Além desses dois autores, Bosi também nos oferece alguns subsídios bastante relevantes a respeito da nossa busca pelo conceito mais adequado. Podemos dizer, então, que será a união desses três autores que nos dará a definição mais geral possível que nos propomos para delimitar o que é arte, e é também essa definição que deverá vir à mente do leitor quando falarmos de arte no decorrer deste trabalho.

São muitas as definições de arte e muitos os autores que estudam esse tema. Dessa forma, iremos fazer uma dinâmica com alguns dos que julgo serem os principais teóricos da arte, Aristóteles, Platão e iremos fazer um apanhado geral a partir da obra de Luiz Costa Lima (“Teoria da Cultura de Massa”, 1990), e introduziremos neste ponto a Escola de Frankfurt e a questão da Indústria Cultural.

2.3 A COMUNICAÇÃO DA ARTE E A ARTE DA COMUNICAÇÃO

Apesar de ser o século XVIII o responsável pelo impulso capitalista, nele ainda não se pode falar em cultura de massa, embora existam algumas evidências contra (como o desenvolvimento da consciência de classe). Isso porque, apesar da expansão e da produção de artigos de luxo, a demanda ainda era baixa e não havia meios de baratear ou diversificar a produção. Portanto, não existia ainda nesse período uma economia de mercado. As obras dos séculos XVII e XVIII ainda exigiam “um grau de interesse especializado” e somente a partir

do século XIX é que se pode falar numa economia de mercado, na medida em que se observam características típicas do capitalismo,

de uma *razão dirigida* a certa meta, de natureza econômica e que provoca todos os fatores interligados – mão-de-obra, base técnica, escolha da matéria-prima, capital aplicado e sua volta multiplicada pela mais valia – com um fito que permanece basicamente econômico. (LIMA, 1990, p.35)

Ainda sim, segundo Lima (ibidem), não é possível falar de uma cultura de massa. No século XIX já tínhamos meios com alta capacidade de reprodução a baixos custos, mas faltava a amarração inconsciente de discursos produzidos pelos *mass media* em uma modalidade de cultura. No século XX, a comunicação passa a ser multidirecional, o que significa dizer que passamos a ser cercados por informações: mesmo sem querer as recebemos dos mais variados meios, em todas as horas do dia (desde que acordamos e comemos um cereal com uma propaganda saudável em sua embalagem, passando pela propaganda estampada nas camisas das pessoas que esbarramos nas ruas durante o dia e chegando à noite, quando em casa sentamos para assistirmos a um filme e nos deparamos com um *merchandising* – a garota tomando uma Coca-Cola). É esse também o momento crucial para os artistas: seu trabalho passa a estar sujeito à sua utilidade, segundo a lógica capitalista o que não é útil não serve, não tem valor. Esse é o início do processo de depravação da arte do qual falaremos em uma próxima alínea.

A Teoria Hipodérmica, originada na década de 1920, é considerada a progenitora dos estudos de comunicação de massa e surgiu com o intuito de mostrar os efeitos da propaganda como manipuladora de ideais durante a Primeira Guerra Mundial. Como foi a primeira a estudar os *mass media*, essa teoria se deparou com algumas conclusões precipitadas. Acreditava-se que a comunicação atingia todo seu público alvo sem nenhuma distorção: daí o seu nome, que nos remete a uma injeção de informações que manipulam o indivíduo, que por sua vez a recebe sem nenhum ruído. Essa teoria é ancorada na escola de psicologia behaviorista, que resume todos os comportamentos humanos ao esquema do estímulo-resposta. Assim, as pessoas receberiam o estímulo do veículo de comunicação e emitiriam uma resposta imediata e uniforme. Como essa teoria não abrange qualquer outra influência ou fatores externos em relação à transmissão dos *mass media* aos indivíduos, ela foi logo superada, pois começou a entender que essa relação entre o emissor e o receptor (que não se reduzia apenas a esses dois elementos) era bem mais complexa do que se acreditava. Harold

Lasswell propõe, então, um estudo que levaria em consideração outros fatores como: o que se pretendia passar com a mensagem e qual o seu efeito real, quem passava a mensagem e para que público e por qual meio a mensagem era emitida.

Pensando em um campo ainda mais abrangente, e com uma abordagem com bases empíricas, Robert Merton e Paul Lazarsfeld (1948, in LIMA, 1990) engatam um estudo partindo do pressuposto do processo de função/disfunção cuja cultura de massa revela na sociedade: é a Teoria Funcionalista. Para tal pressuposto, é preciso avaliar o caráter dos *mass media* como ferramenta poderosa de controle social movido pela exploração psicológica e exercida por grupos de interesse que detêm tais ferramentas. A respeito do papel social dos meios de comunicação de massa (MCM), o que percebemos é que, com a diminuição da carga horária de trabalho, o indivíduo passou a ter mais tempo para se dedicar a outras instâncias da sociedade, como às artes. Entretanto, ao contrário de um aproveitamento mais eficaz, os *mass media* vêm se encarregando, de uma forma bastante eficaz, de se ocupar desse tempo ocioso na vida das pessoas. David Riesman, (1950, in LIMA, 1990, p. 132), também fala sobre a invasão dos MCM até mesmo nos tempos ociosos dos indivíduos em “O turno da noite”, demonstrando como trabalho e lazer se correlacionam harmonicamente,

que o turno do dia de disposição para o trabalho é invadido por atitudes de acolhimento cordial, e valores que provêm em parte do âmbito do ócio, do mesmo modo o turno da noite de disposição para o ócio é assediado pelos outros junto com os quais nos empenhamos visando a diversão.

No que diz respeito às funções sociais dos meios de comunicação de massa, serão destacadas três, das quais a primeira é a atribuição de status. Isso ocorre quando um veículo de comunicação, que por si só já é respeitado por sua identidade de autoridade, defende uma determinada idéia ou produto e, conseqüentemente, agrega valor a este, já que teoricamente a opinião do veículo possui maior peso que a opinião de um leigo. Isso significa dizer que “A função de atribuição de *status* penetra desta forma na ação social organizada, legitimando certos programas, pessoas ou grupos, que, por sua vez, recebem o apoio dos *mass media*” (MERTON; LAZARSELD, 1948, in LIMA, 1990, p.111). Este artifício é facilmente visualizado quando pensamos no artifício da propaganda quando utiliza atores famosos como testemunhos de um determinado produto, como quando a atriz Juliana Paes aparece na propaganda da Antártica com o slogan da “Boa”. Uma segunda função atribuída aos MCM é a

de reforçadora das normas socialmente aceitas. Neste sentido, a publicidade “Suscita a reafirmação pública (embora esporádica) e a aplicação da norma social” (ibidem, p.113). Os meios de comunicação de massa reafirmam normas sociais, e repudiam comportamentos que vão de encontro a elas. Assim, por exemplo, vemos muitas campanhas na televisão que tentam minimizar a discriminação racial a favor da igualdade. A terceira função dos *mass media* para a qual chamaremos atenção diz respeito à disfunção narcotizante. Essa disfunção se dá pelo grande número de informações que as pessoas recebem durante o dia, mas que só provocam uma reação pouco sólida no espectador. Essa quantidade de informação que é lançada ao indivíduo poder provocar-lhe uma reação imediata, como uma revolta ou sentimento de que algo está errado, mas não passa deste ponto, ou seja, ele quase nunca se mobilizará em prol de uma ação social. E é esse o efeito exato que os MCM pretendem provocar nas pessoas, e de fato é muito eficiente: provocar o conhecimento passivo.

O contexto da atuação dos *mass media* deve ser pensada dentro da realidade capitalista: sociedade de controle, e objetivo final das empresas/instituições é o lucro. E mais precisamente, a realidade que estamos pensando é a de países como os Estados Unidos e o próprio Brasil, onde são os anunciantes que sustentam os MCM. Isso é importante frisar porque em países como Inglaterra e Rússia é do governo o controle do rádio. Voltando ao contexto que iremos precisar, ele é favorável a um ciclo vicioso, onde o anunciante que sustenta a empresa de meios de comunicação de massa devem entrar no jogo econômico capitalista e os MCM, por sua vez, se preocupam em manter o estado vigente, criando nos espectadores um conformismo social, diminuindo a possibilidade de um entendimento e raciocínio crítico. Dessa forma, qualquer fato que não traga rentabilidade ou possa gerar um desconforto no estado vigente é eliminado pelos *mass media* que vão moldando as informações que chegam até as pessoas baseados simplesmente nesses dois focos: lucro da empresa e manutenção do *status quo*. No Brasil, o que percebemos mais ou menos a partir da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria é uma invasão de produtos e preconceitos norte-americanos. Multinacionais se instalaram no país e vários empresários passaram a investir aqui das mais variadas formas. Os MCM foram ‘comprados’ pelos estrangeiros, que a cada dia lançam um novo produto enlatado para nós: filmes de Hollywood, músicas da moda, livros ‘best-seller’ e por aí vai. A cultura norte-americana vai se apropriando de outros territórios e as pessoas aceitam-na pacificamente.

Boa parte dos programas ou espaços editoriais dos *mass media* são destinados ao entretenimento. Dessa forma, além do efeito alienante, os veículos acabam criando estereótipos que tornam-se um padrão de comportamento e beleza de toda uma sociedade: por

exemplo, hoje, para ser considerada bonita, a pessoa deve ser magra, com um corpo que deve ser modelado pelas academias e cirurgias plásticas, a fim de se atingir a máxima perfeição possível: ou seja, a mídia perpetua o movimento no mercado de produtos *light* e *diet*, o mercado das academias e clínicas de estética, além do mercado de cosméticos – estes mercados tornam-se anunciantes e em troca a mídia provoca a corrida a esses produtos. Quem estiver fora dos padrões de beleza, para continuarmos no nosso exemplo, fica de fora da sociedade, na medida em que é alvo de preconceitos, uma vez que a boa aparência física torna-se o cartão-de-visita da pessoa – em muitos casos a beleza é crucial na hora de se arranjar um emprego.

A Escola de Frankfurt coloca em voga, a partir de estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer, o conceito da “Indústria Cultural”, que pode ser resumida em uma frase: “A civilização atual a tudo confere um ar de semelhança” (1947, in LIMA, 1990, p. 159). Os MCM impõem uma cultura única, na maioria dos lugares encontramos alguns elementos em comum, produtos de uma padronização: por exemplo, é quase certo que em qualquer país que você vá se encontre um refrigerante e um hambúrguer (elementos alimentares impostos pela cultura norte-americana). A Indústria Cultural seria, pois, caracterizada pela produção cultural como mercadoria e pela reprodução desta e de seus elementos constituintes. Dessa forma, ela se ancora na padronização e nos estereótipos criados pelos meios de comunicação de massa e por seus anunciantes. Além de oferecer produtos em série, essa indústria altamente complexa ainda divide em públicos-alvo sua produção: existem jornais impressos que são direcionados a um público mais exigente e de classes superiores (como o *Valor Econômico*, voltado para economistas e empresários) e jornais impressos que são destinados às classes inferiores e que, por isso, possuem uma linguagem mais popular (o sensacionalismo do *Meia Hora* ou do *JF Hoje*) – embora alguns autores afirmem que a situação hoje está mudando e os jornais sensacionalistas fazem tanto sucesso que não há mais como dividir em classes o seu público. Os temas das editoriais destes jornais também variam de acordo com o público. Esse esquema acaba restringindo e padronizando o conteúdo das informações que são passadas a cada camada da sociedade.

Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” Walter Benjamin trata da perda da “aura” da arte: “A aura – o ser tomado como distante por maior que fosse a proximidade física em que estivesse quanto ao sujeito – determina tanto o valor cultural quanto o critério de autenticidade” (1936, apud LIMA, 1990, p. 207). O que Benjamin chama de “aura” da arte pode ser entendido como a “autenticidade”, que por sua vez lhe confere a autoridade como obra de arte. É o *hic et nunc* da obra, é o momento da obra, é o seu

testemunho. Há tempos que as obras de artes estão sujeitas à reprodução, e graças a muitas delas é que hoje temos conhecimento de algumas das mais importantes obras da Antigüidade, pois grande parte das obras originais desta época foram destruídas pelas guerras e invasões, e só pudemos ter contato com elas através das cópias que foram encomendadas. Além disso, as reproduções também eram muito úteis aos aprendizes, que copiavam algumas obras a fim de estudarem e aprimorarem as técnicas de escultura, por exemplo. O que percebemos nos tempos mais atuais é o aparecimento e o avanço das técnicas de reprodução, que aumentam a eficiência e poupam tempo e dinheiro. Algumas dessas evoluções técnicas foram a gravura em madeira, depois a xilogravura e a litografia – esta última permitia uma produção em série e em um curto espaço de tempo. Gutenberg, através da prensa móvel, revolucionou o processo de disseminação de informações no século XV. Mais tarde, com o aparecimento da fotografia, ampliou-se o espectro dos meios de reprodução ao qual somou-se o cinema.

O problema dessa facilidade da reprodução em massa encontra-se, segundo Benjamin, no fato de, por ser uma reprodução, ela não pode conter a essência real da arte a que faz referência. Esse é o ponto para o qual devemos chamar a atenção: o problema da reprodutibilidade técnica é a perda da autenticidade da obra, que recai sobre o declínio de sua aura. Por mais pormenorizado que forem os detalhes da reprodução, e por mais que pareça à semelhança da obra original, ela nunca terá a autenticidade da real. “O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (1936, in LIMA, 1990, p. 213). Segundo Benjamin, o que percebemos hoje na sociedade de massa em relação à reprodutibilidade é uma bifurcação tendenciosa: na medida em que as pessoas almejam uma maior proximidade das obras (querem manter contato constante com a obra), elas são coniventes com sua reprodução e fortalecem a depreciação da arte.

Deve-se também chamar a atenção para a questão levantada por Herbert Marcuse (1967, in LIMA 1990, p. 248) a respeito das novas formas de dominação política:

as artes permanecem e parecem mesmo assumir uma nova forma e uma nova função: ou seja, querem ser, consciente e metodologicamente, a antiarte do absurdo, da destruição, da desordem, da negação. E hoje, em um mundo em que o sentido e a ordem, o “positivo”, têm que ser impostos por todos os meios possíveis de repressão, as artes por si mesmas assumem uma posição política: a posição do protesto, da repulsa e recusa.

Marcuse critica a “sociedade unidimensional” proveniente da racionalidade técnica, que amputa a capacidade crítica do indivíduo, tornando-o uno. É a aparente liberdade que na realidade faz com que cada pessoa pense e aja da mesma forma que qualquer outra, na medida em que os *mass media* exercem seu poder de dominação e manipulação. Dessa forma, as pessoas possuem mais ou menos as mesmas opiniões sobre os mesmos assuntos: deve-se pensar, também, que o próprio assunto vem à tona na medida em que se torna interessante para os veículos de comunicação de massa.

Dentro de todas essas perspectivas teóricas cabe-nos realçar o papel da publicidade, recorrendo a Jean Baudrillard (1968, in LIMA, 1990). Sua função principal parece ser o de apresentar/fixar e em seguida vender determinado produto. Mais importante do que essa noção básica de o que é publicidade, é o pensamento voltado para sua enorme função de racionalização sobre a escolha deste ou daquele produto. Isso não significa dizer que ela persuade um indivíduo, mas que pensa por ele, racionaliza o processo da compra por ele. “Daí a eficácia bem real da publicidade, segundo uma lógica que, embora sem ser a do condicionamento-reflexo, não é menos rigorosa: lógica da crença e da regressão” (ibidem, p. 275). Ainda segundo Baudrillard, a sociedade se ajusta aos nossos desejos, e por isso torna-se difícil não ceder a ela – é esse também o jogo da publicidade. Essa adaptação da sociedade aos desejos dos indivíduos nada mais é do que uma inversão real, pois ela esconde a verdadeira relação, na qual, os indivíduos é que vão se moldando de acordo com o que a sociedade, e no nosso caso de estudo, os *mass media* e os anunciantes (publicidade), nos impõem:

profusão de liberdade, contudo imaginária, contínua orgia mental, contudo orquestrada, regressão dirigida em que todas as perversidades são resolvidas em favor da ordem: se, na sociedade de consumo, a gratificação é imensa, a repressão é também enorme; recebemo-las conjuntamente na imagem e no discurso publicitários, que fazem o princípio repressivo da realidade atuar no próprio coração do princípio de prazer. (1968, in LIMA, 1990, p. 278-279)

Dessa forma, a sociedade e a publicidade criam desejos que habitam o imaginário coletivo. Um produto ou serviço e o próprio desejo, parecem envolver uma individualidade, como se fosse personalizado para se encaixar à necessidade ou gosto de cada pessoa, mas o que os meios de comunicação de massa e a publicidade fazem é tornar os gostos e até as necessidades das pessoas mais ou menos as mesmas, com pequenas variações de grupos, que

também são estrategicamente pensados e manipulados. Assim, a sociedade fica sob controle e mantém-se o *status quo* por meio da subversão cultural, com aparente multiplicidade de ofertas quando, na verdade, o padrão é ser diferente.

Outro fator conferido à obra de arte hoje, e do qual chamaremos a atenção, é a sua locomoção. Uma obra não mais pertence a um lugar, ela pode ser transportada de cidade para cidade, de país para país. René Berger (1977), além de tratar do problema da reprodução da obra, assim como fez Marcuse, avalia as conseqüências dessa mobilidade das obras de arte e das novas possibilidades de conhecimento das artes. A locomoção das artes através de exposições ou até mesmo através dos meios de comunicação de massa como a televisão possibilitaram o acesso a elas por um público muito maior e leigo. Qualquer pessoa hoje pode dizer que conhece Van Gogh, tendo visto apenas um de seus quadros em uma revista mensal. A multiplicação das obras provoca, segundo Berger (1977), uma desestruturação e uma reestruturação, ou seja, uma nova operação nas estruturas societárias em relação às obras de arte e sua significação. Aliado a essa mobilidade da arte, que é transmitida com maiores facilidades, tem-se o problema dos ruídos. A fonte que emite a mensagem não está isenta de uma intenção, então, para todos os efeitos, não existe mesmo uma mensagem natural, ela sempre vai ser transmitida com certa alteração. Para o autor, não existe arte sem ruptura, desde o momento em que o artista transmite sua mensagem, até as várias interpretações do público.

Pensando em um estudo mais dirigido e em uma crítica mais objetiva, isenta de juízos de gosto em relação às obras de arte, Berger (1977) propõe um estatuto científico para a crítica, para que não seja mais necessário se apropriar de outros estatutos e para que se tenha um próprio. A lingüística parece ser uma saída para esse estatuto, pois

parece tentador, ou até mesmo legítimo, considerar a obra de arte como um signo e a arte como um sistema. A aplicação à arte do método inspirado na lingüística tem a vantagem de pôr em evidência a existência “formal”, muitas vezes sacrificada unicamente em vista da transcendência do significado. De tentação em tentação, chega-se a sonhar com uma “semiologia” que seria para a arte aquilo que a lingüística é para a língua. (BERGER, 1977, p. 81)

A obra de arte, nesse sentido, se apresentaria por meio de significado e significante. Todavia, apesar dessa saída lingüística, ela ainda deixa a desejar quanto a alguns problemas: o da existência estética (diz respeito à qualidade), o do valor (em relação às outras obras), e o da

significação (contribuição da obra). Berger ressalta a importância de não se comparar a crítica às ciências exatas ou naturais. Em lugar disso, deve-se pensar num estatuto próprio.

Para exemplificarmos um pouco sobre tudo que falamos até agora, vamos pensar no campo de ação das telenovelas (produções dramáticas apresentadas na televisão), uma vez que estas são bastante populares no Brasil. Se tempo é dinheiro, nas telenovelas o ritmo acelerado é a regra: é composta de várias cenas curtas, aceleradas, que passam de uma emoção à outra, intercalando tensão e euforia, com uma interrupção de tempos em tempos, cronometrada para dar espaço à publicidade. Hoje, os anunciantes têm inclusive ultrapassado os limites dos intervalos destinados a eles, dando vida ao chamado merchandising, ou seja, dentro da própria telenovela um personagem faz um anúncio ‘sutil’ sobre algum produto: como uma mulher vendendo produtos da Avon para uma amiga. Além disso, as telenovelas em geral possuem um enredo onde o amor e a felicidade não podem escapar. Assim, elas criam na cabeça das pessoas um ideal de que todos podem ser felizes, ou seja, produzem uma distorção da realidade. Nas telenovelas, todos os problemas se resolvem no final: o vilão paga por suas façanhas; a mocinha se casa com o mocinho (ou, em poucos casos, a expectativa é superada em um final alternativo).

Os estereótipos também são difundidos por essas produções. A roupa que os personagens usam é o estilo que vai virar moda e é a vestimenta que vamos ver circulando pelas ruas. A protagonista da telenovela é geralmente bonita, e se casa com um moço bonito (o famoso galã), e por isso muitas mulheres tentam ser tão bonitas quanto ela, mudando o cabelo, como podemos perceber pela atual idéia de que é preciso ter um cabelo liso, e várias mulheres recorrem a tratamentos que deixem seu cabelo no ‘padrão’ das mocinhas. Atualmente, o que se verifica nas telenovelas também é um apelo a questões sociais: em cada novela que surge, geralmente existe um personagem cego, ou uma personagem que apanha do marido, ou um personagem que sofre preconceito de qualquer gênero, ou seja, sempre tem que conter uma questão destas para chamar atenção à causa social. A televisão acaba, dessa forma, modificando os hábitos das pessoas e aumentando o consumismo. Nesse ponto podemos perceber a disfunção narcotizante dos *mass media* do qual falavam Merton e Lazarsfeld (1948, in LIMA, 1990).

O que isso tudo tem a ver com o nosso estudo da arte? A resposta é simples: é a mudança e a manipulação dos gostos estéticos da população por parte da monopolização dos veículos de massa. O gosto estético está sendo pervertido pelos estereótipos e padrões pré-estabelecidos pelos MCMs e pelas grandes empresas (os anunciantes) que financiam os

veículos. Mais do que nunca percebemos uma intenção de se vender esses padrões, ancorada na ideologia do jogo do mercado e da lógica capitalista.

Para resumirmos de uma forma geral o impacto da lógica capitalista e das leis que regem o mercado podemos recorrer a Michel Foucault (1997), que em seus textos fala sobre o surgimento da sociedade disciplinar a partir de dois pontos: o biopoder (poder centrado na vida, no biológico) e o poder disciplinar (a docilização dos corpos). Em sua teoria, Foucault fala sobre a modelagem do corpo a um sistema disciplinar e alienante advindo do modernismo e das novas formas de produção de trabalho. O Estado e os meios de comunicação de massa manipulam o homem em todas as suas instâncias públicas e até mesmo privadas com a intenção da manutenção do estado vigente da sociedade. Assim, uma falsa liberdade (ou falsas liberdades, que mais tarde Foucault trata como liberalismo) trazidas com o maior acesso a informações, as questões sociais levantadas pelos veículos de comunicação ‘politicamente’ engajados e os programas do governo como as inúmeras bolsas-auxílio, que na verdade nada tem a ver com liberdade, pois nada mais são do que ferramentas de controle.

Para melhor compreendermos esse processo de poder das mídias de massa e analisarmos como e em que medida a arte está perdendo sua “aura”, começaremos o próximo capítulo discorrendo sobre a implicância da passagem para o moderno e pós-moderno na sociedade, e veremos como este se solidificou em um momento crucial que representou uma mudança no pensamento e na própria estrutura da sociedade, transformando a noção de tempo e as relações entre os sujeitos sociais.

3 PANORAMA SOCIAL

Nas passagens para o moderno e o pós-moderno verificaram-se grandes mudanças na estrutura das sociedades que abrangeram várias instâncias, desde a própria organização social até os modelos de produção e mercantilização de bens. Essas mudanças se deram devido a um conjunto de fatores que envolvem tanto uma mudança de foco do mundo transcendental para o mundo imanente, quanto mudanças que fizeram emergir a era capitalista de modos de produção e divisão de classes. Essa transformação emergiu de uma nova visão e ao mesmo tempo fez surgir uma mudança no pensamento dos indivíduos.

Juntamente com essas mudanças, percebemos um processo de mercantilização dos meios de comunicação e o desenvolvimento de uma indústria de transmissão cultural que interfere profundamente nas relações sociais, e fez a arte entrar em um processo de degradação e sua valorização como uma mera mercadoria que pode ser facilmente reproduzida por meios legais ou não.

Na primeira alínea deste capítulo, trataremos das mudanças e dos efeitos dessa passagem das sociedades tradicionais para as sociedades modernas, na nova forma de poder (o conhecimento) e em como ficou a estrutura do mundo contemporâneo, e como essas transformações nasceram e ao mesmo tempo influenciaram as novas formas de pensar o sujeito social e suas relações individuais, com o outro e com o mundo. Nosso foco também se voltará para alguns pontos principais que modificaram a transmissão de bens culturais e as novas formas de tecnologia. Na segunda parte, iremos buscar argumentos nas mudanças estruturais advindas da lógica do capitalismo e dessa era pós-moderna emergente para traçarmos o movimento de perda de valor da arte e a crescente desvalorização da obra de arte em prol de uma valorização meramente como um produto, uma mercadoria. Na terceira parte, fecharemos nossos argumentos com uma tentativa de resgate da arte através de uma instituição societária, através da qual percebemos o ponto de partida para uma mudança de mentalidade ainda maior na sociedade. Nossa alternativa será através educação, não apenas como um suporte para a disciplina de arte, mas como uma educação cujas bases estejam ancoradas na arte. Isso porque a escola é uma das bases para a formação consciente dos indivíduos e possui um papel crucial no desenvolvimento do pensamento crítico para o pleno exercício da cidadania.

3.1 A SOCIEDADE DOS SABERES

Na sociedade tradicional o que tínhamos era a estabilidade, a imutabilidade, os valores fixos. Vivia-se em um único momento e éramos comandados por uma narrativa que pretendia ser imune a qualquer tipo de transformação. Na passagem para as sociedades pós-tradicionais, o que se percebe é uma abertura para o futuro e um acolhimento das mudanças. A ciência e a técnica passam a ser afirmadas pelo grau de eficiência que conferem, ou seja, pelo seu desempenho. Esses elementos são característicos do capitalismo, que nega qualquer coisa que lhe é externa. Tudo o que é contestação ao capitalismo é incorporado ao capitalismo, quando ele se critica, critica a própria eficácia do sistema, daí o ciclo em que se encontram os indivíduos. O capitalismo gera a possibilidade crítica na idéia do desejo: o desejo gera, por sua vez, uma ética do interesse (por exemplo, a ética protestante).

De modo geral, a sociedade moderna trata do processo de subjetivação do mundo, no qual surgem duas utopias: o liberalismo e o socialismo. O homem, neste momento, perde o foco em Deus e parte, dentro dele, em busca de novas normatividades (o que não significa dizer que as religiões desapareceram). Os homens param de olhar para o passado e passam a olhar para o futuro: inventam formas novas e os modelos antigos são relativamente abandonados. Com o processo de secularização das relações sociais e da política, os séculos XVI, XVII e XVIII foram os períodos das experimentações e revoluções, e os séculos XVIII, XIX e início do XX foram as épocas das ideologias. Enquanto no Mundo Medieval a noção de pessoa era orientada pela noção de Deus e por uma noção de interioridade, a idéia do bom e do bem passa a ser substituída pelo que é certo. Assim, no Mundo Moderno a idéia de indivíduo passa a ser o homem racional, livre, igual e proprietário (idéia básica do liberalismo). Tem-se nessa ruptura a idéia do interesse bem compreendido: enorme respeito pela vida material dos homens, que é fundamental para eles serem livres.

No Pós-Moderno, o que percebemos como ruptura pode ser focado em dois pontos principais: a perda da idéia do sujeito e a idéia de contratos e relações curtas e instáveis (como o casamento e o emprego). A antiga concepção de democracia também some, não existe mais, por exemplo, a democracia 'do povo'. O problema da compatibilização dos princípios de igualdade e liberdade passa a interferir na própria concepção de democracia: como a democracia envolve as questões dos valores e consegue compatibilizar liberdade e igualdade e, mais do que isso, num âmbito pluralista (concepções de vida, de religião, de bem)?

John Rawls (2003) propõe como resposta a liberdade política como concepção de justiça. Assim, a concepção moral (o dever ser) seria aplicada apenas ao plano da política ou da estrutura básica societária (instituições do mundo político e social), ou seja, não abrangeria a sociedade inteira, apenas parte dela. Como o contrato faz nascer uma sociedade de livres e iguais, as pessoas políticas chegariam, segundo ele, à liberdade política e à igualdade. A intenção de Rawls é formular essa concepção de liberdade e igualdade nessa sociedade marcada pelo que ele chama de “fato do pluralismo” (ibidem). Rawls recorre a elementos contratualistas como idéia de posição original (artifício metodológico para a pessoa se despir e tornar-se a pessoa moral - pessoas capazes de estabelecer um acordo cooperativo; senso de justiça, de escolher um bem e de raciocinar - no âmbito político).

Já Jürgen Habermas parte de sua Teoria da Ação Comunicativa, pegando elementos da filosofia analítica e da hermenêutica. Em “Teoria de la acción comunicativa” Habermas (1994) traz à luz sua Teoria, onde ele afirma que, com o surgimento do mundo moderno, temos o aparecimento de uma nova instituição tão importante quanto o Estado e o capital: a comunicação humana. Na passagem da sociedade estratificada para as sociedades funcionais, a questão que fica é: como se repensa a democracia nessa sociedade complexa e fragmentada? Hipótese: não há como fugir do mundo da vida – mundo onde surgimos, a constituição da personalidade. Para Habermas não existe democracia sem esfera pública, o que existe é luta de interesses individuais. Para compreendermos esfera pública devemos entender como aquela constituição ancorada na sociedade civil (segundo Habermas, organizações que não estão ligadas nem ao Estado nem ao mercado, pois estes são empobrecidos pela linguagem da razão/poder e do dinheiro – nessa ordem). Habermas pensa, então, em uma concepção de democracia diferente das pensadas pelo liberalismo (vontade política legitimando o poder político) e pelo republicanismo (formação da vontade tem um cargo essencial na própria constituição da sociedade). A concepção pensada por Habermas seria a democracia deliberativa, que parte da razão comunicativa. Neste novo modelo, os procedimentos democráticos garantiriam a racionalização das decisões governamentais através do discurso. A democracia deliberativa equilibraria as diversas formas de comunicação presentes na sociedade. Seria uma democracia que leva em conta a autolegislação fundada no conceito de autonomia do sujeito, desdobrando-se em autonomia pública (participação livre e igual nas determinações) e privada (direitos de liberdade e igualdade imanentes a cada sujeito).

Outro aspecto da modernidade é a ligação das ideologias da sociedade moderna com o advento dos meios de comunicação de massa (MCM). John B. Thompson (1995) trata o processo de desmistificação do mundo como um elemento essencial para se entender a nova

ordem constituinte da sociedade e cita estudos de Marx e Weber a respeito da relação entre o declínio das crenças transcendentais e a ascensão do capitalismo:

Enquanto Marx falou da *desmistificação* das relações sociais e colocou isso como uma condição para a emancipação da última das relações de exploração de classe, Weber falou, ao invés disso, no *desencantamento* do mundo moderno, em que alguns dos valores tradicionais e distintivos da civilização ocidental foram submersos por uma racionalização sempre crescente e por uma burocratização da vida social, e ele viu isso com certa pena, como o “destino dos tempos modernos”. (ibidem, p.108)

O autor critica também os teóricos que acreditam no fim da ideologia, pois não acham mais espaço para elas na sociedade moderna, apesar de considerarem que “revoluções apaixonadas” podem aparecer esporadicamente. Segundo Thompson, o problema com esses teóricos, é que eles entendiam a ideologia apenas como um fator totalizante e não como um sistema secular de crença de algo específico. Assim, a grande narrativa não mais serve para as sociedades modernas porque elas perderam a capacidade de orientar as pessoas, e estas narrativas, sendo corroídas pelo processo conotativo, vão sendo substituídas por jogos de linguagens, o que significa dizer que elas dão lugar às pequenas narrativas (as narrativas individuais). Devemos dar grande importância ao problema dos meios de comunicação de massa, tratando os *mass media* como elemento crucial para a estruturação das instituições nas sociedades modernas.

A respeito das teorias de reprodução social, podemos nos ater a três pontos principais dos quais Thompson trata: as reproduções dizem respeito a questões tanto materiais quanto de valores e crenças; os valores e crenças são dados pela ideologia dominante e prontamente aceitos pelos sujeitos sociais; a difusão da ideologia é papel do estado que, por sua vez, age de acordo com o interesse da classe dominante. Porém, o autor faz uma crítica a esses pontos gerais da teoria da reprodução social. A respeito do primeiro ponto, não se é possível crer que existam valores e crenças comuns aos indivíduos em sociedade ou que estes valores e crenças sejam partilhados por um grupo de indivíduos de uma mesma classe, ou que exercem o mesmo papel social. Isso porque para o autor (ibidem, p.121), as pessoas, apesar de terem em sua parte constituinte os processos de socialização, elas só são sociáveis até certo ponto, pois os indivíduos conseguem manter uma distância desses processos – momento em que contestam esses sistemas, a ponto de até mesmo rejeitá-los. Sobre o segundo ponto, o do regimento pela ideologia dominante, Thompson fala que os sujeitos das classes dominantes não podem se dar a pretensão de alcançar todos os seus

subalternos, a menos que os teóricos da reprodução social acreditem que a ideologia dominante aja como um “cimento” que prende os indivíduos a suas subordinações (1995, p.123). Já a crítica ao terceiro ponto levantado pelo autor diz respeito a uma concepção precária do estado moderno, reduzindo sua base a uma simples questão de exploração de classes.

Um último contraponto a essas teorias ideológicas modernas refere-se ao papel dos meios de comunicação de massa, que são vistos como atrelados ao aparelho estatal, além de servirem como instrumento para a transmissão da ideologia dominante. Para Thompson,

esses meios são parcialmente constitutivos do próprio fórum em que as atividades políticas acontecem nas sociedades modernas, o fórum dentro do qual, e, até certo ponto, com respeito ao qual os indivíduos agem e reagem ao exercer o poder e ao responder ao exercício de poder dos outros. (ibidem, p.128)

Outra análise acerca da ideologia nas sociedades modernas ocorre na Escola de Frankfurt a partir dos estudos da “Indústria Cultural” de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Os autores nos apresentam o conceito baseado na análise da produção de cultura como mercadoria. A indústria cultural nos fornece bens padronizados e seu esquema poderia ser traduzido em: serialização – padronização – divisão do trabalho. Para o consumidor não há mais nada a se classificar que já não tenha sido antecipado no esquema da produção. O todo da indústria cultural versar sobre a repetição. Sua ideologia é o negócio. O seu poder decorre de sua identificação com a necessidade produzida. A diversão torna-se a extensão do trabalho sob o capitalismo tardio. Toda tentativa em direção a um esforço de pensamento é pesadamente evitada. A indústria cultural não exalta, mas refreia. A repetição cega e velozmente disseminada de palavras indicadas liga a publicidade à palavra de resolução totalitária.

A crítica sobre a indústria cultural se dá porque, ao contrário das ideologias apresentadas acima,

cujo caráter ideológico consistia em sua pretensa, mas ilusória, independência da realidade social, essa nova ideologia da indústria cultural reside na própria ausência dessa independência. Os produtos da indústria cultural são criados com a finalidade de ajustarem-se e refletirem a realidade social, que é reproduzida sem a necessidade de uma justificação ou defesa explícita e quase independente, pois o próprio processo de consumir os produtos da indústria cultural induz as pessoas a identificarem-se com as normas sociais existentes e a continuarem a ser o que já são. (Thompson, 1995, p.133-134)

A ideologia emergente a partir da indústria cultural pretende, segundo Thompson (1995), ser “parte da realidade social”. O autor concorda com a idéia de que a indústria cultural nos fornece produtos padronizados, serializados, mas discorda dessa teoria na medida em que entende que isso não implica necessariamente em uma atitude mais ou menos igual e conformista dos receptores/consumidores e sua conseqüente reprodução social. A recepção dos produtos deve ser tratada como um “processo social complexo que envolve uma atividade contínua de interpretação e assimilação do conteúdo significativo pelas características de um passado socialmente estruturado de indivíduos e grupos particulares.” (ibidem, p. 139)

Uma última crítica do autor à teoria da indústria cultural de Adorno e Horkheimer parte da visão exagerada destes autores a respeito da interligação existente nas sociedades modernas. Afirma que apesar das sociedades modernas estarem ligadas tanto nacional quanto internacionalmente, também não se deve esquecer a enorme diversidade e dissensão entre as sociedades e até mesmo dentro de cada uma delas. Ainda segundo o autor, Adorno e Horkheimer “sobrestimaram” o grau de integração dos sujeitos nas relações sociais. Os padrões e estereótipos estabelecidos pelos meios de comunicação de massa contribuem para a formação de identidade do sujeito, mas não chegam ao ponto de moldá-los totalmente.

Retomando nosso foco para os estudos de Habermas, iremos nos referir a sua obra “Mudança estrutural da esfera pública” (1984). A esfera pública burguesa tratava de um espaço público – que surgiu no campo da literatura, e mais tarde evoluiu para o campo político – onde indivíduos particulares tinham a liberdade para criticar e debater a autoridade do estado. Durante os séculos XVII e XVIII, as casas de café de Londres e Paris eram o ponto de encontro dos pensadores. O jornal possuiu um papel importante nesse período como facilitador de discussões. Porém, com o crescimento do estado e com o surgimento dos meios de comunicação de massa, este espaço perdeu seu caráter contestador e a esfera pública tornou-se palco para o consumo cultural. O jornal, que no primeiro momento tinha sido importante, se tornou puro sensacionalismo.

O que Thompson (1995) critica em Habermas é que, apesar dos MCM favorecerem o cultivo e difusão de imagens políticas, não se chega ao extremo da representação teatral das cortes feudais, como ele sugeriu em alguns pontos de sua obra, pois, ao contrário do que acontecia na corte, onde as mensagens eram difundidas para indivíduos que ocupavam mais ou menos o mesmo espaço, com os *mass media* a difusão das informações alcança um número muito maior de pessoas e num espaço de tempo menor. Assim, o que acontece hoje é que os políticos ao mesmo tempo em que conseguem atingir muito mais indivíduos, estão mais sujeitos a desaprovação por estarem mais vulneráveis e visíveis do que nunca. Outra crítica de

Thompson é que Habermas acredita que o sujeito recebe as mensagens de uma forma passiva. O problema é que, como se emitem mensagens estereotipadas, acreditava-se que os receptores as receberiam e se moldariam a partir delas, o que não se fecha em uma verdade pura.

Concomitante ao surgimento das sociedades modernas, assistimos à emergência da indústria midiática, que foi alavancada já no século XV, quando Gutenberg possibilitou a reprodução de textos através da invenção da imprensa. A partir de então, os desenvolvimentos tecnológicos transformam cada vez mais os processos de produção, emissão e recepção das formas simbólicas. Isso é resultado da lógica capitalista de tempo e produção, e é o responsável pelo desencadeamento do processo ao qual chamamos de globalização – aumento da integração e conexão entre as sociedades modernas.

Podemos buscar em Thompson (1995) uma distinção de três aspectos pelos quais se dão os processos de transmissão cultural (troca de formas simbólicas), como efeito de explanação de suas principais características. O primeiro aspecto é o meio técnico, que trata do modo como a forma simbólica é produzida e transmitida. Três são os componentes essenciais desse meio: *a fixação da informação transmitida*, que pode variar de um meio para outro, como na fala a fixação é mais momentânea e se perde mais facilmente que em um livro, em que se pode retornar ao que já foi lido a qualquer momento; *o grau de reprodução permitido pelo meio*, sendo que a imprensa foi uma grande aliada para a reprodução de textos – as empresas hoje se preocupam com uma reprodução controlada e muitas vezes utilizam recursos como os direitos autorais, que restringem a utilização de um filme, por exemplo, sem a autorização da empresa que detém os direitos sobre ele; e por último, *a amplitude da participação que o meio permite*, que diz respeito às habilidades, faculdades e recursos dos quais o indivíduo deverá se valer para codificar e decodificar a mensagem – assistir a um programa de televisão requer menos esforço de atenção que a leitura de um livro, pois o segundo exige uma exclusividade para seu entendimento e é sistemático, enquanto o primeiro permite uma atenção dividida e é emocional.

O segundo aspecto das formas simbólicas é o aparelho institucional pelo qual se dá sua transmissão. Em Thompson (1995, p. 224) temos que aparelho institucional significa “um conjunto de específico de articulações institucionais dentro dos quais o meio técnico é elaborado e os indivíduos envolvidos na codificação e decodificação das formas simbólicas são inseridos”. O aparelho institucional seria, de uma forma mais resumida, o conjunto de estruturas práticas que envolvem a transmissão das formas simbólicas, constando dos canais de difusão seletiva e dos mecanismos para implementação restrita.

O terceiro aspecto da transmissão cultural é o distanciamento espaço-temporal. A transmissão das formas simbólicas implica em um distanciamento de seu contexto no tempo e no espaço para ser reinserida em um novo contexto, podendo estar em vários lugares e em tempos diferentes em um mesmo momento. Temos nesse sentido dois esquemas: o da co-presença, que se dá, por exemplo, em uma conversa onde emissor e receptor se encontram face-a-face e as formas simbólicas são limitadas a esses dois sujeitos; e o da extensão da acessibilidade, que se dá quando as formas simbólicas são transmitidas em um sistema que ultrapassa o da co-presença, sistema que foi permitido pelo desenvolvimento das telecomunicações.

Resumindo os três aspectos da transmissão cultural, temos que o

desenvolvimento dos sistemas de correio, da indústria de publicação e da comercialização de livros, da indústria de filmes e das correspondentes cadeias de cinema, das redes de difusão de rádio e televisão e assim por diante, são exemplos da emergência de modalidades de transmissão cultural. Cada modalidade está baseada em certos meios técnicos que conferem às importantes formas simbólicas certos tipos de fixação e de reprodutibilidade. Cada modalidade implica diferentes tipos de instituições [...] dentro das quais as formas simbólicas são produzidas e difundidas. Cada modalidade está associada com um certo grau de distanciamento espaço-temporal que é tornado possível pela específica combinação do meio técnico e do aparelho institucional. (Thompson, 1995, p. 227-228)

Os textos escritos e a invenção da imprensa caracterizam os principais desenvolvimentos dos meios técnicos referidos acima, por isso vamos buscar também em Thompson (1995) um breve histórico do surgimento e da evolução de ambos. O primeiro sistema de escrita reconhecido é o desenvolvido pelos mesopotâmios em 3000 a.C. e consistia em placas de argilas presas a pequenos objetos. Durante a segunda metade do terceiro milênio a.C. apareceu a escrita cuneiforme e por volta de 2900 a.C. foi desenvolvido um conjunto com aproximadamente 600 sinais. Foi também quando surgiu um grupo de escribas que arquivavam dados comerciais, religiosos e da vida civil, e mais tarde passou a ser usada com fins religiosos, científicos, jurídicos e literários. Durante o quinto milênio o sistema cuneiforme desapareceu e deu lugar ao alfabeto escrito, inventado no segundo milênio a.C. e as placas de argila foram substituídas pelo papiro e pergaminho, que por serem mais leves facilitavam o transporte desses meios de um lugar para outro, além de permitirem maior rapidez durante o manuseio do escriba. Arameus e fenícios desenvolveram escritos que exerceram grande influência nas escritas posteriores, como a árabe e a grega. Por volta do ano de 105 d.C. o papel foi inventado na China e rapidamente se espalhou pelo Ocidente e substituiu o papiro. As técnicas de impressão

também começaram a ser desenvolvidas na China, até que no século XV Gutenberg desenvolveu um sistema que permitia a impressão de textos mais longos.

O aprimoramento da imprensa andou lado a lado com o desenvolvimento das formas de produção capitalista e com o início dos estados-nação modernos, e logo as impressoras entraram no comércio de livros na Europa. As primeiras folhas de notícias surgiram no início do século XVI, e se tornaram periódicas na segunda metade do mesmo século. Durante o século XVII a indústria do jornal já tinha se desenvolvido rapidamente, mas estava sujeita ao controle e poder do estado e das autoridades, que além de utilizarem os jornais como meio de comunicações oficiais, também restringiam conteúdos perigosos. Já nos séculos XIX e XX, o avanço do meio jornalístico impresso pode ser marcado por duas tendências: a circulação em massa dos jornais e a internacionalização das notícias. A partir desse momento, o jornal adquiriu uma atitude mais comercial, objetivando uma maior circulação de exemplares e uma adesão maior aos meios publicitários (maior venda de espaços nos jornais para os anunciantes). Juntamente com esses fenômenos, temos o desenvolvimento da estrada de ferro na década de 1830, que facilitou a distribuição de jornais para outras áreas, e mais tarde outros meios foram facilitando esta circulação. Com esse novo caráter comercial, o conteúdo dos jornais também se modificou, pois, se em um primeiro momento visava um público específico, letrado, hoje o jornal busca alcançar um público cada vez maior, isso amparado pela possibilidade de diminuição de custo do jornal para o público, e pela maior alfabetização da população. A questão da internacionalização das notícias trata basicamente das agências que se especializam na consulta de fontes estrangeiras e as repassam ao jornal local.

Assim como os transportes favoreceram a difusão das informações, outros avanços tecnológicos também contribuíram para a transmissão das formas simbólicas. Em 1840 tivemos a possibilidade de utilizar pela primeira vez a energia elétrica a favor da comunicação através da linha telegráfica, mas o avanço maior veio por meio da descoberta da tecnologia sem fio feita por Marconi no final do século XIX. Esta invenção permitiu a difusão em larga escala primeiramente via rádio (por volta de 1920 nos EUA e na Inglaterra em 1922) e depois via televisão (que começou a ser experimentada na década de 1930, mas só foi amplamente explorada a partir das décadas de 1940 e 1950), que em apenas quinze anos de existência tornou o meio de comunicação mais importante na Inglaterra e em outros países industrializados do Ocidente. O advento da televisão causou grande impacto sobre outros meios de transmissão cultural na medida em que ela se tornou a competidora mais forte por espaço publicitário e por público. Nos países da África, Ásia e América do Sul esses novos meios de difusão chegaram produzindo o mesmo impacto, porém, de uma forma mais lenta.

O que percebemos em finais do século XX e início do século XXI, é um pequeno número de grandes corporações controladoras de uma grande fatia dos meios de comunicação de massa. Apesar de algumas pequenas empresas independentes surgirem, elas não representam uma fatia significativa do mercado e estão sujeitas às forças das grandes empresas. Essas grandes corporações têm em comum outra característica, a diversificação de suas atividades, assim, o que se observa hoje são grandes empresas atuando em diferentes campos através da expansão de suas atividades ou incorporação de outras empresas que já estavam no ramo. Essa diversificação é justificada ou para um controle maior de produção, difusão e outros processos que envolvem o todo do sistema de comunicação, ou quando a diversidade se dá em campos dispersos (por exemplo, uma empresa que comanda uma emissora de TV e um grande Hotel) para a garantia de obtenção de lucro por um ou outro ramo. Essa concentração e diversificação das grandes empresas midiáticas deu forma ao que Thompson (ibidem) chama de “conglomerado de comunicação”.

Outra característica hoje conferida às empresas de comunicação é a globalização de suas atividades, o que significa dizer que, suas operações adquiriram um caráter transnacional. O aumento do fluxo de exportações de produtos midiáticos (livros, filmes, programas de TV) também se soma a esse processo de globalização. As novas tecnologias, como o satélite e a TV a cabo, também facilitaram este processo na medida em que a transmissão é facilitada através de uma abrangência muito maior, em um curto espaço de tempo e com a possibilidade de uma transmissão simultânea de vários programas. Como consequência deste processo, o que se verifica é uma crescente desregulamentação do estado sobre os meios de comunicação. Isso porque uma das justificativas do estado baseava-se no número limitado de concessões de canais que se podia ter em um território delimitado. Hoje não faz mais sentido controlar o número de canais, pois o que se verifica é uma gama muito maior de possibilidades criadas por essas novas tecnologias. Assim, a desregulamentação contribui e incentiva a competitividade em um número maior de setores industriais, um processo que faz com que os meios de comunicação de massa girem em torno da mercantilização e da corrida cada vez mais acirrada pelo domínio da transmissão das formas simbólicas. A sociedade pós-industrial é, portanto, a sociedade da produção científica, alienante, é a sociedade da dominação, da manipulação da massa.

A partir dessas questões, analisaremos o impacto das transformações verificadas nas sociedades modernas com o advento do capitalismo e da lógica de mercado, bem como o problema da emergência da indústria cultural sobre a arte e o consequente processo de degradação desta, assim como das utilidades no processo de resgate pela educação.

3.2 TUDO É ARTE (?)

Com o advento das sociedades modernas e do capitalismo, as artes (bem como todo o sistema) estão cada vez mais arraigadas na lógica de mercado, que por sua vez é impulsionado pelas novas tecnologias e pelo desenvolvimento da comunicação de massa. É importante frisar que essas mudanças não se deram isoladas, mas, ao contrário, elas interferiram em toda a estrutura societária e acarretaram, entre outros, em formas modificadas de distinção de classes, de formas de poder e de gosto estético.

Pierre Bourdieu estuda a violência simbólica e mostra uma nova relação de poder, baseada não em forças econômicas. O autor introduz quatro tipos de capital: cultural (gostos e atividades culturais), econômico (bens, capital), simbólico (status), e social (os contatos). O conceito que iremos focalizar é o de capital cultural (herança adquirida através da família, da escola, de leitura, filmes, enfim, todo contato cultural que o indivíduo vai acumulando durante a vida). Bourdieu (2007) afirma o capital cultural como aquele que é acionado segundo a disposição estética do sujeito, que, por sua vez, é gerada pela lógica do mercado. Por disposição estética deve-se entender a capacidade de apreciar bens culturais legítimos, de modo legítimo, não reduzindo a arte ao conteúdo. Essa legitimidade da qual Bourdieu fala tem a ver com dominação na medida em que só quem tem a “cultura legítima” pode respaldar algo considerado como vulgar.

O gosto puro rejeita exatamente a violência a que se submete o espectador popular (pensa-se na descrição que Adorno faz das músicas populares e de seus efeitos); ele reivindica o respeito, o distanciamento que permite manter à distância. Sua expectativa é a de que a obra de arte, finalidade sem outro fim além de si mesma, trate o espectador em conformidade com o imperativo kantiano, ou seja, como um fim e não como um meio. Assim, o princípio do gosto puro nada é além de uma rejeição ou, melhor ainda, de uma *aversão*: aversão pelos objetos que impõem à fruição, assim como aversão pelo gosto grosseiro e vulgar que se compraz com essa fruição imposta. (BOURDIEU, 2007, p. 450)

Segundo o autor, toda lógica de divisão de classes é paralela à divisão de campos e “sub-campos”, e o capital cultural seria um desses “sub-campos”. Dessa forma, pensando nas sociedades modernas, como a distinção entre as classes é dada pela lógica do mercado, a relação entre arte e gosto estético está associada ao capital cultural. Isso significa dizer que toda herança material é simultaneamente uma herança cultural; assim, cultura e economia são

a mesma coisa. Em outras palavras, para Bourdieu (ibidem), a capacidade econômica do sujeito social determina o seu estilo de vida e a sua noção de gosto. Dessa forma, o capital econômico seria necessário para o capital cultural, uma vez que aquele sempre precede este, pois o capital econômico oferece mobilidade espacial e temporal, ou seja, com capital econômico, o indivíduo possui tempo disponível e meios de se locomover, para que possa apreciar uma obra de arte e, mais do que isso, ir até a obra de arte, ao invés de recebê-la apenas através dos meios de comunicação de massa.

Tendo por objetivo determinar como a disposição culta e a competência cultural apreendidas através da natureza dos bens consumidos e da maneira de consumi-los variam segundo as categorias de agentes e segundo os terrenos aos quais elas se aplicam, desde os domínios mais legítimos, como a pintura ou a música, até os mais livres, por exemplo, o vestuário, o mobiliário ou o cardápio e, no interior dos domínios legítimos, segundo os “mercados”, “escolar” ou “extra-escolar”, em que são oferecidos, estabelecem-se dois fatos fundamentais: por um lado, a relação estreita que une as práticas culturais (ou as opiniões aferentes) ao capital escolar (avaliado pelos diplomas obtidos) e, secundariamente, à origem social (apreendida através da profissão do pai); e, por outro, o fato de que, no caso de capital escolar equivalente, aumenta o peso da origem social no sistema explicativo das práticas ou das preferências quando nos afastamos dos domínios mais legítimos. (BOURDIEU, 2007, p. 18)

Portanto, segundo Bourdieu (2007), a noção de gosto legítimo (ou vulgar) é um conceito social que é transmitido principalmente através de duas instituições: a família e a escola. Conseqüentemente, a preferência popular, ou o gosto estético popular, é criado sociologicamente pela indústria de comunicação de massa, que pretende atender ao gosto vulgar gerador do consumismo. Segundo Bourdieu o que é belo é ditado pela classe dominante. A partir dessa visão do autor, fica claro como o belo não é uma característica que deve ser aplicada à arte como uma taxa de validação, pois percebemos como essa noção é carregada de preconceitos embutidos nos indivíduos a partir de determinações e construções do meio social.

O gosto vulgar, citado por Bourdieu, também ganha uma atenção especial nos estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). Os autores analisam as mudanças culturais conferidas nas sociedades modernas e afirmam que, atualmente, tudo tem um “ar de semelhança”. Com o desenvolvimento científico, industrial e tecnológico, assistimos à emergência das sociedades amparadas pela cultura de massa. Foi nesse contexto que os autores inseriram o termo “indústria cultural” para caracterizar o fenômeno de reprodução de

bens culturais e bens simbólicos, que por sua vez atingem a massa, com seus produtos padronizados e produzidos para satisfazer às necessidades sociais e aos desejos construídos pela mídia: “As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados com os únicos naturais, decentes, racionais” (ibidem, p. 40). A própria diferenciação entre produtos como um filme para um determinado público ou outro engendra uma relação de distinção entre os gostos, e como vimos em Bourdieu, entre classes. Esse é um ponto bastante interessante da indústria cultural, pois ela mantém uma padronização dos bens culturais e simbólicos a partir de uma aparente personalização, mas, na verdade, até sua diferenciação mascara a padronização, assim, mesmo quando há uma distinção entre uma marca ou outra (podemos pensar no exemplo do vestuário), o que o sistema faz é colocar uma classe com maior poder aquisitivo dentro de um determinado e mais ‘alto’ padrão, e uma classe com menos capital econômico dentro de um padrão mais ‘baixo’. Assim, no nosso exemplo a própria diferença é construída através da aplicação da etiqueta de uma marca mais, ou menos, valorizada na roupa. A noção de bens simbólicos é confirmada na medida em que a diferença entre uma calça jeans de oitenta reais e uma de mil reais está apenas na etiqueta presa nela.

No processo de racionalização das sociedades modernas vemos que o “mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem poder” (ibidem, p. 24). A dominação universal suprime o pensamento. O que temos é a racionalidade objetiva sobre o que já é dado, hoje não mais se desdobra um conceito e o conhecimento não é mais produzido, é apenas reproduzido.

A indústria cultural é a indústria da diversão. Ela invade os momentos de lazer dos homens e também os introduz na padronização e na mecanização que marcam os processos de trabalho. A indústria cultural pretende dar conta dos momentos de ócio do indivíduo para diverti-lo, ‘informá-lo’ e mantê-lo numa lógica de incitação de desejos padronizados, ao mesmo tempo em que reprime o sujeito desse objeto. O esquema de sublimação e privação da indústria cultural inculca certos desejos na mente das pessoas, mas sua principal tarefa é não deixar que estes desejos sejam satisfeitos. Na lógica da indústria cultural, o entretenimento do qual ela pretende dar conta implica em uma negação do pensamento e significa

não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda

deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (ibidem, p. 134)

Dessa forma, os meios de comunicação de massa (MCM) não acobertam o sofrimento, pelo contrário, mostram a dor. Mas ao mesmo tempo, e apesar de tudo, mostram que é possível ser feliz e que a vida é bela. Enfim, os sujeitos encarnam a ideologia ‘apaziguadora’ dos sofrimentos, que é passada pelos *mass media*. Na maior parte dos filmes que assistimos hoje, produzidos pelas grandes empresas de Hollywood, o que vemos é um determinado padrão de estrutura e roteiro, que é repetido em cada lançamento. Assim, não é muito difícil vermos uma história sobre uma moça pobre que casa com um homem rico (*Uma linda mulher*). No final dos filmes tudo se acerta, todos terminam felizes e a vida de todos é arranjada. Isso nada mais é do que a reprodução de uma fórmula que deu certo em um filme e vai sendo passada a vários outros, que repetem uma mesma história com várias barreiras e no final tudo dá certo. Ironicamente, são esses filmes, todos mais ou menos parecidos, que viram o maior sucesso de bilheteria nos cinemas (e até mesmo de crítica) e que o público mais gosta. Não é só nos filmes que vemos a aplicação dessas fórmulas de sucesso. As vemos também nos livros. Toda semana sai em várias revistas a lista dos melhores livros e dos mais lidos. São livros como *A cabana*, de William Young, *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, ou os grandes sucessos de Dan Brown, que se tornam *best-sellers*. A série Harry Potter é um dos melhores exemplos para nos mostrar uma tendência (assim como o *Crepúsculo*) que se observa nessas obras: muitas delas já são escritas com uma estrutura facilmente adaptável para o cinema e, como se não bastasse, também tornam-se filmes de grande sucesso.

Os MCM nos passam a idéia de que a dor pode ser tolerada e serve até mesmo como impulso para sobreviver. A indústria cultural não apenas trabalha para produzir uma série de produtos ou idéias iguais. Seu esforço final recai em sua tarefa de tornar todos os indivíduos iguais, mesmo em suas diferenças. O homem torna-se um sujeito genérico – é a pseudo-individualidade – neste sentido, e por isso mesmo, passível de ser substituído por qualquer outro. Essa noção de homem genérico é bastante relevante nessa lógica de controle do sofrimento na medida em que surge a possibilidade dela reintegrar a todos os sujeitos na universalidade a partir de determinadas tendências universais que ela mesma criou. “O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.148).

Outro fator determinante na indústria cultural é a noção de que o belo se torna o que é útil. Dessa forma, a arte toma-se de um novo caráter mercantil, caráter que não é novo, mas

traz um elemento a mais: a obra de arte hoje se afirma como um bem de consumo e está sujeita a uma não finalidade social da arte. Por exemplo, até o século XVIII os artistas submetiam suas obras às ordens dos governantes ou das igrejas, mas na modernidade a demanda é muito maior, o que de certa forma faz com que o artista não siga grandes exigências (ibidem, p.147). A arte acaba por sucumbir ao divertimento dos MCM e passa a ter uma utilidade na sociedade moderna que traz o traço de sua própria inutilidade. A obra de arte encerra seu valor na sua utilidade, que por sua vez é determinado pelo fetiche. O valor de uso da arte torna-se, portanto, o valor de seu fetiche.

Walter Benjamin (1936, in LIMA, 1990), ao estudar sobre a perda da aura da arte, trata da perda do seu *hic et nunc*. Ou seja, o que caracterizaria uma obra de arte seria o seu momento, o seu testemunho histórico. Com o avanço da indústria de comunicação de massa, temos uma crescente reprodução das obras, e uma maior mobilidade disponível a estas, fenômeno que provoca a perda da autenticidade da obra de arte. A reprodutibilidade técnica provocaria, então, o declínio da aura da obra de arte. Benjamin fala sobre uma tendência moderna dos sujeitos de querer estar tão próximos às obras de arte, a ponto de pretenderem se apossar delas e, na grande maioria dos casos, o que acontece é que, para que a pessoa possua a obra em casa, é necessário adquirir uma cópia. Esse movimento auxilia o processo de degradação da arte na medida em que a torna um fenômeno da indústria de bens de consumo em massa, no que tange a sua unicidade.

Benjamin observa uma relação entre o declínio da aura da arte e a perda de sua função ritual, que era seu antigo valor de uso, como podemos notar ao perpassarmos pela história da arte – a não ser que se pense em um ritual secularizado, que preze o culto pela beleza. Como perde sua função ritual, a obra pode ser agora exposta em diversas ocasiões. Também como efeito dessa mudança, o que temos hoje são obras que foram produzidas já com a intenção de serem reproduzidas em série. Com a era digital, as possibilidades de exposição e de reprodução de uma obra tornaram-se ainda maiores. No Brasil temos como grande exemplo deste fenômeno o site *Overmundo*, que traz em seu conteúdo algumas manifestações culturais populares do Brasil, como o funk do Rio de Janeiro e o tecnobrega de Belém. Além dessas possibilidades, o site possui um formato chamado de “jornalismo participativo”, o que significa que os donos do site mantêm contato com pessoas de várias partes do Brasil, e cada uma delas acrescenta uma matéria ou opinião sobre algum fato interessante que aconteça fora do eixo Rio - São Paulo (a não ser as manifestações da periferia destes). Dessa forma, qualquer pessoa pode contribuir. Outra possibilidade que o site oferece é a distribuição de produtos culturais dessas regiões mais afastadas do grande centro. Com

isso, músicas, livros e filmes são disponibilizados nos sites para as pessoas baixarem, a única restrição é quanto ao uso comercial dessas produções, que estão sujeitas ao pagamento de direitos autorais. Apesar dessa iniciativa, os donos do site ainda se deparam com o problema econômico. Eles pretendiam provar que podiam se manter sem nenhum patrocínio e queriam utilizar o da Petrobrás por apenas 18 meses. O site foi lançado em 2006 e hoje ainda depende do patrocínio. Esse fato nos mostra como as manifestações culturais ainda estão presas ao mercado e sujeitas à viabilidade econômica.

Essas técnicas de reprodução, além de interferirem na própria qualidade da obra, interferem na relação dos sujeitos com a arte. Isso porque, como a arte perde sua função social, o público perde sua capacidade crítica e a fruição da obra. Quantidade converte-se em qualidade. Daí o surgimento de uma expressão muito utilizada atualmente sobre os *mass media*: Cauda Longa, que significa vender menos de mais, ou seja, vende-se muito mais, só que de vários produtos diferentes ao mesmo tempo. Esse fenômeno nasceu de uma necessidade de ‘personificação’ dos produtos, que devem ser adaptados a todos os estilos de vida, e a todas as capacidades econômicas. Personificação parece um tanto satírico se pensarmos na padronização que os *mass media* nos impõem, e conseguem manter iguais até os diferentes. Ou seja, é uma falsa personificação, mas que deixa os consumidores bastante satisfeitos.

O problema de incompatibilidade e degradação da arte se dá a partir do momento em que arte exige recolhimento enquanto a cultura de massas exige a diversão. O que ocorre entre essas relações é uma inversão: o recolhimento pretende uma imersão do indivíduo na obra, enquanto que a diversão pretende que a obra adentre a massa (1936, in LIMA, 1990, p. 237). Em uma passagem do filme “Sonhos”, de Akira Kurosawa, um garoto observa uma exposição de quadros de Van Gogh e entra nas obras, se vê dentro da realidade do pintor. Em contrapartida, basta assistir qualquer musical adolescente na matinê, que no baile de formatura todos sabem as coreografias: é a obra comandando seus fantoches.

Em meio a essas transformações advindas da indústria de produção em massa, Hans Belting (2006) discorre acerca de algumas questões sobre o fim da história da arte (pensando na história da arte e na própria arte). O fim da história da arte não significa, segundo o autor, o fim da arte, mas o término de um único e linear conceito de episódios artísticos. Umberto Eco afirma que pensar no fim histórico da arte é bastante simplista, mas ele concorda com Hegel quando este fala do fim de uma determinada forma de arte (1995, p. 250).

As tentativas de se estudar a história da arte foram muitas, começando com uma história das artes que se confundia com a própria história dos artistas, até que Johann

Winckelmann (em 1764) propôs uma história que também fosse capaz de extrair da obra sua essência e, mais tarde (em 1792), Luigi Lanzi propôs a história da própria arte, assim como acontecia na literatura. Hegel contribuiu bastante para a história da arte ao dotá-la de uma fundamentação filosófica e embasamentos teóricos, o que acabou culminando em uma ‘ciência da arte’. Hegel conceitua a função da arte na sociedade a partir da idéia de que a arte carrega as visões de mundo que residem em seu conceito (BELTING, 2006, p. 190). Na modernidade, como não temos mais uma visão de mundo universal, cada artista carrega em sua obra sua visão pessoal de mundo.

A autonomia estética da obra de arte tornou-se totalmente visível justamente com a perda das antigas funções. Ela foi liberada por assim dizer, depois que as antigas obrigações foram suprimidas. Por isso, o novo observador também pode lidar livremente com a arte, sem se deixar desviar por conteúdos e símbolos. (ibidem, p. 192)

A partir do romantismo, percebemos um movimento em que os historiadores passaram a olhar mais para o passado, a fim de uma reconstrução histórica, enquanto, em contrapartida, os artistas deixaram de seguir os antigos modelos e passaram a ter uma maior liberdade de criação. Além disso, passou-se a reconhecer que, apesar da arte possuir um peso histórico e trazer elementos contextuais em sua composição, a história da arte não deve ser confundida com a história social.

Em 1915 Heinrich Wölfflin propõe uma história da arte que vá traçando o surgimento da era moderna a partir de uma linearidade do aparecimento dos estilos. Pretendia-se dar à história universal um caráter fenomenológico de estilos. Henri Focillon traz uma outra concepção de história do estilo a partir do modelo de ciclos (como na natureza) – uma forma artística percorre sempre ciclos semelhantes que vão percorrendo um caminho “passo-a-passo”. Em 1939, Erwin Panofsky pensa em uma história dos tipos, que pretendia reconhecer na obra a expressão de certos temas e representações – seria uma “história dos sintomas culturais”. Assim, o problema dos estudos da arte passa a ser a interpretação e não mais a própria arte (ibidem). Estando sujeita a uma interpretação, a obra de arte pretende ser compreendida. Seu status está, por sua vez, sujeito às formas simbólicas de um conceito de arte que ela carrega.

Antes de 1960, a arte estava sujeita a uma tradição, assim, primeiro ela devia se ligar à história da arte para depois se afirmar como uma inovação, tendo seu artista criador como mediador. A partir de então a arte enquanto tal não é mais contestada, e, ao invés de ser

garantida por esse mediador, sua garantia passa a estar sujeita ao mercado. Dessa forma, é preciso deixar claro que não se pode falar em uma morte da arte, “porque tal fim não se encontra mais no seu conceito e porque, em contrapartida, um fim só poderia ocorrer nos termos de uma história” (ibidem, p. 260).

Hoje não se pode mais falar de uma história da arte dependente de uma concepção do belo. Devemos entender que a arte moderna e pós-moderna está muito mais sujeita à visão ou visões de mundo que o artista acrescenta. Assim, podemos pensar agora em uma terceira história da arte, que não simbolizaria nem uma retrospectiva de estilos, nem uma que pretendia ser tratada como a história das inovações. É preciso nessa nova história aprender a ter uma nova visão sobre a própria cultura, bem como abrir mão da dialética história das artes antiga e moderna (ibidem, p. 251-252).

A história sobre o conceito de estética também é bastante rica e possui diferentes correntes. Podemos pensar na estética como uma das três acepções de belo (estética, moral e espiritual), e para isso, devemos entendê-la como uma relação harmoniosa entre os elementos constitutivos do objeto (ou obra, para focarmos em nosso caso). Vamos nos ater a essa acepção porque é a que mais se confunde com o próprio conceito de belo empregado, principalmente, na atualidade.

O conceito de estética é independente e mais complexo que o de beleza (CSILLAG, 2008) e começou a ser estudado em 1735, pelo filósofo Alexandre Amadeu Baumgarten, que definiu a estética a partir da etimologia da palavra (*aesthesis*, do grego = sensação). Assim, o estudo da estética era, segundo ele, o estudo da sensação e do sentimento, estética se relacionava com imaginação e percepção.

A estética de Baumgarten inspirou-se na idéia de que a beleza e seu reflexo nas artes representam uma espécie de conhecimento associado à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional, que é dotado de clareza e que tende para a verdade. (ibidem, p.57)

Foi ele quem inspirou Immanuel Kant a desenvolver seu conceito de estética, para quem estava associada a uma “experiência estética” (1914, apud Csillag, 2008) pela qual o indivíduo contemplava determinado objeto, de forma desinteressada e reagia de acordo com certos sentimentos que relacionam com o belo. A experiência estaria, para Kant, assinalada por três fatores: aconceptualidade – a experiência estética não é baseada em conceitos –;

desinteresse – por ser uma atividade contemplativa apenas –; e autotelia – a experiência tem como única finalidade ela mesma. Benedetto Croce, assim como Kant, pensava na experiência estética como um fenômeno que ultrapassava os limites da racionalidade.

Após esses primeiros estudos, alguns autores começaram a pensar na experiência estética a partir de seus conceitos e conseqüências, outros pensavam na estética a partir de sua fenomenologia, outros passaram a pensar a experiência estética relacionada ao prazer, que é dado ao se observar algo de uma nova maneira e uma quarta corrente pensava nessa experiência como resultado de uma interação entre o sujeito (que mantém um envolvimento intenso com o observante) e o objeto que ele visualiza.

Esses estudos foram cruciais para entendermos que a experiência estética é algo inerente ao ser humano e está ligada a certas disposições, sentimentos e descobertas que são condicionadas pela interação entre sujeito e objeto. E é essa uma das características de que o mercado se utiliza para motivar a compra de determinado produto, ou seja, nossa capacidade de escolha está associada à nossa noção e a experiências estéticas, que são, na maioria das vezes, influenciadas em grande parte pelos meios de comunicação de massa, que nos impõem determinados padrões e valores a produtos com uma marca que se coloca como melhor do que as outras.

O pensamento visual contido em produtos projetados com pensamento em design tem o potencial de propiciar a experiência estética. Essa experiência, conscientemente ou não, contribui para entender o motivo da lógica do consumo de produtos com design. Isso ajuda a explicar por que o design vende.(CSILLAG, 2008, p. 61)

Assim fica fácil também compreendermos qual é o papel da publicidade, que tenta fixar na mente dos consumidores um produto e diferenciar uma marca de todas as outras. Para isso, na maioria dos casos, os publicitários se vêem na obrigação de apelar para o visual. Pretendem chamar a atenção pelo design do produto, da embalagem ou da produção publicitária.

Com o surgimento das mídias, hoje se é possível estudar uma nova forma de reflexão de mundo do artista através dos signos e da aparência, bem como acontece com a relação do público que aprecia a obra, que também fica sujeito a esses fatores, isso porque as mídias produzem uma forma própria de enxergarmos o mundo. Um exemplo determinante é a nossa proximidade com a obra, na medida em que estarmos presentes e diante da obra não se torna mais ‘necessário’, já que o ato de ‘conhecer’ a obra resume-se a sua apresentação ou ilustração em uma revista ou na televisão. Indo a uma banca de jornais e revistas, qualquer

peessoa tem acesso a várias coleções de arte, as melhores pinturas ou esculturas. A *Folha de São Paulo* lançou este ano uma coleção que reúne os grandes museus do mundo. Assim, comprando 20 fascículos, você pode ter os principais museus na estante de sua casa, com sua história, as obras expostas e até mesmo a planta do museu. Outra consequência preocupante das novas mídias diz respeito ao empobrecimento da linguagem. Isso porque, juntamente com o uso de meios digitais, como MSN, Skype e ICQ, vemos surgir um tipo de linguajar próprio utilizada pelos seus usuários. A linguagem é modificada, os vocábulos são abreviados e utilizados fora das normas e regras ortográficas. Dessa forma, observamos uma degradação da própria língua, na medida em que esta acaba também perdendo o seu valor de culto.

Mas, apesar disso, e apesar também do caráter de reprodução das obras, as novas mídias também podem oferecer novas ferramentas úteis ao artista, e sua obra pode tornar-se tão válida quanto uma quadro pintado em cavalete. Assim, uma fotografia, embora tenha sido alvo de muitas críticas, hoje pode ser considerada arte. O ponto ao qual deve ser chamada a atenção é que a preocupação maior deve estar na perda da unicidade da obra, para retornarmos a Benjamin.

A partir dessa preocupação com a degradação da arte e a sua valorização que a cada dia está mais relacionada e sujeita às leis do mercado, devemos pensar em uma saída para um ‘resgate da arte’ através de uma das instituições da qual Bourdieu fala, a educação, e então tentarmos buscar a (re)significação cultural da arte.

3.3 EDUCAÇÃO COMO SALVAÇÃO

Com o desenvolvimento de novas máquinas e novas tecnologias, o trabalho manual e o esforço do homem passaram a ser substituídos por um trabalho que lhe exige a criatividade. Dessa forma, o que percebemos na sociedade moderna e pós-moderna, além desse esforço para uma atividade voltada para a criatividade e para o raciocínio, é que o indivíduo passa a ter muito mais tempo livre, já que a máquina faz seu antigo trabalho manual de forma muito mais rápida e eficiente. O problema se encontra em como o homem de hoje ocupa esse tempo que passou a ter ‘livre’. As empresas de comunicação de massa desempenham um papel crucial na ocupação do tempo de lazer do indivíduo, pois se preocupam em entreter e divertir a todos com seus programas de TV, seus pacotes turísticos para a Disney, ou qualquer outro evento que proporcione ao sujeito um escape da realidade. A própria forma como

denominamos esse tempo ocioso como ‘tempo livre’ já traz uma noção ligada à cultura emergente das sociedades industriais. Entretanto, se passarmos a entender ócio a partir da origem da palavra, tal como era usada pelos gregos, o conceito passa a significar uso inteligente do tempo. Dessa forma, todos os indivíduos estariam dotados de uma disposição ao pensamento (estético) e estariam usando todo o tempo de que dispõe (seja durante o trabalho, fora dele, ou em ambos, quando se é possível) para focalizar em uma atividade produtiva. A estética serve como um gancho para isso na medida em que promove uma educação visual, plástica, musical, cinética, construtiva (pensamento) e verbal (MASI, 2000).

O que faremos de nosso tempo ocioso e como ocupá-lo de forma inteligente e prazerosa é algo que deve ser educado, uma vez que devemos saber “dar sentido às coisas” cotidianas. “Para cada um de nós, tempo livre significa viagem, cultura, erotismo, estética, repouso, esporte, ginástica, meditação e reflexão” (ibidem, p. 321). Como na sociedade atual, temos menos tempo de trabalho e dispomos, conseqüentemente, de mais tempo ocioso,

a família, a escola e a mídia devem colocar ao lado da atual educação profissional dos jovens um outro tipo de educação, igualmente séria, com vistas às atividades lúdicas e culturais. Do mesmo jeito que se aprende a ser técnico de informática, torneiro mecânico, engenheiro ou farmacêutico, também se aprende a ser pai, telespectador, cidadão e turista. Se aprende a escolher e a apreciar um filme, um concerto, ou ainda uma localidade balneária. Se aprende a escolher e a apreciar uma boa culinária, um bom hotel, as belezas da natureza e da arte. Se aprende, enfim, a viver a plenitude da vida pós-industrial, feita não só de trabalho cansativo, mas também de ócio inteligente. (ibidem, p. 322)

Ao percebermos a importância de se ocupar de forma inteligente o ócio, que, como vimos, pode e deve ser educado, é fácil também entendermos a necessidade de se introduzir um estudo da arte na educação escolar. E quando falamos de ensinar arte, não podemos nos dar ao equívoco, como acontece em grande parte, de se ensinar apenas a história da arte ou habilidades técnicas específicas. O estudo da arte deve ser muito mais abrangente, bem como o seu papel na educação, que deverá tornar-se a própria base desta.

A educação institucionalizada pela escola tem como objetivo formar cidadãos dotados de consciência moral e intelectual. Deve-se desenvolver uma visão crítica do mundo que o cerca e uma integração do indivíduo com este e também com os sujeitos sociais. Dessa forma, deve-se desenvolver e prezar pela individualidade do sujeito, de acordo com as relações que este estabelece com todas as instâncias que o envolvem, para que cada um, com sua individualidade, possa contribuir para o todo, para a sociedade. A educação estética é,

pois, de extrema importância para a orientação psicológica do indivíduo, uma vez que esta está ancorada na consciência, na inteligência e no julgamento de cada pessoa. Assim, os objetivos da educação estética serão:

- 1) a preservação da intensidade natural de todos os modos de percepção e sensação;
- 2) a coordenação dos vários modos de percepção e sensação entre si e em relação ao meio ambiente;
- 3) a expressão do sentimento sob forma comunicável;
- 4) a expressão sob forma comunicável dos modos de experiência mental que, de outra forma, permaneceriam parcial ou completamente inconscientes;
- 5) a expressão do pensamento sob forma requerida. (READ, 2001, p. 10)

A educação, grosso modo, tem como finalidade última a boa expressão. Expressar para se comunicar, se comunicar para que possam entendê-lo, para brigar pelos seus direitos, para discutir assuntos em prol de sua comunidade ou sociedade, discutir para formar pensamento, para debater pontos de vista diferentes, para demonstrar prazer, apreciação, desgosto... Assim, a educação deve se basear na arte para incentivar e desenvolver a capacidade de expressão individual ou, em outras palavras, fazer com que cada sujeito desenvolva a capacidade de se expressar bem. A arte, por sua vez, deve ser entendida como o “mecanismo governador” sem o qual “a civilização perde seu equilíbrio, mergulhando no caos social e espiritual” (ibidem, p.15). A intenção de usar a arte como componente essencial da educação, mais do que incentivar novos artistas, é a formação de indivíduos que contribuam para a melhoria da vida em sociedade.

Estudos modernos de psicologia e fisiologia (Pavlov, Jung, Kretschmer) nos apresentam uma classificação da mente humana baseada em temperamentos a partir dos (já tradicionais) quatro tipos básicos de atividade mental: pensamento, sentimento, sensação e intuição. Também podemos dividir a atividade estilística em quatro grupos fundamentais: o realismo, o super-realismo, o expressionismo e o intuitivo (abstrato). Dessa forma, cada tipo de arte será a expressão de cada um dos tipos de atividade mental e percepção, expressando a personalidade própria de cada sujeito, já que somos capazes de utilizar a imaginação para criarmos um mundo a partir das nossas reflexões sobre este e sobre nós mesmos. A capacidade de apreciação se liga à nossa percepção (forma como olhamos ou percebemos através de outro sentido) de um objeto também ocorre a partir dessas mesmas conexões, mas devemos destacar que, em ambas, uma parte de nossa capacidade de expressão e de

apreciação se dá através de processos com os quais fazemos reviver determinadas imagens que estavam armazenadas em nossa mente.

Como vimos, a expressão do artista e a percepção de um indivíduo sobre o objeto têm a ver com a utilização de nossa memória, que nada mais é do que o exercício de relembrar (com maior ou menor clareza) imagens que já estavam guardadas em nossa mente (e daí surge a imaginação, que se torna a capacidade de relacionar essas imagens). Além desta imagem que resgatamos através da memória, temos a pós-imagem, que são as imagens que não estão ligadas à percepção de uma forma direta, mas se relacionam em certa medida com ela. Temos, ainda, a imagem produzida nos sonhos e a imagem vinda do inconsciente, a que se dá o nome de alucinação. Entretanto, devemos dar grande importância a um quinto tipo de imagem, a imagem eidética, que é uma imagem de alta vividez, que se relaciona fortemente com a percepção (portanto, são imagens que foram vistas), e é um fenômeno que se dá na maioria das vezes em crianças jovens, exceto em raros casos em que continua a aparecer na fase adulta (geralmente quando isso ocorre é em artistas visuais, poetas ou músicos – e/ou loucos). A importância deste tipo de imagem se relaciona à tentativa de uma intervenção educacional com o propósito de prolongar os anos nos quais as imagens eidéticas se manifestam.

É interessante salientarmos o papel das imagens para a educação, na medida em que estas se tornam uma “ajuda visual” do pensamento. Grande parte do nosso pensamento se dá a partir de alusões imagéticas, mas nossa educação está muito mais baseada nas disciplinas lógicas – não querendo obviamente tirar o mérito delas, pelo contrário, a educação estética deveria andar junto com esta, pois cada uma tem um papel essencial na formação de uma criança. Portanto, deveríamos nos preocupar em dar uma maior atenção às imagens e às outras atividades estéticas na educação, ao invés de vê-las apenas como distrações, pois, “toda a graça do movimento e a harmonia da vida – a própria disposição moral da alma – são determinadas pelo sentimento estético: pelo reconhecimento do ritmo e da harmonia” (READ, 2001, p. 67).

A arte da criança declina depois da idade de 11 anos porque é atacada por todos os lados – não apenas excluída dos currículos, mas também da mente, pelas atividades lógicas que chamamos de aritmética e geometria, física e química, história e geografia, e até a literatura da maneira como é ensinada. O preço que pagamos pela distorção da mente adolescente é altíssimo: uma civilização de objetos hediondos e seres humanos disformes, de mentes doentes e lares infelizes, de sociedades divididas e equipadas com armas de destruição de massa. [...] mas as atividades criativas que poderiam sanar a mente e tornar belo nosso meio ambiente, unir o

homem com a natureza e nações com nações, nós as descartamos como se fossem fúteis, irrelevantes e vazias. (ibidem, p.185)

O desenvolvimento da mente se dá através de um processo de aprendizagem mental e na criança ela se dá a partir da experiência do infante com o meio. Koffka (1928, apud READ, 2001) faz a diferenciação entre quatro maneiras pelas quais se dá o desenvolvimento mental: a primeira se relaciona com os fenômenos motores, a segunda com a experiência sensorial, a terceira com a coordenação entre a primeira e a segunda, e a quarta se relaciona com a nossa capacidade de controlar as nossas ações de acordo com os nossos ideais. A partir dessa noção, o educador deve se preocupar em observar e orientar a criança em cada fase de seu desenvolvimento, pois é fato que a criança aprende a organizar sua experiência com o mundo através dos sentimentos estéticos: desde nova ela possui um impulso natural que a leva a expressar suas impressões através do meio estético.

O que vimos até agora é que a educação deve se orientar a partir da compreensão dos diferentes tipos de temperamento, sendo, portanto, os modos de expressão plástica da criança a melhor maneira para atingirmos seu gênio. Porém, além das influências educacionais, alguns estudos nos provam que devemos nos preocupar com as influências físicas, com o meio e com a experiência da criança, dando atenção às modificações do andamento psíquico derivadas de inibições e formação de complexos. (READ, 2001). Carl G. Jung (1938, apud READ, 2001) inclui dois tipos de temperamento que se relacionam com cada um dos quatro tradicionais (pensamento, sentimento, sensação e intuição): o indivíduo pode ser introvertido (coloca o ser e os processos psicológicos acima do objeto) ou extrovertido (objeto recebe valor predominante) de acordo com a relação que estabelece com o objeto. Ainda em relação aos tipos, podemos recorrer a Viktor Loewenfeld (1939, apud READ, 2001), que identifica o temperamento do indivíduo a partir da relação com outros dois tipos: o visual (“parte de seu meio ambiente e constrói a partir de suas experiências visuais uma representação sintética de suas percepções causais”) e o háptico (que “tenta criar uma síntese entre suas percepções táteis da realidade externa e suas próprias experiências subjetivas”). Já Bullough (1921-22, apud READ, 2001), diferenciou quatro tipos baseados nas percepções das cores. Os tipos são: o objetivo (“apreciação puramente intelectual”), o fisiológico ou intra-subjetivo (se relaciona com as “reações às impressões da cor”), o associativo (“apreciação baseada na associação” a conteúdos agradáveis ou desagradáveis), e o caráter (“ausência de quaisquer predileções abstratas por determinadas cores).

Dentre todas estas classificações, a de Jung é a mais articulada, pois inclui todas as outras. Assim, a psique humana pode ser dividida em oito tipos, e para cada um deles temos uma forma de expressão própria, assim como uma expressão estética. Entendendo essa variedade de tipos, de arte e de personalidade, devemos nos preocupar com a educação estética da criança não a partir de determinados modelos de arte, mas, ao contrário, devemos respeitar as diferenças. O objetivo da arte na educação se baseia, portanto, no desenvolvimento da criança, e, como, a partir de sua própria experiência relacionada com sua disposição física, ela consegue criar um pensamento, que por sua vez tem uma correspondência com a forma com que a criança percebe o mundo à sua volta. A experiência estética se juntaria à experiência intelectual para uma educação mais completa e satisfatória.

A brincadeira aparece na criança como a forma mais comum dela se expressar livremente (satisfação de uma necessidade imediata), e constitui uma forma de integração da criança, além de contribuir com as atividades físicas e os processos mentais desta. O essencial é que devemos tratar a brincadeira como uma forma (inicial) de arte (já que é uma forma de expressão através de uma forma). Quando a criança desenha algo, ela está se expressando espontaneamente (não vê nenhum obstáculo) e sua atividade irá resultar em algo inspirado. Como o ato de desenhar representa uma necessidade de expressão, o professor deve focar no desenvolvimento desta. A partir do momento que a criança toma conhecimento de que seu desenho é reconhecível por outras pessoas, ele passa a ser caracterizado como uma expressão artística. Para ficar claro, o desenho se torna uma expressão tão válida quanto a fala, e esta, como sabemos, é uma das principais atividades intelectuais desenvolvidas na escola, então, se ambas são resultado de uma necessidade inerente à criança, por que uma deve ser levada tão a sério (a verbalização) e a outra desprezada (o desenho), à medida em que a criança vai avançando nos estágios escolares?

James Sully (1895, apud READ, 2001) difere três estágios principais no desenvolvimento da criança: o rabiscar, o desenho primitivo e o desenho mais sofisticado (figura humana reconhecível). Sir Cyril Burt (1922) descreve ainda mais minuciosamente estes estágios: rabiscos (2 a 5 anos), linha (4 anos – controle visual progressivo), simbolismo descritivo (5 a 6 anos – figura humana reproduzida com maior precisão), realismo descritivo (7 a 8 anos – desenhos mais lógicos), realismo visual (9 a 10 anos – desenho da natureza), repressão (11 a 14 anos – progresso lento seguido de desestimulação), renascença artística (a partir dos 15 anos – desenhos como atividade artística; contam uma história). H. Luquet (1927, apud READ, 2001) acrescenta um estágio de desenvolvimento da criança que ele chama de “duplicidade de tipos”, que é o momento em que a criança usa dois estilos

diferentes para um mesmo objeto: um para satisfazer à sua própria necessidade, e outro para satisfazer a outras pessoas, que pode ser entendido como um gesto social – este segundo estilo nada mais é que uma atividade imitativa. Tendo consciência dessa duplicidade, o educador deve prestar atenção no fato da criança desenhar baseada em algum propósito internalizado, e essa atividade que vem da criança deve ganhar prioridade nos trabalhos de desenvolvimento mental em sala de aula.

Devemos também entender que existem outros tipos de signos ou símbolos, além do desenho, através dos quais nos comunicamos: auditivos ou cinéticos. E esses signos são utilizados também pelas crianças, e tratam de elementos estéticos que devem ser desenvolvidos, pois são uma forma de expressão dela, através de uma linguagem própria, que deve ser interpretada pelos adultos. É preciso estar atento à necessidade de expressão de cada criança e à forma como ela resolve exteriorizar: através de atividades lúdicas, invenções verbais, música ou atividades plásticas (desenho, modelagem, pintura). Assim, é importante insistir que existe uma variedade de “tipos” e que para cada um desses “tipos” existem inúmeras formas de expressão, de acordo com cada criança. E pensando nisso, uma educação ideal seria aquela voltada para cada criança, tratando-a como um sujeito diferente dos outros, acompanhando e desenvolvendo suas atividades a partir de suas expressões individuais. A importância de uma educação com esse foco se dá a partir do momento em que entendemos que a expressão é uma tentativa da criança se comunicar com outros sujeitos, e, portanto, não de se considerar apenas a criança como um indivíduo isolado, mas a sua relação com outros sujeitos. Ou seja, devemos entender que a expressão da criança é a sua primeira tentativa de interação e integração na sociedade. A expressão se faz necessária para que indivíduo consiga equilibrar o mundo externo e interno.

A consciência é relativa; é construída a partir de nossas experiências e de nossa educação. Isso significa que nossa consciência é algo passivo de ser mudado e treinado. Dessa forma, estamos afirmando o que De Masi (2000) nos apontou, que os gostos e a forma como usaremos nosso tempo ocioso pode ser educado e, mais do que isso, que trabalho não precisa necessariamente estar dissociado de “brincadeira”. Essa educação da qual falamos é necessária para que a criança consiga, a partir de suas próprias leis, seguir seu desenvolvimento. Ou seja, se prezarmos pela individualidade da criança e observarmos seu crescimento, sem inculcar em suas mentes nossos valores já adquiridos como bem e mal, certo e errado, a criança terá bases para desenvolver suas próprias noções a partir de suas próprias experiências e será livre para pensar e desenvolver sua percepção e apreciação do mundo, bem como seu raciocínio lógico. Sua expressão através do ensino da arte pode, mais tarde, vir a se tornar a própria expressão

estética. Assim também, quando a criança aprender a “construir coisas úteis e belas”, sua única recompensa será a “natural advinda do valor intrínseco, social e estético da obra produzida. [...] Não será mais necessário que os professores estimulem os esforços de seus alunos recorrendo a ‘méritos’ irrelevantes” (READ, 2001, p.221).

Resumindo, o ensino da arte envolve três atividades: a auto-expressão, a observação e a apreciação. Todas essas atividades devem ser incentivadas e desenvolvidas por meio de atividades lúdicas, plásticas, cinéticas ou pela música. Mas o professor não deve passar para a criança as suas impressões, noções e valores, ele deve observar e incentivar o aluno a criar, a brincar, a desenvolver essas atividades. Seu julgamento deve ser o menos pessoal possível, e a educação deve se basear na liberdade de expressão da criança. Nesse sentido, o papel do professor torna-se apenas o de mediador do processo de desenvolvimento da expressão e das formas de apreciação da criança e, mais tarde, o mediador entre o aluno e seu ambiente. O envolvimento entre professor e aluno é fundamental para este processo. O próximo passo da educação é preparar a criança para que ela reconheça e tome seu lugar na sociedade.

Fazendo mais uma articulação com De Masi (2000), que fala da amputação do indivíduo causada pelas doenças da pós-modernidade (a vida voltada ao trabalho, a alienação provocada pelos *mass media* etc) sobre seu poder criativo. Read (2001) também diagnostica a “supressão da habilidade criativa espontânea no indivíduo” como o resultado dos avanços econômicos e industriais. O autor comenta sobre conseqüências ainda mais profundas, ocasionadas por esse “crescimento frustrado de sua personalidade”, pois o indivíduo

não só se volta contra si mesmo, mas também contra seus companheiros. As forças de seu poder de destruição são sociais e individuais: quando o indivíduo não é propenso a se autodestruir, ele tenta destruir o peso da opressão, que identificará com algum grupo ou nação específica. [...] Com isso não nos referimos às frustrações individuais deste ou daquele desejo instintivo, mas à repressão de toda a vida, ao bloqueio da espontaneidade do crescimento e da expressão da capacidade humana de sensualidade, emotividade e intelectualidade. [...] É só a Educação, em seu sentido mais amplo, como crescimento orientado, incentivando à expansão, criação com ternura, que pode garantir que a vida seja vivida em toda sua espontaneidade criativa natural, em toda sua plenitude sensual, emocional e intelectual. (ibidem, p. 222)

A educação, portanto, tem um papel crucial, o de desenvolver na criança gostos que contribuirão em sua fase adulta, para a sua qualidade de vida tanto na hora do trabalho, quanto nas horas de lazer. Para isso, não é só necessária a inclusão da arte nos processos de ensino-aprendizagem ou como uma disciplina isolada, é preciso que todo o sistema educacional esteja

ancorado na arte e, por isso, é de extrema importância que a arte abarque também a preparação dos professores, a arquitetura da escola e os métodos avaliativos aplicados aos alunos.

4 CONCLUSÃO

Após apresentarmos a importância da arte na história da humanidade, mostramos como teóricos se preocuparam em expor os efeitos negativos de alienação e massificação que a indústria cultural implantou. Mas não podemos nos esquecer que as novas tecnologias e os novos meios de comunicação, se utilizados com outro foco, também podem desenvolver seu potencial positivo como mais uma ferramenta de expressão e comunicação, envolvendo integralmente tanto o receptor, quanto o emissor e a mensagem, sem que um se torne passivo de outro, e sem a alienação da qual os meios de comunicação de massa (MCM) fazem uso hoje com o intuito de manter o *status quo*.

Com a chegada da sociedade pós-industrial, vimos emergir como instituições básicas da sociedade as universidades e as empresas de comunicação de massa. Com o avanço das tecnologias e das pesquisas científicas, o que mais vale nessa sociedade é o conhecimento, a informação e a criatividade. Tudo converge para um movimento conhecido como aldeia global – as fronteiras espaciais e temporais somem, e tudo parece estar mais ou menos ao nosso alcance, assim como uma cultura de um país dominante (como é o caso da grande potência EUA) se impõe sobre as várias outras, fazendo com que algumas características ou produtos típicos de um país sejam encontrados em vários outros (a moda que nasce em Paris ou Milão é seguida por muitos países, a cozinha japonesa é encontrada em toda esquina).

Como as tecnologias diminuem o trabalho manual do homem, passamos a ter muito mais tempo para o lazer. Essa também é uma ideologia da sociedade pós-moderna: uma vida baseada no lazer. Mas, juntamente com todo esse avanço e com o esforço de se proporcionar um bem-estar ao indivíduo, temos uma indústria altamente intrincada e eficaz, que pretende dar conta de todas as esferas da vida social do sujeito (incluindo a esfera privada). Essa empresa visa o lucro e a manutenção do *status quo*. Suas ferramentas de controle social estão ancoradas na proposta de alienação e de incitação de um estado de conformidade com a vida na mente dos espectadores. Através de suas artimanhas, a indústria cultural fornece aos consumidores um mundo de sonhos, desejos e falsas realizações. Inculcam uma cultura do consumismo e do divertimento. Os MCM estão tão preocupados em nos manter entretidos,

que nos sobrecarregam de informações para que possamos ‘saber o que acontece no mundo’, como se isso fosse sinônimo de apreensão da realidade. Na verdade, os *mass media* alimentam um sintoma da nossa sociedade conformista, a atitude *blasé*: olhamos para toda a desgraça e miséria do mundo e automaticamente nos armamos com uma defesa conformista, em que a realidade é cruel sim, mas temos que aceitar que nada pode ser feito. Isso só contribui para a exclusão social (de que tanto os jornais nos alertam!) e para a marginalização.

A cada dia nossa vida está voltada para uma lógica que em sua estrutura parece com qualquer empresa: devemos primeiro conseguir entrar e nos mantermos na escola, para que possamos acumular diplomas (conhecimento, gestão do saber), e depois entrarmos em uma competição com milhões de pessoas por um emprego digno, para que possamos, então, construir uma família, ter horários de lazer e usufruir desse ideal de vida (trabalho, trabalho, trabalho, lazer, consumismo... é um ciclo que não se encerra, e, portanto, vicioso, mais trabalho para mais lazer, para ter uma vida ‘melhor’), e todos vamos seguindo isso, como se nossa vida fosse uma grande fábrica, e nós fossemos uma das máquinas, que só fazem reproduzir.

Esse controle das massas não atinge só nossa hora de lazer, ela abarca todas as instâncias da sociedade, e a própria educação acaba sendo uma vítima. O problema maior com a educação se dá a partir do momento em que ela passa a ser sinônimo de uma cultura de ‘meritocracia’, ou seja, o objetivo final da educação é a acumulação de diplomas. A educação perde seu objetivo de desenvolver o pensamento crítico e a expressão do aluno em relação ao mundo que o cerca. Esse exercício é importante para evitarmos a alienação, para que se evite que o aluno seja apenas mais um reproduzidor social. Ao invés disso, a educação está muito mais orientada para uma razão instrumentalizada, mecanizada, que é aquela voltada apenas para o mercado de trabalho.

A arte também sofreu grande impacto com essa lógica do capital. Ela se viu num processo de degradação, resultante da perda de seu valor enquanto expressão estética, que deu lugar a uma valorização monetária. O que é essencial entender é que, com as novas tecnologias e os MCM, a obra de arte perdeu seu *hic et nunc*, perdeu sua aura, sua essência de contemplação. Qualquer obra de arte pode ser reproduzida e qualquer pessoa pode ter uma cópia de um Picasso em casa. Esse fator não fez o valor de culto da obra original sumir de forma alguma, esta continua de grande interesse, tanto que além dessa indústria de reprodução, as obras de arte se vêem em uma indústria altamente lucrativa baseada no turismo. Hoje é muito fácil, e cada dia mais barato, viajar para o exterior para ‘apreciar’ as grandes obras. A viagem ainda é facilitada pelo programa de parcelamento das agências de

turismo e por seu serviço especializado, que se encarrega de comprar a passagem, achar uma hospedagem, um lugar pra comer, e de lhe entregar uma rota do melhor caminho que se deve fazer para conhecer todos os principais pontos e obras da cidade (e é claro, gastar dinheiro). Ter uma obra (cópia) e fazer uma viagem com o objetivo de conhecer as obras de outros lugares e os grandes artistas virou uma questão de status social para o sujeito e se revelou uma empresa bastante lucrativa para os homens de negócio.

O que tudo isso significa é que, assim como o trabalho e a educação são primordiais para se acumular capital, o lazer e a arte tornaram-se os canais para o consumismo. E ambos se fecham num esquema perfeito que provoca a alienação e o conformismo.

Nosso objetivo de achar uma forma de resgatarmos o valor da arte foi atingido quando fizemos um levantamento do papel do artístico na educação, da educação na/para/pela arte. O que pensamos é que a apreciação dos gostos estéticos, assim como é vulgarizada pelos *mass media*, pode ser (re)educada através da instituição escolar. Esta pode representar uma grande aliada para desenvolvermos não só a apreciação, como também a expressão estética nos indivíduos.

O resultado a que chegaremos ao unir educação e arte com o propósito de formar cidadãos livres-pensantes, com noções e valores adquiridos por meio de sua própria experiência, e não por meio de imposições, e o desenvolvimento (ao invés da repressão) da expressão livre e estética do indivíduo, revelou-se bastante estimulante. Isso iria ajudar a todos na medida em que aprenderíamos a utilizar da melhor forma possível e com maior produtividade nosso tempo ocioso. Apesar de ser difícil de se enxergar em uma sociedade como a nossa uma mudança tão radical nos processos e no sistema de educação, isso não se torna, de forma alguma, impossível. Precisamos apenas de um impulso, da aplicação pedagógica de tudo o que se teoriza a esse respeito. O vínculo entre arte e educação deve servir à sociedade, desenvolvendo, desde a infância, a sensibilidade do indivíduo para que se relacione afetivamente com o mundo, com a arte e consigo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARTE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERGER, René. **Arte e Comunicação**. São Paulo: Paulinas, 1977.

BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

ECO, Umberto. **A Definição da Arte**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

_____. **Teoria de la acción comunicativa**: Complementos y estudios previos. Madri: Catedra, 1994.

LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MASI, Domenico De. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

Paula, Csillag. Por que design vende?: entendendo a experiência estética em produtos de design. **Marketing**, nº427, ano 41, p. 55-61, ago. 2008

RAWLS, John. **Justiça como equidade**: uma reformulação. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

READ, Herbert. **A Educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O sentido da arte.** São Paulo: IBRASA, 1968.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada:** da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro. Ediouro, 2002.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.