



Ensino Fundamental

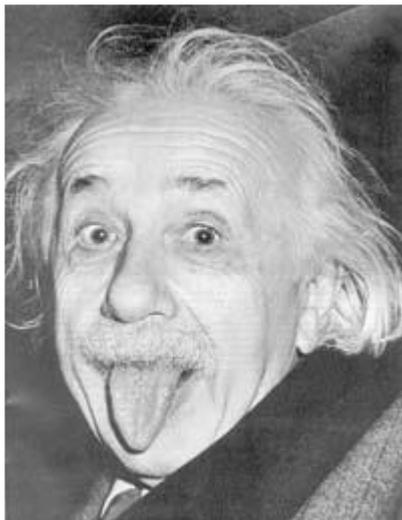
9º ano

Filosofia

Manual exclusivo do aluno

Capítulo 1

O que é Ciência?



Albert Einstein (1879-1955)

A ciência evoluiu muito nos últimos anos. O volume de dados científicos é assombroso. Boa parte dos cientistas está conectada em tempo real com diferentes grupos de pesquisadores de todo o planeta, o que mostra que a ciência é hoje um trabalho eminentemente coletivo.

Hoje os celulares são cada vez mais multifuncionais e o cinema já pode ser concebido integralmente no computador. Esses progressos, e muitos outros que a ciência tem feito nos últimos anos, demonstram possibilidades infinitas para a vida do homem na terra, sobretudo nas tarefas mais básicas do dia-a-dia.

Mas será que esse homem, que acompanha diariamente pela televisão as novidades científicas, de fato sabe o que é a ciência, tem alguma noção sobre método científico, ou imagina a ciência com a visão romântica de que o cientista é um louco enclausurado no laboratório?

O que é Ciência?

Quando ouvimos uma teoria como a do Big-Bang, segundo a qual o universo é resultado de uma explosão ocorrida há cerca de 14 bilhões de anos atrás, a primeira questão que pensamos é: como os cientistas chegaram na tese da explosão?

Segundo o filósofo francês especialista em epistemologia, Gaston Bachelard, a ciência é um conjunto de saberes cuja compreensão histórica não se faz de traz para frente. Isso significa que não se entende a ciência investigando as origens de forma linear. Muitas vezes só se compreende as conexões de conhecimentos que permitiram uma descoberta científica num tempo posterior ao da descoberta.

Bachelard cita o exemplo da pólvora, inventada por volta do século IX na China. Analisando os elementos que a compõem, sabemos que os conhecimentos que as pessoas tinham sobre enxofre,

nitrato de potássio e carvão não eram suficientes para saber que a mistura desses ingredientes geraria uma explosão surpreendente.

Os constituintes, não tendo neles mesmos nem princípio de ignição, nem força de explosão, daí decorre que a pólvora de canhão não pode nem se inflamar, nem explodir.

O velho inventor (...) não podia compreender sua invenção partindo do conhecimento comum das substâncias que ele misturava.

(BACHELARD, 1972, p. 25)

Esse exemplo mostra a necessidade de se compreender a ciência a partir da história de seus métodos e diretrizes.

A invenção da pólvora, do cálculo infinitesimal, a descoberta do princípio de conservação da energia, as leis do movimento, etc., são fatos que devem ser entendidos como ruptura, mas não necessariamente um rompimento consciente de seus efeitos.

Compreensão

Após ler a citação abaixo discuta com seus colegas as questões que seguem. Muitos pensam que a pesquisa científica é uma atividade puramente racional, na qual o objetivismo lógico é o único mecanismo capaz de gerar conhecimento.

Como resultado, os cientistas são vistos como insensíveis e limitados, um grupo de pessoas que corrompe a beleza da Natureza ao analisar matematicamente.

Essa generalização, como a maioria das generalizações, me parece profundamente injusta, já que ela não incorpora a motivação mais importante do cientista, o seu fascínio pela Natureza e seus mistérios. Que outro motivo justificaria a dedicação de toda uma vida ao estudo dos fenômenos naturais, senão uma profunda veneração pela sua beleza? A ciência vai muito além de sua mera prática.”

(GLEISER, 2002, p. 17)

1. Que visão da ciência Gleiser critica?

2. Que sentido Gleiser dá ao trabalho científico?

3. Que é possível entender com a frase “a ciência vai muito além de sua mera prática”?

4. Compare o pensamento de Bachelard e Gleiser.

Filosofia e Ciência

A filosofia da ciência é o estudo da metodologia científica. Trata-se de investigar o que caracteriza a atividade científica, em que a ciência se separa do senso comum e da filosofia e quais hipóteses justificam e explicam o conhecimento científico.

Uma das formas de estudarmos a ciência é fazê-lo do ponto de vista das questões abordadas pelos filósofos que se ocupam com a metodologia das ciências. É preciso, porém, buscar distinguir o trabalho do cientista e os métodos filosóficos.

Pensemos a ciência como um conjunto de conhecimentos divididos por áreas: física, química, geologia, mecânica, biologia, medicina, história, etc. Agora imagine um saber capaz de pensar a estrutura nuclear desses conhecimentos, independentemente de suas manifestações históricas na ciência: é a filosofia.

De um lado temos os procedimentos específicos e infinitamente especializados da ciência. De outro lado uma busca de compreensão da totalidade do conhecimento e da experiência humana. Mas o que é isto que chamamos conhecimento?

Você já deve ter experimentado o desejo de conhecer mais a fundo fenômenos como a descoberta de um novo planeta solar, o que são “quarks”, o modo como a luz se propaga, se o ciúme é biológico ou fruto do hábito.

Gaston Bachelard (1884-1962)

Essa curiosidade é natural. O filósofo grego Aristóteles, que viveu entre 384 e 322 a.C., escreveu que todos os homens por natureza desejam saber. Aristóteles dizia ainda que nossa visão, dentre todas as capacidades que temos, é a que mais nos dá prazer no conhecimento.

Aristóteles é considerado o filósofo que deu o ponta pé inicial à organização do conhecimento humano. Seu pai, Nicômaco, era médico da corte

macedônia, fato que conecta o filósofo desde cedo ao mundo do saber.

Consta que Aristóteles teria constituído, para si próprio, a primeira biblioteca de que se tem notícia, a qual mais tarde inspiraria a Biblioteca de Alexandria. Para o professor Marco Zingano, Aristóteles “foi um notável investigador da natureza. Suas observações dizem respeito aos mais diferentes domínios: a natureza dos astros, as órbitas celestes, os mais diversos tipos de animais, o desenvolvimento do embrião, as mudanças químicas, os primeiros elementos e suas modificações físicas, os metais, os ventos, enfim: o campo inteiro da natureza”.

(ZINGANO, 2002, p. 67)



Aristóteles (384 e 322 a.C.)

A filosofia mostra que o conhecimento acerca de coisas ou ideias que fazem parte de nosso cotidiano é problemático. É um conhecimento limitado porque não atinge a totalidade das coisas existentes.

Por exemplo, apesar do enorme desenvolvimento da ciência neste século, ainda não sabemos se nossos comportamentos morais têm alguma relação com a estrutura biológica do nosso cérebro, se estamos sozinhos no universo ou se existem partículas menores do que os quarks, além de muitas outras dúvidas.

Compreensão

A turma se organizará em grupos e fará uma pesquisa com os professores da escola, investigando, por meio de uma entrevista, quais os conhecimentos científicos que sustentam as disciplinas escolares.

Poderá ser feita a seguinte pergunta: o que caracteriza o *objeto* de estudo de sua disciplina e como é o *método* de estudo? Os resultados das pesquisas serão apresentados em sala.



Tubos de ensaio

Senso Comum e Ciência

A ciência é ruptura ou uma extensão intelectualizada do Senso Comum?

A resposta parece óbvia, mas é preciso pensar o problema. O óbvio aqui é dizer que é ruptura, crítica ao senso comum, porque é evidente que a ciência é um saber cumulativo muito mais sólido que o saber do cidadão que vive normalmente sua vida, tem sua fonte de informações na TV e se interessa pouco pela literatura científica especializada.

Mas qual o sentido dessa diferença? Será que os cientistas fazem ciência por amor ao saber pelo saber? Será que se consideram acima dos simples mortais?

A primeira questão inevitável é esta: ciência é uma forma de saber que não se constrói ao acaso, mas se obtém por meio de um Método Científico.

Método científico exige uma dose considerável de penetração, de análise, experimentação e organização.

Você pode até dizer que essas características também estão presentes no senso comum, mas não é a mesma coisa.

O senso comum é caracterizado por um apego a imagens, sensações e por um desinteresse na busca de explicações e justificativas.



Papa Urbano VIII (1568-1644)

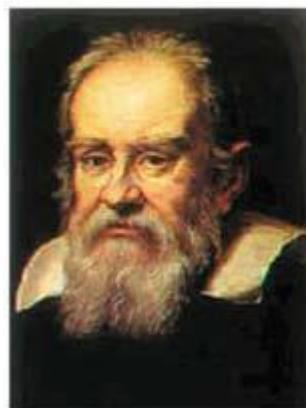
Esse esquema de pensamento não é exclusividade da vida cotidiana. Senso comum é também uma forma de pensamento que se recusa a aceitar a contestação criteriosa, a crítica com argumentos e demonstrações.

Quando o Papa Urbano VIII, no século XVII, polemizou com Galileu e o impediu de veicular suas opiniões sobre a física do Universo, o que fornecia o alimento do ataque de Urbano a Galileu era justamente uma visão de senso comum milenar e antiga.

Segundo essa visão não há nenhuma contradição entre o que diz a bíblia, o que ensinou Aristóteles e os dogmas da Igreja. As teses de Galileu contestavam esse pensamento, mostravam fissuras graves na teoria geocêntrica do universo e indicavam os erros de Aristóteles.

Os cientistas, por seu lado, também se utilizam do esquema de imagens, sobretudo quando precisam ilustrar um complicado sistema físico ou químico, cuja estrutura é complexa demais para ser exposta em detalhes.

Mas há algo no trabalho do cientista que não faz parte do nosso cotidiano: é o hábito de considerar os novos dados como uma hipótese, que pode ser explicada por meio de leis e teorias, e que precisa ser abandonada tão logo uma nova hipótese se apresente como mais adequada e satisfatória. Essa é a essência do método científico e o principal ponto de conflito com o senso comum.



Galileu (1564-1642)

Bachelard explica que a exigência de um método e de uma linguagem especializada para comunicar os dados científicos afasta bastante a ciência do conhecimento comum.

Por outro lado, o senso comum é bastante afeito ao um tipo bem rudimentar de experimentação: o contato físico com os objetos e as realidades. A ciência também valoriza a experimentação, mas não a supervaloriza. Como diz Bachelard:

Entre o conhecimento comum e o conhecimento científico a ruptura nos parece tão nítida que estes dois tipos de conhecimento não poderiam ter a mesma filosofia.

O empirismo é a filosofia que convém ao conhecimento comum. O empirismo encontra aí sua raiz, suas provas, seu reconhecimento. Ao contrário, o conhecimento científico é solidário com o racionalismo e, quer se queira ou não, o racionalismo

está ligado à ciência, o racionalismo reclama fins científicos. Pela atividade científica, o racionalismo conhece uma atividade dialética que prescreve uma extensão constante de métodos.

(BACHELARD, 1972, p. 45)

Há, portanto, entre senso comum e ciência uma ruptura que não é uma questão de saber versus ignorância, ou opinião versus razão.

O trabalho da pesquisa científica, em sua essência, é uma aplicação do método racional no estudo da natureza, do homem e do universo. Lá onde não há ciência, ou existe religião, cujo núcleo é a fé, ou existe vivência, cuja estrutura é a imaginação, o desejo e a crença. Estes dois eixos da vida são importantes no mundo da cultura geral, mas não se identificam facilmente com o espírito científico.

Mas nem todos os estudiosos da ciência aceitam o paradigma da racionalidade como único critério que diferencia ciência de saber comum.

Alguns, inclusive, rejeitam a oposição entre ciência e religião, dizendo que para além da racionalidade científica reside um sentimento humano que conduz o homem na elaboração de respostas para as origens do Universo.

A ciência seria um conjunto de tentativas de respostas. A religião, por seu lado, uma experiência análoga à ciência.

Enquanto uma utiliza métodos e experimentação, a outra se serve de mitos e contos. Mas, como ambas se constituem como buscas, hipóteses e ensaios, não se pode dizer que uma tem precedência ou mais valor que a outra. Essa posição é defendida, no Brasil, pelo físico e escritor Marcelo Gleiser, sobretudo em seu livro *A Dança do Universo*.

Compreensão

Reúna-se em grupos e discuta as questões.

As considerações que fizemos acima apresentam duas visões de ciência. Na primeira há a posição de Bachelard, para quem a ciência é a aplicação do racionalismo no estudo dos fatos e ruptura com a percepção comum. Vocês concordam com essa posição? Justifique.

Há uma outra visão, que pode ser constatada na obra de Marcelo Gleiser, para quem ciência e religião são distintas, mas se complementam. Como vocês encaram essa tese? Justifique. Apresente os resultados à sala para um debate. As regras para o debate encontram-se na introdução deste livro.

O Universo de Ptolomeu



Ptolomeu (100-178)

A história da ciência é muito vasta. Seria temerário resumi-la nos limites deste material. Escolhemos aqui dois momentos importantes dessa história que servirão para ilustrar o modo como o conhecimento progride.

Entre os anos de 130-141 d.C, aproximadamente, o astrônomo alexandrino Cláudio Ptolomeu criou um modelo de explicação dos movimentos dos planetas e corpos celestes em geral. Ptolomeu dava sequência a uma história de modelos astronômicos bastante fértil, que remonta à academia platônica do século V.

Como podemos observar nas imagens, no modelo de Ptolomeu a Terra ocupa o centro do universo.

Em torno dela estão os planetas, o sol e a lua. Durante muito tempo, desde Platão, a grande dificuldade dos astrônomos era explicar o movimento dos planetas, ou seja, porque eles têm determinadas trajetórias observadas do ponto de vista de quem está na terra.

Ptolomeu aproveita ideias de outros astrônomos, sobretudo do astrônomo Apolônio, e imagina a seguinte estrutura: a terra está imóvel, mas fica numa posição um pouco afastada do centro, como podemos ver na figura acima. Os planetas se movem num círculo imaginário chamado "epiciclo". O epiciclo possui um centro que se move em outro círculo chamado "deferente". Ptolomeu imaginou uma linha chamada "equante" para explicar o movimento não uniforme dos planetas. O "equante" é um ponto situado ao lado do centro do círculo maior, o deferente, e sobre o qual os planetas fazem seu movimento epiciclo. (GLEISER, 2002)



É visível que o sistema é muito complexo. Mas, surpreendentemente, ele foi usado até o século XVI, quando o astrônomo Copérnico contestou a tese de que a Terra é o centro dos movimentos planetários e do universo.

As ideias de Copérnico sofreram dura resistência da Igreja, mas acabaram prevalecendo como verdadeiras. Vale lembrar, porém, o registro histórico do estudo e da perspicácia dos antigos, que não mediam esforços para explicar o universo.

Capítulo 2

Pensar a Ciência

Que relação existe entre observação, senso comum e conhecimento científico?



Se um cão late a cada vez que passo, espero, com certa naturalidade, que volte a latir ao ver-me novamente. Este é um exemplo do raciocínio indutivo, em sua mais elementar manifestação. A partir de conhecimentos adquiridos por meio de certa amostra, constituída pelas ocasiões em que o cão já ladrou, eu chego a uma conclusão acerca de um caso não incluído na mostra – antecipando o que acontecerá numa ocasião futura.

(BLACK. In: MORGEBESSER: 1985 p. 219)

Os fatos, que são os segundos objetos da razão humana, não são determinados da mesma maneira, nem nossa evidência de sua verdade, por maior que seja, é de natureza igual a precedente.

O contrário de um fato qualquer é sempre possível, pois, além de jamais implicar uma contradição, o espírito o concebe com a mesma facilidade e distinção como se ele estivesse em completo acordo com a realidade.

Que o sol nascerá amanhã é tão inteligível e não implica mais contradição do que a afirmação que ele nascerá.

Podemos em vão, todavia, tentar demonstrar sua falsidade. Se ela fosse demonstrativamente falsa, implicaria uma contradição e o espírito nunca poderia concebê-la distintamente.

(Hume. 1999, p. 48.)

2. Que fatos históricos marcantes envolvem eventos científicos?

3. O avanço da ciência e da tecnologia tem melhorado a vida dos homens na terra ou servido para aumentar o abismo entre os excluídos e a minoria privilegiada? A ciência procura atualmente o bem comum, ou atende a certos interesses mercadológicos?

4. Dizem que a energia atômica e o avião já salvaram mais vidas do que foram tiradas com eles em Hiroshima e Nagasaki. Você concorda? Justifique.

Diferença entre Ciência Normal e Ciência Revolucionária

Entende-se como ciência normal um determinado período da história da ciência, em que um paradigma não está em crise.

Ou seja, ciência normal é a tentativa de normatizar certos padrões, métodos e conceitos científicos com o intuito de padronizar as soluções de problemas de acordo com modelos “exemplares”. A ciência normal, conforme Kuhn, funciona submetida por paradigmas estabelecidos historicamente num campo contextual de problemas e soluções concretas.

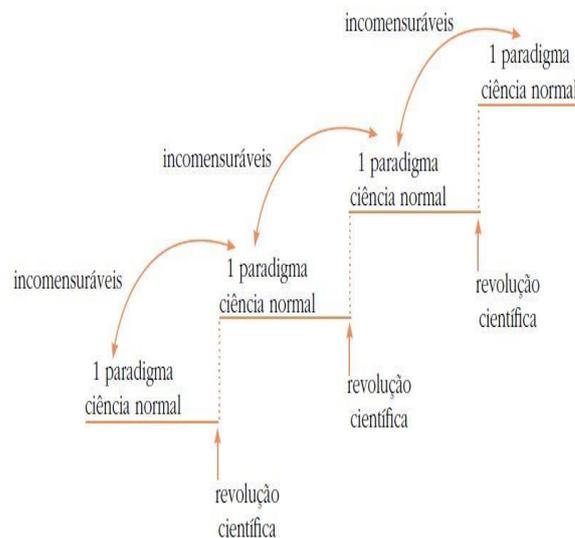
Os paradigmas são estabelecidos nos momentos de revolução científica como a Revolução Copernicana que sobrepôs a teoria geocêntrica de Ptolomeu pela heliocêntrica de Copérnico, o que denominamos de ciência revolucionária.

Portanto, para Kuhn, a ciência se desenvolve por meio de rupturas, por saltos e não de maneira gradual e progressiva.

Ele rejeita a ideia de progresso científico a não ser pela criação de novos paradigmas. Assinala que a ciência se desenvolve nos momentos de ciência revolucionária quando o aparecimento de novos elementos, anomalias e fenômenos até então não

estudados e impossíveis de explicar com as metodologias existentes, torna o paradigma vigente incapaz de dar conta do problema proposto; este paradigma entra em crise e cede espaço para outro modelo científico estabelecendo um novo paradigma, incomensurável em relação ao paradigma anterior.

Para Kuhn (1978), a ideia de incomensurabilidade está relacionada ao fato de que padrões científicos e definições são absolutamente diferentes para cada paradigma.



Kuhn foi influenciado pelo francês Gaston Bachelard (1884- 1962), filósofo da ciência, professor de história e filosofia da ciência de Sorbone, em Paris.

Entretanto, os dois filósofos da ciência divergem, no sentido em que Bachelard, propunha que a ciência evolui por meio de rupturas epistemológicas.

Assim a história da filosofia da ciência é estabelecida por descontinuidades, há um rompimento sistêmico, porém gradual que comporta parte da teoria anterior formando o novo com partes do antigo, por meio do acúmulo de conhecimentos.



Thomas Kuhn (1922-1996)

Compreensão

1. Qual a diferença entre a ciência na época clássica dos Gregos antigos e o novo modelo de ciência inaugurado na modernidade?

2. Quais foram as consequências sociais, políticas, econômicas e religiosas desta mudança de modelo de ciência? Apresente as conclusões à turma. As regras para o debate encontram-se na introdução deste livro.

Revoluções Científicas

A geometria clássica euclidiana trabalhava analisando o espaço plano, a geometria atual opera com espaço tridimensional. Podemos notar que não são etapas de uma mesma geometria, mas são duas geometrias distintas.

A mudança não ocorreu por meio de uma evolução ou progresso porque são baseadas em conceitos e sistemas diferentes.



Retratação de Galileu Galilei

Da mesma forma que a física de Aristóteles não é análoga à física de Galileu. O conceito de natureza adotado por Galileu Galilei é diverso do aristotélico, bem como os métodos utilizados são diferentes.

Galileu considerado um dos fundadores da física moderna, acreditava que o grande livro da natureza universal estava escrito na linguagem matemática. E, sobretudo, os resultados esperados e o objeto de estudo que se espera conhecer não são iguais.

Para Bachelard, o conhecimento científico transforma-se por meio de uma descontinuidade, a que ele denominou “Ruptura epistemológica”.

Essa ruptura acontece quando um conjunto de métodos, conceitos, teorias, instrumentos e procedimentos não alcançam os resultados esperados, ou não dão conta dos problemas propostos.

Torna-se necessário desenvolver um novo paradigma, o que atesta que o conhecimento científico prospera por saltos e rupturas.

Além disso, o conhecimento científico avança por meio de constantes retificações das próprias teorias. Segundo Bachelard é necessário ter coragem de

errar. É a partir da retificação de certos erros que um novo paradigma se estabelece. O erro faz parte de experiência científica.

Para o cientista, o conhecimento sai da ignorância tal como a luz sai das trevas. O cientista não vê que a ignorância é um tecido de erros positivos, tenazes solidários.

Não vê que as trevas espirituais têm uma estrutura e que, nestas condições, toda experiência objetiva correta deve implicar sempre a correção de um erro subjetivo (...) o espírito científico só pode se construir destruindo o espírito não científico.

(BACHELARD, 1979, p. 06)

Na obra *A filosofia do não*, Bachelard aponta que a filosofia do não, de forma alguma, está restrita meramente a recusa e a negação; pelo contrário, está mais para uma atitude de conciliação, que permitirá resumir simultaneamente o conhecimento sensível e o conhecimento científico.

O processo de negação não implica no abandono das teorias anteriores, mas a tentativa de fazer com que elas convivam simultaneamente.

Trata-se de uma superação, um ir além, e a aceitação do diverso. Compreender a noção de Bachelard de ruptura no conhecimento científico é entender de uma maneira totalmente nova a própria história do pensamento científico.

Compreensão

É muito comum encontrarmos em nossas escolas, equipamentos com tecnologias superadas, coexistindo com equipamentos de alta tecnologia.

Vejamos alguns exemplos: Mimeógrafos X fotocopiadora; quadro para uso de giz X data show; vídeo cassete X DVD; pesquisa em livros X pesquisa em Internet.

1. Divididos em pequenos grupos, façam uma visita a locais onde estejam guardados os equipamentos acima citados.

2. Efetuem uma comparação entre as tecnologias presentes nos equipamentos.

3. Verifiquem se é possível estabelecer uma continuidade nas tecnologias dos equipamentos ou se há uma ruptura, ou seja, se são tecnologias diferentes.

4. Retorne para a sala e apresente os resultados para os colegas.

Podemos falar de progresso na ciência?

É comum atualmente ouvirmos falar em avanço, ou progresso da ciência. Este fato está relacionado com algumas descobertas e inovações tecnológicas que sugerem ao inconsciente do senso comum que a ciência está evoluindo. Por outro lado, a despeito de situações como a poluição, efeito estufa, bomba de hidrogênio e o acesso aos remédios e as inovações tecnológicas também é comum notarmos a desilusão das pessoas com a ciência.

São múltiplos os aspectos a ser relacionados para se entender a dimensão do processo de produção e desenvolvimento do conhecimento científico.

Entre outros podemos citar o financiamento da pesquisa científica; parte definida pelas políticas públicas, parte pela iniciativa privada olvidando o lucro e a produção de produtos para consumo; a formação da comunidade científica; a coleta empírica de dados e suas possíveis interpretações, juntamente com a elaboração de teorias.

Contudo, muitos dos epistemólogos e filósofos da ciência concordam quanto ao processo de produção do conhecimento científico não ser linear, ou seja, não há uma continuidade na linha ascensional, cumulativa, obtida por meio de um método científico.

Neste viés, antiempírico, os filósofos da ciência Thomas Kuhn, Karl Popper, Imre Lakatos, Paul Feyerabend e Gaston Bachelard negam que a primordialidade do objeto do conhecimento tal qual ele é entendido pelo empirismo e também a supremacia do sujeito cognoscente sobre o objeto como quer o idealismo.



Eles concordam que o processo de produção do conhecimento científico é forjado pela interação não neutra entre sujeito e objeto.

Estes autores inauguram uma concepção de conhecimento em que ele é entendido como uma pseudoverdade histórica, circunstanciada e não como uma verdade em correspondência com os fatos. O

que desmistifica o conceito de ciência pronta, acabada ou imutável.

Desta forma, a filosofia da ciência vem desmentindo a ideia de progresso ou evolução científica com base nos estudos sobre as transformações científicas, na sobreposição de paradigmas, nas rupturas epistemológicas e na descontinuidade dos processos de produção do conhecimento e da tecnologia.

Portanto, quando um novo fato aparece no cenário científico provocando inovações e transformações teóricas e práticas, o intuito principal não é a lapidação e o melhoramento de uma teoria, mas sim sua substituição por outra mais adaptada aos interesses vigentes.

Além disso, quando falamos em progresso científico, este conceito está impregnado com o espírito positivista que acreditava no avanço da ciência para a melhoria da vida humana e das condições de existência no planeta. A influência desse pensamento pode ser notada na bandeira brasileira (ordem e progresso).

Contudo, é possível se falar em progresso científico? Estamos melhores que os antigos, com sua ciência clássica?

Levando em consideração a poluição produzida pelas grandes indústrias, as patentes sobre a produção de medicamentos além de outros fatores, a ciência tem cumprido seu papel na melhoria da vida humana?

As Consequências Sociais e Políticas de uma Nova Ciência

Durante o período histórico chamado de Idade Média (século V ao XIII), a influência do catolicismo era dominante. A interpretação de filósofos como Aristóteles, estava submetida ao domínio da igreja.

Desta forma, as especulações estavam restritas a questões espirituais, o modelo de compreensão do mundo era teocêntrico, ou seja, o mundo estava pretensamente centrado em Deus. As explicações aceitas eram baseadas em verdades reveladas, devidamente interpretadas pelos representantes da igreja.

Mas com o fortalecimento da burguesia a partir do século XII na Europa Ocidental, e o advento da ciência moderna um novo modelo de homem de sociedade foi aos poucos adotado.

O modelo teocêntrico passou a ter um contraponto no modelo antropocêntrico, que coloca o homem e suas relações no centro da discussão, surgindo então o humanismo, isto ocorreu mais precisamente entre a segunda metade do século XIII e até meados do século XIV.

As verdades reveladas foram igualmente enfrentadas pelas especulações racionais,

observações dos fenômenos da natureza e formulações de teorias racionais.



Tribunal da Inquisição

Esse movimento científico, cultural e intelectual foi chamado de Renascimento, inspirado na cultura greco-romana. A ciência moderna não busca apenas conhecer a realidade e a gênese das coisas, mas, sobretudo, exercer influência e domínio sobre ela. Novos valores foram se desenvolvendo juntamente com a nova ciência. A burguesia rompendo com o clero, devido a interesses conflitantes, como a especulação econômica (pecado da usura) e a luta pelo poder, passou a financiar experimentos artísticos e científicos. Com o intuito de estruturar o novo modelo de sociedade.

Nos tempos modernos, a ciência é altamente considerada. Aparentemente há uma crença amplamente aceita de que há algo de especial a respeito da ciência e de seus métodos.

A atribuição do termo “científico” a alguma afirmação, linha de raciocínio ou peça de pesquisa é feita de um modo que pretende implicar algum tipo de mérito ou um tipo especial de confiabilidade.

Mas o que há de tão especial em relação à ciência? O que vem a ser esse “método científico” que leva a resultados especialmente meritórios ou confiáveis?

(CHALMERS, 1993, p. 17)

De acordo com Chalmers, parte da estima conquistada pela ciência na modernidade está no fato de a ciência ter-se tornado a religião moderna, a partir das promessas de melhor qualidade de vida e de felicidade contidas no trabalho científico.

A ideia de progresso contempla esta expectativa no âmbito do senso comum. Atualmente, podemos notar que em anúncios de produtos existe um forte apelo à autoridade da ciência, para garantir sua eficácia e comprovação, normalmente apoiando-se na imagem do cientista usando jaleco branco em seu laboratório.

Quando afirmamos que algo é cientificamente comprovado, estamos apelando para a autoridade cedida a ciência muito mais por uma crença popular do que por um método eficaz.

Um dos resultados embaraçosos para muitos filósofos da ciência é que esses episódios na história

da ciência – comumente vistos como mais característicos de avanços importantes, quer inovações de Galileu, Newton e Darwin, quer as de Einstein – não se realizaram através de nada semelhante aos métodos tipicamente descritos pelos filósofos.

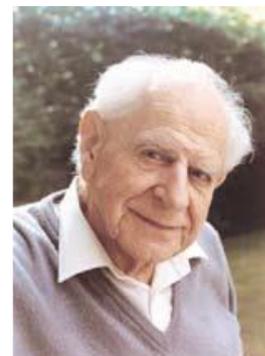
(CHALMERS, 1993, p. 19)

Por outro lado, fora da vida cotidiana, no plano escolar e acadêmico, a autoestima da ciência está ligada à defesa dos cientistas aos métodos utilizados, cuja confiabilidade está ligada aos resultados precisos das ciências.

Contudo, se o método empírico se dá por meio da observação, coleta de dados e experimentos que geram procedimentos científicos comumente restritos aos laboratórios, esquadrinhando o mundo por meio de algarismos e fórmulas; o que dizer da eficácia desses métodos no campo das ciências humanas e sociais?

Os filósofos da ciência contemporâneos, principalmente Popper, Bachelard, Kuhn, Feyerabend e Lakatos comungam quanto a impossibilidade de comprovação de que alguma ciência mereça o status de verdadeira, ou segura de equívocos.

Basta um breve vislumbre sobre a história da filosofia da ciência para notar todo tipo de contradição.



Karl Popper (1902-1994)

Compreensão

Os filósofos da ciência, principalmente Popper, Bachelard, Kuhn, Feyerabend e Lakatos, comungam quanto a impossibilidade de comprovação de que alguma ciência mereça o status de verdadeira, ou segura de equívocos. Com base no conceito de ciência destes autores citados desenvolva um texto para ser lido e debatido em sala de aula sobre o conceito de ciência apresentado no texto. As regras para o debate encontram-se na introdução deste livro.

Capítulo 3

Bioética

Dentre muitos sites bizarros da rede (Internet), existe um, em especial, que chama a atenção por tratar da venda on-line de gatos em garrafa. Estamos falando de um enfeite ou peso para papel nada convencional. Num dos supostos sites relacionados com a venda deste souvenir, temos a seguinte explicação: nas primeiras semanas de vida, os ossos desses felinos ainda estão moles e maleáveis, por isso, depois de introduzidos dentro de uma pequena garrafa, com o formato desejado pelo cliente, eles tomam a forma da referida garrafa, ocupando todos os espaços do interior à medida que crescem.

A vida é garantida – se é que se pode chamar de vida – por meio de uma sonda introduzida na garganta do bichano. Esporadicamente se alimenta o gatinho com produtos químicos, utilizando uma seringa. Na outra extremidade, coloca-se a sonda de saída de excrementos. Internautas afirmam que é mais uma das “bobagens” que circulam na rede, outros fazem campanha contra ou a favor.

Também circula que o FBI retirou o site da rede. Ainda que até aqui estejamos no campo hipotético, a questão é que tantos gatos em garrafa como outras atrocidades do gênero são cientificamente possíveis, pois, existem técnicas que tornam exequível o que num passado recente era impossível.

Diante dessas informações, que podem nos causar estranhamento, náusea e repulsa, algumas questões são presentes. Existe um regimento para avaliar os limites da ciência?

E quanto à clonagem de seres humanos? Experiência com células tronco? E o aborto, será melhor legalizá-lo? Quem tem autoridade, e de quem é a responsabilidade de avaliar esses e outros assuntos relacionados às experiências científicas e seus efeitos?

Compreensão

1. Opte por uma das alternativas abaixo justificando sua escolha:

a) A ciência deve estar a serviço do bem comum, portanto, é a sociedade que deve ditar ou determinar os caminhos que a ciência deve percorrer.

b) Na busca de resultados, os cientistas devem ser livres de impedimentos morais, religiosos e políticos para fazer qualquer experiência, utilizando-se de qualquer método, pois com entraves morais não há avanço científico.

2. Após a leitura do posicionamento de cada um, organizar um debate em sala para discutir sobre a influência dos resultados da ciência na sociedade.

O que é Bioética?



Laboratório de Biotecnologia

A ciência tem desenvolvido inovações e tecnologias com uma velocidade surpreendente. A última metade do século XX conheceu o avanço e a mesclarem das ciências biológicas com as biotecnologias dando origem às biotecnociências. As sociedades humanas se maravilham e se espantam num misto de euforia e medo.

O ser humano, com o desenvolvimento da ciência, programa cada vez mais sua vida, sua sociedade, com o intuito de sofrer cada vez menos com o acaso e com as intempéries da natureza.

No entanto, quando se olha a humanidade como um todo, sofrimentos desnecessários continuam a fazer do dia-a-dia da maioria das pessoas, e muitas espécies de seres vivos continuam a serem levadas a extinção.

(SANCHES, 2004, p. 13)

Por isso, a intervenção na natureza deve ser pensada, planejada para que a segurança e o bem-estar comum sejam garantidos.

A Bioética é um ramo da ética, embora reivindique sua autonomia, enquanto disciplina que trata da investigação e problematização específica das práticas médicas, das ciências biológicas e das relações da humanidade com o meio ambiente.

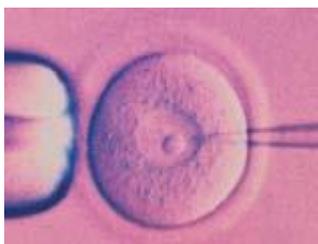
Dentro desta perspectiva a bioética aborda a questão da responsabilidade e autoridade do médico

frente ao direito e dever do paciente, bem como das intervenções e limites aceitáveis de certas experiências, tais como o aborto induzido; inseminação artificial e esterilização; escolha e predeterminação do sexo: a eutanásia; quebras de patentes; projetos de pesquisa sobre genética (células tronco, transgênicos, clonagem humana e de animais); biopirataria, uso de animais e seres humanos como cobaias, etc...

Não ignorando que a cada nova descoberta e inovação podemos ter um novo problema para a bioética.

Se por um lado o conhecimento científico passou a ocupar um lugar preponderante no mundo moderno, desde as tecnologias utilizadas dentro das casas, nas empresas e indústrias, por outro lado, cada vez mais se desenvolve a preocupação latente como os resultados benéficos ou perigos da ciência.

Questiona-se qual é o preço que a sociedade tem que pagar por certos “avanços” tecnológicos, e as implicações éticas e morais de seus resultados.



Clonagem de Célula

Existe uma ciência chamada deontologia que responde as questões éticas de uma categoria profissional. A Bioética extrapola a Deontologia e abrange a pluralidade científica como um todo.

Bioética Geral

Podemos dizer que a bioética geral trata dos problemas éticos como um todo, está no campo da axiologia, ou seja, ciência dos valores. O ser humano naturalmente atribui valores às coisas, e assim escolhe e toma decisões sobre o que é mais importante, ou o que lhe é preferível.

A palavra ética, vem do grego, *ethos*, significa etimologicamente lei, norma, e em alguns casos moral (ver folhas de ética). A bioética geral se ocupa dos princípios originários da ética médica, tratando das fontes documentais, institucionais da própria bioética.

Bioética Especial

Concentra seu foco de atenção de forma específica nos grandes problemas enfrentados pela ciência tanto no campo da medicina como da biologia, tais como: engenharia genética, aborto, eutanásia, experimentação clínica, etc... que são os grandes

eixos temáticos da bioética, contudo não deixam de estar ligados a bioética geral.

Bioética Clínica ou de Decisão



UTI Neonatal

Analisa os fatos concretos da práxis médica. Examina quais são os valores que estão em jogo, e quais devem ser os caminhos a percorrer na experimentação científica.

Estabelece critérios de validação para normatizar o fazer médico, estabelecendo um padrão de conduta.

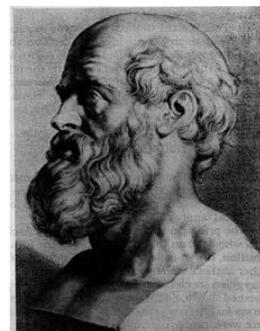
Está diretamente ligado ao juramento hipocrático, que é realizado ainda hoje, e suas implicações éticas. Vale salientar que o juramento de Hipócrates tem mais ou menos 2800 anos, originário da Grécia Antiga.

A Bioética é, hoje, um assunto que perpassa todos os níveis da vida e nos setores mais distintos de nossa sociedade, tais como as áreas da saúde, da política, da sociologia, da economia, da ecologia, só para lembrar as que estão mais em evidência.

Por isso, faz parte do nosso dia-a-dia, e a sua reflexão começa a interferir sempre mais em nossas vidas.

A Bioética quer seja considerada ciência, disciplina ou movimento social, para nós é antes de tudo uma dinâmica reflexiva que procura resgatar a dignidade da pessoa humana e sua qualidade de vida desde o nível “micro” até o nível “macro”.

(BARCHIFONTAINE, 2001. p. 09)



Hipócrates (460 a.C. - 377 a.C.)

Eu juro, por Apolo, médico, por Esculápio, Higeia e Panacea, e tomo por testemunhas todos os deuses e todas as deusas, cumprir, segundo meu poder e minha razão, a promessa que se segue: estimar, tanto quanto a meus pais, aquele que me ensinou esta arte; fazer vida comum e, se necessário for, com ele partilhar meus bens; ter seus filhos por meus

próprios irmãos; ensinar- lhes esta arte, se eles tiverem necessidade de aprendê-la, sem remuneração e nem compromisso escrito; fazer participar dos preceitos, das lições e de todo o resto do ensino, meus filhos, os de meu mestre e os discípulos inscritos segundo os regulamentos da profissão, porém, só a estes.

Aplicarei os regimes para o bem do doente segundo o meu poder e entendimento, nunca para causar dano ou mal a alguém. A ninguém darei por prazer, nem remédio mortal nem um conselho que induza a perda.

Do mesmo modo não darei a nenhuma mulher uma substância abortiva. Conservarei imaculada minha vida e minha arte. Não praticarei a talha, mesmo sobre um calcioso confirmado; deixarei essa operação aos práticos que disso cuidam. Em toda a casa, aí entrarei para o bem dos doentes, mantendo-me longe de todo o dano voluntário e de toda a sedução, sobretudo longe dos prazeres do amor, com as mulheres ou com os homens livres ou escravizados.

Àquilo que no exercício ou fora do exercício da profissão e no convívio da sociedade, eu tiver visto ou ouvido, que não seja preciso divulgar, eu conservarei inteiramente secreto. Se eu cumprir este juramento com fidelidade, que me seja dado gozar felizmente da vida e da minha profissão, honrado para sempre entre os homens; se eu dele me afastar ou infringir, o contrário aconteça.

Compreensão

1. O juramento de Hipócrates ainda é válido para os médicos e para a sociedade? Justifique sua resposta.

2. Quais os valores presentes no juramento de Hipócrates?

3. Quais questões você retiraria ou acrescentaria no juramento de Hipócrates? Justifique sua resposta.

Tendências na Bioética

Não se tem mais a ilusão de uma ciência neutra ou desinteressada. Logo, quando se fala de tendências, entendemos que estas estão relacionadas a certos interesses e compreendê-los é essencial para a reflexão filosófica.

Para tanto abaixo relacionamos a lista das principais tendências discriminadas por Barchifontaine, e Pessini, (2001).

Diego Garcia, para falar de história da bioética, menciona três grandes tendências, subsidiadas correspondentemente por correntes filosóficas, antropológicas, sociológicas e práticas médicas sanitárias:

1. A tradição médica e o critério do bem do enfermo: o paternalismo médico;
2. A tradição jurídica e o critério de autonomia: os direitos do enfermo;
3. A tradição política e o critério de justiça: o bem de terceiros.

1. **Principalismo** – centrado especificamente na ética biomédica, desenvolve quatro princípios para guiar a ética da ação médica, especificamente clínica, nas diversas situações.

Os princípios são os de Beneficência, Não-maleficência, Autonomia, Justiça. Existe uma forte acentuação da autonomia do doente. (...)

2. **Liberalismo em Bioética** – esta tendência, com lastro antecedente em T. Hobbes, J. Locke e mesmo Adam Smith, (...) busca nos direitos humanos a afirmação da autonomia do indivíduo sobre seu próprio corpo e sobre todas as decisões que envolvam sua vida. Valoriza a consciência de si como forte constitutivo da pessoa e faz de sua ausência na vida embriológica e fetal um argumento para caracterizar essa fase como vida humana pessoal. Sendo propriedade pessoal, nada impede que o indivíduo possa eticamente negociar seus próprios órgãos e seu sangue.

3. **Bioética de virtudes** – Dando ênfase às atitudes que presidem eticamente a ação, e ao mesmo tempo tendo como pano de fundo um *ethos social* pragmatista e utilitarista, propõe-se a boa formação do caráter e da personalidade ética(...)

4. **Casuística** – Tende a acentuar a importância dos casos e suas particularidades de onde podem ser tiradas as características paradigmáticas para se fazerem analogias com outros casos(...).

5. **Feminista** – Sem dar obviamente uma força mais do que conotativa ao termo *feminista*, anotamos aqui talvez nem tanto uma tendência, mas a crítica e as contribuições que vêm do feminismo(...)

6. **Naturalista** – Com recurso à lei natural, procura estabelecer bens fundamentais da pessoa humana, a

começar por sua própria vida como um todo e para condições básicas que constituam sua dignidade(...)

7. **Personalista** – Como corrente personalista na bioética indicamos aqui a ampla visão antropológica que incide na ética valorizando, entre outras, a dignidade humana como centro da elaboração ética, por sua capacidade e vocação a dar sentidos as coisas e ao próprio rumo de sua vida(...)

8. **Contratualismo** – Essa vertente considera a complexidade das relações sociais hoje e evidencia as insuficiências de fundo da ética Hipocrática(...)

9. **Hermenêutica** – Dá ênfase à condição interpretativa do ser humano em geral e busca leitura específica dessa condição para a natureza interpretativa da situação bioética(...)

10. **Libertária (de libertação)** – A partir da experiência de condições de vida principalmente nos Terceiros mundos, esboça-se também uma proposta de bioética de libertação.

Com base antropológico-filosófica no princípio da *alteridade* (Levinas, Dussel), enfatiza as situações concretas em que se encontram os sujeitos ameaçados em suas vidas e desafiados, portanto, a lutar por viver. Busca situar a Bioética numa análise estrutural da sociedade como produção da vida e das condições de saúde, mas também de exclusão; busca propostas em processos capazes de realizar a inclusão das pessoas como *sujeitos e semelhantes*. (...)

(GARCIA, Diego. In: BARCHIFONTAINE, Christian. P. PESSINI, Leo, 2001. p. 26-29)

Compreensão

Em grupos, pesquisem sobre os seguimentos da sociedade brasileira que se identificam com as diversas tendências apontadas anteriormente.

Entre Dois Mundos

Sabemos por meio da mídia que o Brasil está na vanguarda das pesquisas do tratamento contra o câncer, e que nos últimos anos temos desenvolvido tecnologia de ponta que derrubou muitos mitos sobre a doença cujo até mesmo o nome era temeroso pronunciar.

Por outro lado, a mesma imprensa veiculou que população brasileira tem acesso precário ao tratamento contra esta doença.

Apenas para efeito de comparação, ainda que isto seja complexo, devemos considerar que a despeito de todos os problemas relativos a distribuição de renda, guerras, e pobreza generalizada e escassez de recursos, bem como a falta de acesso e produção de tecnologias que assola o continente africano, o Brasil

tem padrões bastante semelhantes aos dos africanos em relação ao tratamento de câncer em geral. Desenvolvido tecnologia de ponta que derrubou muitos mitos sobre a doença cujo até mesmo o nome era temeroso pronunciar.

Por outro lado, a mesma imprensa veiculou que população brasileira tem acesso precário ao tratamento contra esta doença (SOARES, outubro. 2005). Apenas para efeito de comparação, ainda que isto seja complexo, devemos considerar que a despeito de todos os problemas relativos a distribuição de renda, guerras, e pobreza generalizada e escassez de recursos, bem como a falta de acesso e produção de tecnologias que assola o continente africano, o Brasil tem padrões bastante semelhantes aos dos africanos em relação ao tratamento de câncer em geral.

(...) como operário, índio, escravo africano ou explorado asiático do mundo colonial; como corporalidade feminina, raça-não-branca, gerações futuras que sofrerão em sua corporalidade a destruição ecológica; como velhos sem destino na sociedade de consumo, crianças de rua abandonadas, imigrantes estrangeiros refugiados, etc (...) (DUSSEL, 2000, p. 213)

O modo de produção e exploração capitalista consome os recursos naturais de forma indiscriminada. Se não bastasse, os produtos desta exploração estão ao alcance apenas de algumas elites que possuem recursos para manter o acesso a tais produtos.

Tal é o preço que a sociedade paga para dar as belas damas da burguesia o prazer de usar rendas – e não é barato? Somente alguns milhares de operários cegos, algumas filhas de proletários tísicas e uma geração raquítica daquela população transmitirá as suas enfermidades aos filhos e netos. E que importa? Nada, absolutamente nada. A nossa burguesia (...) continuará a ornamentar com rendas as suas esposas e filhas. Que bela coisa, a serenidade de alma de um burguês Inglês?

(ENGELS, 1985 p. 278 ss)

Denotamos a exploração do trabalho humano e da natureza em geral, as indústrias que causaram e causam a destruição da camada de ozônio, hoje ganham dinheiro com protetores solar. Os textos do início da produção industrial, das primeiras décadas do século XIX na Inglaterra, nos mostram que, longe de serem resolvidos os problemas se agravam a medida que o sistema capitalista se desenvolve. Vejamos com Engels, (1985), como esta situação é recorrente na história.

Um robô coloca moléculas de DNA em placas de vidro que, submetidas à ação de raios ultravioletas, produzem reação química capaz de distinguir os genes das células sadias das doentes. Instrumentos identificam mutações genéticas nas células,

equipamentos que fazem sequenciamento do DNA em larga escala. Considerações tecnológicas que configuram um cenário típico de primeiro mundo, parte da rotina dos pesquisadores dos institutos de pesquisa brasileiro de tecnologias biomoleculares e celulares, que são reconhecidos internacionalmente.

Os pesquisadores do Projeto Genoma Humano do Câncer superaram em termos de resultados os laboratórios das grandes potências mundiais, como os EUA, Inglaterra, Alemanha, Suíça entre outras. Nossos laboratórios conseguiram em menos de um ano identificar mais de um milhão de sequências de genes de tumores comuns no Brasil.

Contudo, se este ambiente é criado nos laboratórios brasileiros, uma avaliação estatística demonstra que há um precipício crescente entre o conhecimento científico e o tratamento destes doentes no Brasil. Dados fornecidos pela Sociedade Brasileira de Oncologia Clínica (SBOC), apontam que ao passo que na Europa e nos EUA um paciente de câncer de intestino vive em média vinte meses após o período crítico da doença, no Brasil a sobrevivência é de apenas doze meses.

De acordo com o (INCA) Instituto Nacional de Câncer, a sobrevivência nos países desenvolvidos, após cinco anos de tratamento é de 74% dos pacientes nos casos de câncer de mama, enquanto no Brasil e nos países em desenvolvimento é no máximo de 51%.

Nos casos do câncer de pulmão, a sobrevivência nos países desenvolvidos é de 21% e nos países subdesenvolvidos é de 10%.

Diante da situação apresentada, e para dar continuidade a discussão sobre o acesso aos benefícios da ciência, devemos nos perguntar por que o acesso às tecnologias de ponta não chegam às camadas populares da sociedade numa realidade em que o Brasil possui tecnologia avançada.

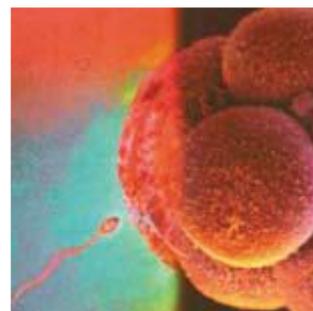
Compreensão

1. Pesquise o seguinte problema: se o Brasil está na vanguarda da produção de tecnologia na luta contra o câncer, o que impede a diminuição do índice de mortalidade entre os pacientes em tratamento?

2. A bioética aborda a questão da responsabilidade e autoridade do médico frente ao direito e dever do paciente, bem como das intervenções e limites aceitáveis de certas experiências, tais como: o aborto induzido; inseminação artificial e esterilização; escolha e predeterminação do sexo: a eutanásia; quebras de patentes; projetos de pesquisa sobre genética (células tronco, transgênicos, clonagem humana e de animais); biopirataria, uso de animais e seres humanos como cobaias. Efetue, em pequenos

grupos, uma pesquisa sobre um dos problemas da Bioética elencados acima e apresente o resultado desta pesquisa aos colegas em sala.

Bioética e Aborto



Fecundação

O elevado número de abortos provocados anualmente no mundo, calculados em torno de 50 milhões, faz refletir. Segundo estimativa da Organização Mundial da Saúde, seriam provocados 1,5 a 3 milhões de abortos por ano Brasil. Por complicações no aborto, 438 mil mulheres precisaram ser internadas e 1.500 morreram em 1994.

(BARCHIFONTAINE, Christian. P. PESSINI, Leo, 2002, p. 225)

Contemporaneamente o tema “aborto” tem gerado muita polêmica, e popularmente têm-se analisado esta questão mais do ponto de vista emocional que racional. Ainda não existe um ponto passivo, nem uma verdade estabelecida. Porém, juntos podemos refletir sobre o assunto levando em consideração múltiplos aspectos da vida humana, sem permanecer apenas no campo biológico, procurando vislumbrar também os aspectos físicos, sociais, psíquicos e espirituais.

Define-se como aborto a expulsão ou extração de toda ou qualquer parte da placenta, com ou sem um feto, vivo ou morto, com menos de quinhentas gramas ou estimadamente menos vinte semanas completas.

Conceitua-se como aborto espontâneo quando este acontece por causas naturais, e provocado quando ocorre com a intervenção do homem. As causas que costumam originar o aborto provocado segundo

As indicações podem ser assim classificadas:

- a) Indicação eugênica, se o aborto é provocado para livrar-se de um feto com taras (deformações ou anomalias);
- b) Indicação social, se interrompe a gravidez para não arcar com a carga social e econômica que comporta;
- c) Indicação médica ou terapêutica, se o intuito é salvaguardar a vida ou saúde da mãe;
- d) Indicação ética, se com a interrupção da gravidez pretende-se pôr um paliativo no erro moral ou eliminar uma desonra social.

e) No que diz respeito a Legislação brasileira, no artigo 128 do Código Penal, admite-se o aborto, mediante autorização judicial, no caso específico em que a mãe possa correr perigo de perder a vida e no caso de estupro.

Educação Sexual



Existe uma controvérsia a respeito do uso indiscriminado do aborto. Teme-se que com a legalização do aborto, pessoas venham a manter relações sexuais e engravidar de maneira irresponsável já que supostamente poderiam retirar o feto a qualquer momento.

Mesmo assim, é imperioso que se mantenha uma objetiva e honesta educação sexual. A indústria farmacêutica possui um grande aparato de prevenção a gravidez precoce, indesejada ou acidental, tais como anticoncepcionais, preservativos (camisinha) masculino e feminino, DIU, tabelinha, pomadas espermicida, pílula do dia seguinte, injeção de Hormônios, chip subcutâneo etc...

Seria muita hipocrisia negar o fato de que estamos descobrindo a sexualidade cada vez mais cedo, neste sentido, se faz necessário além de esclarecimentos sobre as responsabilidades inerentes a sexualidade, como doenças, mudanças físicas e psicológicas tratar abertamente dos métodos anticoncepcionais, tanto em nossa escola como na família.

Você já pensou quais os motivos que levam a condenação do aborto? Existe uma especulação acerca do momento em que a vida começa. Filosoficamente, a vida começa com a união de seres, com o amor entre os futuros pais, com o relacionamento humano.

Supõe-se que a animação do feto ocorra após 40 dias de fecundação para o nascituro masculino e 80 dias para o feminino.

Mas isto não altera a condenação do aborto por parte dos teólogos e religiosos. Também nos remete a pensar que não é o portar de uma alma ou espírito o fato decisório em tal condenação pois essa discussão transcende o espaço puramente biológico.

Mas quando o feto se torna um ser vivo? E quanto a personalidade, quando o feto é uma pessoa? Sabendo que os riscos de mortalidade e complicações

umentam em 6 vezes para a mãe entre a 8ª e a 12ª se mana e 30 vezes quando está na 20ª semana, qual é o direito da mulher de escolher correr ou não tal risco? Dependendo da resposta que você der a estas perguntas, será sua posição quanto ao aborto. Organize um júri simulado em sala de aula da seguinte maneira:

Compreensão

No banco dos réus está o aborto. Solicite três alunos que queiram ser os advogados de acusação, ou promotores públicos, que preparem os argumentos acusatórios. Outros três alunos selecionados farão a defesa do réu. Os demais serão o júri, que terão a importante tarefa de prestar atenção nos argumentos da acusação e da defesa e, ao final, dar o veredicto.

Entreviste professores de Biologia e médicos da sua cidade, fazendo a seguinte pergunta:

Qual a sua opinião a respeito dos transgênicos e experimentos com células tronco, ou seja, experiências genéticas?

Em seguida, leve esta problematização para sala de aula onde cada grupo apresentará o resultado de seu trabalho, procurando ao final fazer uma avaliação sobre as questões éticas envolvidas.

Capítulo 4

Pensar a Beleza

Ao observar a obra ao lado pode-se afirmar que ela é bela?

E as mulheres, aí representadas são bonitas? Elas são adequadas ao padrão de beleza da nossa época?

O que fez o autor dessa obra pintá-las desse modo? Afinal, de onde vem essa preocupação com a beleza? Ela está presente apenas na arte?



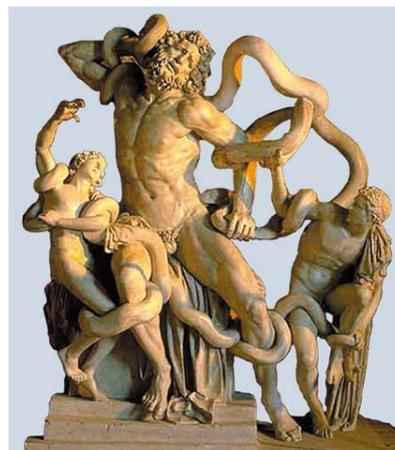
As três Graças (1636-1638). Museu do Prado, Paris. <http://cidade.usp.br>

Busca da Beleza

A busca da beleza e a melhor forma de representá-la fazem parte do universo de preocupações humanas. Beleza essa que pode ser contemplada nas obras de arte, em objetos do uso cotidiano e no próprio corpo humano.

Na história da humanidade, entretanto, pode-se notar que os padrões de beleza mudam de acordo com diferentes culturas e épocas e que esses padrões não estão somente presentes nas obras de arte.

Laocoonte – escultura, em mármore, do século I a.C. (Museu do Vaticano). Observe como alia harmonia e força expressiva; o braço direito estendido num esforço de movimento para o alto e alongamento do corpo em posição desconfortável oferece ao contemplador a expressão do sofrimento de todo o corpo e, ao mesmo tempo, transmite a ideia do esplendor e perfeição no movimento dos corpos, na paixão e dramaticidade do gesto.



Refletir sobre Beleza

Mas o que faz um objeto (seja ele o corpo ou uma obra de arte) ser belo? A Estética, enquanto reflexão filosófica busca compreender, num primeiro momento, o que é beleza, o que é belo.

A preocupação com o belo, com a arte e com a sensibilidade, próprias da reflexão estética, nos permite pensar, segundo Vásquez em seu livro *Convite à Estética*, as nossas relações com o mundo sensível, o modo como as representações da sensibilidade dizem sobre o ser humano.

Não se trata, portanto, de uma discussão de preferências, simplesmente com o fim de uniformizar os gostos. Então ela não poderá ser normativa, determinando o que deve ser, obrigatoriamente, apreciado por todos.

Ela deve procurar, ao contrário, os elementos do conhecimento que permitem entender como funciona o nosso julgamento de gosto e nosso sentimento acerca da beleza, mas numa perspectiva geral, universal, isto é, válida e comum a todos.

Ernest Fischer, em sua obra *A Necessidade da Estética*, mostra que a preocupação com a beleza sempre acompanhou o ser humano desde a fabricação de seus utensílios.

O homem dedicou-se não apenas em fabricar objetos simplesmente para um uso prático. Além de serem funcionais esses objetos, por mais primitivos que fossem, demonstravam uma preocupação com a forma.

Uma forma que facilitasse o manuseio, a funcionalidade, e que também os tornassem visivelmente agradáveis – enfeites e adornos podiam compor esses objetos para enriquecê-los e torná-los mais atraentes aos sentidos.

Essa preocupação estética tinha também uma função mágica e de culto. Objetos, danças, cantos, pinturas, templos, ligados aos mitos e ritos, tinham um objetivo religioso à medida em que poderiam invocar, por meio deles, a ação dos deuses.

A beleza, demonstrada nessa preocupação com a forma está, nesse momento, muito ligada ao caráter prático ou mágico dos objetos.

Compreensão

1. Pesquise a respeito dos utensílios pré-históricos, e analise a função mágica em relação com o trabalho e o poder do homem sobre a natureza.

2. Com base na pesquisa realizada responda: qual a relação entre magia, trabalho e arte no contexto da sociedade atual?

Entre os Gregos

Foi entre os gregos antigos que a reflexão sobre o belo se abriu ao pensamento. Entretanto, como a arte, para eles, estava vinculada a alguma função (moral, social e política), ela não tinha sua identidade própria. Sócrates (470/469 a.C. – 399 a.C.) vai associar o belo ao útil.

Portanto, um objeto que se adapta e cumpre sua função, é belo. Mesmo que não esteja adornado. Ele inaugura um tipo de estética funcional, utilitária que, se prestarmos atenção, está muito presente no nosso cotidiano, na produção dos objetos de uso corriqueiro, que também apresentam uma preocupação estética.

Platão (427-348 a.C.) já não tem essa preocupação prática de encontrar objetos belos.

Ele não se pergunta o que é belo, mas o que é “O Belo”. Ele não está preocupado com a beleza que se encontra nas coisas, mas numa beleza ideal. Isso quer dizer que os objetos só são belos na medida em que participam do ideal de beleza, que é perfeito, imutável, atemporal e suprassensível, isto é, está além da dimensão material.

Platão afirma que a beleza que percebemos no mundo material participa de um Belo ideal: “Quando se der a ocorrência de belos traços da alma que correspondam e se harmonizem com um exterior impecável, por participarem do mesmo modelo fundamental, não constituirá isso o mais belo espetáculo para quem tiver olhos de ver?”

A característica fundamental nessa determinação do belo é a proporção do quanto um objeto consegue imitar o ideal de beleza; então pode-se caracterizá-lo como belo. A contemplação dessa beleza ideal também deve elevar a alma deixando o cidadão livre de suas paixões e dos prazeres do mundo material,

afinal “... o mais belo é também o mais amável...”. (Ibidem)

Outro importante filósofo grego é Aristóteles (384 – 322 a.C.). Em contraposição a Platão, Aristóteles procurou o belo não num mundo ideal, mas na realidade. Em sua obra *Poética* ele constrói um manual de como se reproduz o belo nas diversas artes.

Evidencia aí sua preferência pela tragédia, pois nela a imitação das ações humanas, as boas ou más, reproduziriam um efeito chamado catarse, isto é, uma purificação dos sentimentos ruins, a partir da sua visualização na arte, “... suscitando o terror e a piedade, tem por efeito, a purificação dessas emoções.”, o que tornaria as pessoas melhores.

O belo estava associado, em Aristóteles, ao conceito de bom e as artes tinham uma função moral e social, na medida em que reforçavam os laços da comunidade.

Essas teorias a respeito do belo, principalmente de Platão e de Aristóteles, serão retomadas no final da Idade Média e, a partir do Renascimento, os filósofos recuperam a ideia de beleza relacionada à ordem, harmonia e proporção, que contribuem decisivamente para a formação da concepção de beleza clássica.

No caso das esculturas gregas nota-se a busca de imitar as formas “perfeitas” do ser humano, a valorização da força física, da virilidade e da proporcionalidade, as quais ressaltam o equilíbrio e a unidade entre corpo e espírito, entre homem e cosmos, razão e sentimento, o que culminava na busca dessas formas consideradas perfeitas, nessas figuras idealizadas.

Compreensão

1. Que relação existe entre utilidade e beleza? Até que ponto algo que é útil, é bonito? O inútil é sempre feio?

2. Analise as diferenças e semelhanças do conceito de imitação entre Platão e Aristóteles.

3. De que forma poderíamos compreender o efeito da catarse, citado por Aristóteles, nas nossas relações atuais com a arte?

4. A arte nos torna pessoas melhores? Justifique.

Na Idade Média

Essa visão grega sobre o corpo humano muda na Europa da Idade Média. A partir do século X, quando as invasões bárbaras terminaram, a Europa começou a se reorganizar politicamente e o cristianismo se tornou um dos elementos importantes dessa cultura.

O corpo humano, nesse período, é associado ao mundo material, aos valores terrenos e é desprezado em relação aos valores espirituais.

A força dos valores morais propagados pelo cristianismo via Igreja Católica principalmente, privilegiam a fé, a religiosidade e a espiritualidade.

O corpo é visto como o oposto da busca do divino, do eterno, uma vez que ele se torna símbolo do pecado, da tentação e do erro.

Ainda desse período, e como exemplo desse privilégio do espiritual sobre o físico, pode-se notar a valorização do sofrimento, do martírio, do sacrifício do corpo, como forma de elevação espiritual.

Nas muitas obras de arte medievais é possível verificar essa desconsideração pelas formas corporais quando percebemos as figuras humanas desenhadas de forma retilínea ou com formas triangulares, apontando para as alturas, numa referência ao céu, ao paraíso celeste.

Compreensão

1. Compare as preocupações em relação à forma, aos conteúdos, às técnicas utilizadas e aos objetivos para os quais as obras se destinavam, entre os gregos e os medievais.

2. Analise a arte como uma forma de educação moral e espiritual. Ela tem obrigatoriamente essas funções? Justifique.

No Renascimento

No Renascimento, movimento cultural ocorrido na Europa, a partir do século XV, os corpos são pintados retomando os ideais da antiguidade grega e romana.

O corpo é representado com o objetivo de expressar a unidade entre o físico e o espiritual,

numa referência à celebração da vida dionisíaca, que remete ao mito grego de Dionísio, o qual buscava o prazer na alegria, na embriagues do vinho e na força dos desejos. A beleza era vista como imitação da natureza, da realidade concreta, como representação do espiritual, do divino, na preocupação de encontrar a perfeita forma, a proporção e a harmonia.

Os estudos de **Leonardo da Vinci** sobre o corpo nessa época, por outro lado, se apresentavam como pesquisas científicas no sentido de compreender a estrutura harmônica do corpo.

Essas pesquisas forneceram a Leonardo o conhecimento sobre detalhes anatômicos do corpo e que influenciaram na criação de suas obras de arte.

A partir da Idade Moderna, a visão científica, matemática e geométrica da natureza se desenvolve e também se estende ao corpo.

Este torna-se objeto de pesquisas e passa a ser entendido como uma máquina que pode ser consertada, melhorada e, a partir desse conhecimento, elaboram-se discursos e práticas de controle e poder.

As formas de controle e poder em torno do corpo visam a responder objetivos econômicos, sociais e morais, de contenção dos impulsos e instintos, de cura de enfermidades, para fins de produção, como no caso do sistema capitalista, onde os corpos são vistos como forças que devem ser preparadas e treinadas para o trabalho nas grandes indústrias.

Ou ainda o corpo, que desde os suplícios e espetáculos punitivos medievais, e muito mais com o advento das prisões (ou mesmo nas indústrias e escolas) a partir do final do século XVIII, se torna objeto de controle político, pelo qual se mantém a ordem social e a dinâmica de dominação, como afirma o pensador francês contemporâneo **Michel Foucault** (1926-1985) “(...) o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso”.



A Lição de Anatomia do Dr. Tulp, 1632. Óleo sobre tela de Rembrandt (1606-1669). Museu de Mauritshuis, Holanda.

Observe que essa obra representa a nova visão sobre o corpo humano: a pesquisa anatômica para compreender como funciona essa “máquina”.

O jogo de luz e sombra representa a oposição entre o saber (uma luz que parece emanar do próprio corpo) e as trevas, as trevas da ignorância. Observe a fisionomia de admiração dos alunos em torno das novas descobertas.



Boticelli. Nascimento de Vênus.

Compreensão

1. Como são as formas de controle e poder sobre o corpo na Sociedade Capitalista?

2. Compare a visão renascentista com a visão moderna sobre o corpo. Apresente as conclusões à turma.

No Mundo Contemporâneo

A partir do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial e nova realidade urbana, esse ideal de beleza vai mudando e as artes passam a representar os problemas gerados pela nova estrutura social, como a exploração do trabalho, as guerras, os contrastes entre cidade e campo e os demais conflitos sociais.

O desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação interfere na formação de novos padrões de gosto e redimensionam as noções de beleza. Essas mudanças podem ser percebidas mais facilmente com o advento da mídia, e são fortemente influenciadas por ela.

Pelo poder desses veículos de comunicação de massa, esses ideais de beleza tornam-se cada vez mais uniformizados e voltados para o consumo.

A comercialização que se faz em torno desses novos padrões de beleza gera novas preocupações com o corpo, que se torna um objeto de propaganda e de consumo. Por trás desse olhar sobre o corpo, produzem-se discursos que visam controle e poder.

Neste caso, com fins econômicos explícitos e com sérias consequências éticas a serem discutidas.

Compreensão

1. Qual o padrão de beleza física proposto ou imposto pelo contexto de nossa vida atual?

2. Como esse padrão é transmitido? O que esses padrões representam?

3. Esses ideais de beleza atuais podem surtir efeitos negativos para os indivíduos? De que forma?

4. Qual seria a diferença entre a beleza que se busca nas artes da beleza dos objetos úteis, do cotidiano?

5. O artesanato pode ser caracterizado como uma forma de arte? Por quê?

6. Ainda hoje podemos encontrar os modelos de beleza dos diferentes períodos em alguma forma de arte contemporânea?

7. A arte deve manter alguma exigência social ou compromisso moral?

A Estética Moderna

A Estética, enquanto uma reflexão própria sobre a beleza, surgiu no século XVIII, com o filósofo alemão **Baumgarten** (1714-1762).

Seu surgimento se deu no contexto do Iluminismo, movimento filosófico cultural ocorrido na Europa, que conhecia, naquele momento, os grandes reis absolutistas.

Foi contra aos abusos desses governantes que muitos pensadores se rebelaram.

O Absolutismo era uma forma autoritária que os reis europeus utilizavam para governar suas nações.

Controle absoluto das leis, das atividades econômicas, enfim, nada era feito sem o seu consentimento. A lei era o rei

A partir da Baixa Idade Média, entre os séculos XIV e XVI, com o crescimento das cidades a Europa sentiu algumas mudanças.

No campo, os moinhos utilizados na estocagem da produção excedente, a rotatividade das terras que agilizava a produção e as feiras nos castelos que estimulavam o comércio, anunciavam que o sistema feudal precisava de mudanças.

Na cidade, o avanço do comércio, inclusive entre cidades distantes e com outras nações, o avanço das cruzadas, que acabaram por levar não apenas a fé cristã para outras regiões da Europa, mas ampliaram as possibilidades de negócios, marcaram o surgimento de um novo sistema econômico: o capitalismo.

Comerciantes que enriqueciam às custas da venda de excedentes, artesãos que aumentavam sua produção e suas rendas com a contratação de jovens, oriundos do campo que buscavam uma vida melhor nas cidades, surgia, dessa forma, uma classe social peculiar: a *burguesia*.

O renascimento das cidades também estimulou o renascimento do comércio e com essas mudanças a burguesia, classe que impulsionou essas transformações, passou a enriquecer e conquistar espaço na sociedade europeia.

Os reis, interessados nessas riquezas e na importância econômica da burguesia, ao mesmo tempo em que protegia seus negócios (com soldados que acompanhavam caravanas e acordos comerciais com outras cidades ou com a cobrança de tarifas alfandegárias, por exemplo), dificultavam o enriquecimento e a participação política dessa classe.

Os impostos pagos aos reis e dízimos, à Igreja, impediam a burguesia de crescer política e economicamente.

Ao mesmo tempo em que havia certa proteção dos seus negócios pela monarquia também existia uma

limitação das suas liberdades políticas e econômicas, pois a burguesia ficava limitada ao poder dos reis.

O Iluminismo europeu veio responder e dar voz a essas exigências sociais. A partir dos ideais de liberdade, igualdade, fraternidade e de direitos políticos, os anseios político-econômicos da burguesia do século XVIII encontravam eco.

Mas o Iluminismo não ficou restrito ao plano político e econômico. Ele também lançou suas luzes para a ciência, educação e para as artes.

O Corpo e os Aspectos Sociais do Surgimento da Estética

As reflexões estéticas iluminaram a compreensão da sensibilidade. Sensibilidade que nos remete aos sentidos. Eles, por sua vez, ao nosso corpo. E, se a filosofia privilegiou a razão em detrimento do corpo, agora ele aparece reivindicando seu espaço.

Não somos sem o corpo e ele não é sem um mundo. A filosofia cartesiana, do *penso logo existo*, e os metafísicos de um modo geral, desconsideraram-no, privilegiando o pensamento. E isso teve um custo político, na análise do professor de Teoria Cultural e crítico inglês contemporâneo **Terry Eagleton** em seu texto *A Ideologia da Estética*.

Na medida em que o pensamento desconsiderava as paixões, os desejos e os afetos, a classe política dominante (reis, clero e nobreza), que se apropriou desse saber, fundamentava e legitimava aí sua dominação.

Um domínio que se justificava apenas num nível conceitual, teórico e abstrato, onde o rei deveria ser obedecido, por exemplo, por uma questão de vontade de Deus.

Com o advento da burguesia, em sua atitude de questionamento aos abusos dos monarcas absolutistas, a necessidade de se pensar a dimensão corpórea, física, do desejo, da afetividade, da sensibilidade, portanto, possibilitava, ao mesmo tempo, um levante contra as atrocidades políticas e reivindicava uma nova forma de legitimação de poder.

Um poder que levasse em conta um novo saber. O saber sobre o corpo. A preocupação com a dimensão da vida prática, relacionada com experiências sensíveis, foi uma forma de reagir contra as classes que oprimiam o crescimento da burguesia.

Esse conhecimento do corpo, que surge a partir de uma reivindicação política e social movida pela burguesia, também vai se constituindo, contraditoriamente aos ideais de liberdade propostos por essa classe no Iluminismo.

Basta recordarmos que o conhecimento sobre o corpo também possibilitou controlá-lo. O corpo passou a ser visto como um objeto, como uma

Devesse compreender intelectualmente como se dá o conhecimento sensível e como ele se relaciona com a razão.

O meio-termo entre os objetos matérias, as coisas e o pensamento, a partir do qual se pode falar em conhecimento é a *representação*.

O mundo sensível se dá ao pensamento a partir da representação, isto é, as coisas reais são apreendidas em nossa mente ao se converterem em imagens. Este conhecimento sensitivo, segundo Baumgarten é um complexo de representações que subsistem abaixo da distinção, o que entende-se por compreensão

Distinção entende-se por compreensão científica do mundo.

Ocorre que, antes de conhecermos algo cientificamente, ele se nos apresenta como representação, ou seja, o objeto do saber não vai ao pensamento diretamente.

Entre a esfera do pensamento puro e da realidade objetiva a representação é uma forma que o homem tem de conhecer a realidade.

A compreensão da sensibilidade passa pelo contorno das representações.

Aí não se trata de uma realidade pura e abstrata das coisas, nem de uma idealidade racional, mas de como aquilo que é sensível se torna representável e belo.

Para Baumgarten, o belo é fruto de um consenso, de um acordo comum.

Na parte III da sua *Estética* ele insere as três noções de consenso: "... o consenso dos pensamentos entre si em direção à unidade..." "... consenso interno dos signos e o consenso dos signos com a ordem e com as coisas...". Isso quer dizer que não se está falando do gosto individual, subjetivo apenas.

Mas num acordo comum. Esse acordo entre pensamento, ordem e signos exige que os indivíduos tenham uma destreza, uma perspicácia, imaginação, sutileza de espírito, gosto refinado e apurado, enfim uma aptidão para reconhecer e expressar a força e a elegância de objetos belos.

O consenso e harmonia que se dão entre os que possuem essas qualidades, se conquistam pelo "exercício estético", isto é, uma contemplação constante, um convívio regular com as obras de arte, o que permitiria uma "... gradual aquisição do hábito de pensar com beleza..." podem garantir a universalidade do belo.

Compreensão

1. Que motivos políticos dificultam o acesso às artes para a grande maioria da população brasileira?

2. Apenas algumas pessoas é que possuem um dom natural para apreciar a beleza?

3. A Educação Escolar seria uma forma de equilibrar essas diferenças?

4. De que forma a educação poderia ajudar a democratizar a convivência com a arte? Apresente as respostas à turma para debate.

Schiller e o Jogo Estético

As ideias do filósofo alemão Schiller também podem nos orientar nessa compreensão da relação entre sensibilidade e razão, entre a experiência sensível e o intelecto, além de clarear o debate sobre a busca tão incisiva da beleza física e dos aspectos sociais e políticos que a discussão estética pode levantar.

Em sua obra *Sobre a Educação Estética do Homem em uma Sequência de Cartas*, o filósofo procura mostrar o quanto a valorização da razão não conseguiu realizar o homem em sua completude e dignidade.

Essa supervalorização do pensamento racional, ao privilegiar apenas o aspecto intelectual do homem acabou por suprimir a função cognitiva das sensações. Conhece-se apenas pela razão, com as faculdades intelectivas; ou o corpo como um todo também participa do processo do conhecimento?

O ser humano, segundo Schiller, possui duas dimensões que guardam certa distância entre si, mas que fazem parte da sua constituição própria: o "...estado passivo da sensação..." e o "...estado ativo do pensamento...".

A primeira dimensão refere-se ao homem determinado física e biologicamente, seguindo as leis da natureza, como por exemplo, seus instintos.

Mas o ser humano não se limita a essa determinação natural, ele possui outra face, pela qual o seu espírito, sua mente, age e pode exercer a liberdade. É a sua segunda dimensão.

Entre as duas, há um estado intermediário: o estado estético e sua função é fazer a passagem da determinação completa da natureza para a liberdade do pensamento. Essa passagem, porém, nunca é completa, ou seja, o homem não deixa suas limitações

naturais completamente de lado, nem a razão fica sendo a grande mola propulsora das nossas ações.

Permanecemos com certas limitações físicas e sensíveis, mas podemos pensar e decidir sobre a vida, sobre nossas ações, isto é, podemos escolher. Por isso temos liberdade moral e podemos conhecer, ou seja, ter acesso à verdade.

A Passagem

Pode-se compreender melhor esse *médium* das duas dimensões humanas com dois exemplos: uma equação matemática não é verdadeira apenas por ser logicamente correta, mas também por ser bela.

Seu poder de verdade não está unicamente preso ao seu rigor lógico. A verdade precisa também ser bela e agradável.

Não procuramos o saber, o conhecimento, a verdade de algo apenas porque a nossa razão nos pede isso, mas porque esse objeto nos atrai, nos causa algum prazer, e esse prazer é estético.

Num outro caso pode-se pensar a ação moral: ela não é considerada boa e louvável apenas porque segue as leis e a ordem da tradição. É louvável porque também é bela.

E será tanto mais bela quanto mais fora estiver da obrigatoriedade, sem a coação externa. Será bela se for de puro e bom grado, sem esperar nada em troca, ou seja, uma ação livre. Isso quer dizer que a nossa mudança de estado puramente material, para o espiritual – aqui não apenas no sentido religioso, mas no sentido do pensamento, da abstração – que pensa e concebe as coisas, se dá pela fruição da beleza, no estado estético. Ela nos coloca em equilíbrio com nossas faculdades da abstração e da intuição.

Se na percepção sensível são os sentidos que comandam e no pensamento é o intelecto, a razão, então que faculdade humana é característico do estado estético? Ele está sob o comando da imaginação, segundo Schiller.

Um jogo de imaginação que tira os objetos da simples funcionalidade, de seu uso puramente prático, que tira o outro da sua obscuridão e distância, que me retira da individualidade egoísta e me coloca em contato com a universalidade, com a totalidade dos seres humanos, com a humanidade.

À medida que a imaginação coloca o homem em contato mais íntimo com os outros e com as coisas, ela também impede que caiamos na pura abstração do mundo e nos percamos nas divagações abstratas sem qualquer vínculo com a realidade.

Compreensão

1. Analise, a partir do seu cotidiano, a distância entre a dimensão racional e a dimensão do sensível, proposta por Schiller.

2. A arte está mais para que lado: da razão, do pensamento abstrato ou da prática artística criativa?

O Estado Estético

Na dimensão estética, proposta por Schiller, entra em campo o *jogo imaginativo*. Nesse jogo não se veem os objetos em sua materialidade, apenas em seu conteúdo ou praticidade. Nessa dimensão, não se visa a pura utilização prática ou apenas um conhecimento teórico sobre as coisas.

Uma obra de arte, por exemplo, não será analisada apenas pelo seu tema ou conteúdo expresso, tão pouco pelas suas qualidades materiais ou técnicas (se a tinta é boa ou não, numa pintura).

O valor de uma obra se dá pela forma, isto é, pela aparência formal que ela assume, pelo conteúdo que se modifica em uma determinada forma, a qual me desperta para a fruição do pensamento, da razão e da sensibilidade intuitiva.

Entenda-se “homem sensível” como dotado da faculdade dos sentidos, da sensibilidade.

Sensibilidade não refere-se apenas ao fato de que sentimos calor quando estamos perto do fogo, por exemplo.

Sensibilidade está no sentido de capacidade de sensibilizar-se, de apreender o mundo através da imaginação, de sentir-se tocado pelas coisas, antes mesmo de pensarmos racionalmente sobre elas.

Esse estado estético foi desprezado na cultura racional, técnica, científica. Mas Schiller aponta que “...não há outro caminho para tornar o homem sensível em racional do que torná-lo primeiramente estético”.

É nesse estado estético que o homem deixa suas determinações naturais e passa ao estado da liberdade, entendida não absolutamente, mas como uma determinação ativa, deliberada e consciente. O homem passa a escolher suas ações e buscar a verdade.

Como nem sempre se dá essa harmonia, ou o homem fica preso nos sentidos, buscando um prazer puramente físico, sensualista, ou fica sobre determinado por regras morais ou verdades impostas de fora.

Desse modo a felicidade e a dignidade humana não encontram plenitude, pois o homem se encontra preso às determinações de uma cultura que se perde no puro prazer do sensual-físico, ou na hipocrisia moralista.

Segundo Schiller é pela via de uma *cultura estética* que a humanidade pode encontrar essa harmonia e devolver a sensibilidade, sua função reconciliadora dos impulsos sensuais e intelectivos.

Essa reconciliação se dá por um novo modelo de sociedade, onde a libertação do homem das garras do sensualismo limitante e da abstração sem sentido, ocorre pelo livre jogo da imaginação.

Esse jogo da imaginação tira a seriedade da realidade que mata a criatividade, a espontaneidade e liberta o homem da pura determinação de suas carências e necessidades materiais. A realidade é iluminada por esse jogo estético e o homem pode realizar suas potencialidades, sem permanecer distante de si mesmo, seja no trabalho alienante, nas teorias incompreensíveis, no prazer puramente físico. É só nesse jogo que o homem é realmente livre.

A cultura estética implica numa educação para a percepção estética do mundo, na qual razão e sensibilidade possam se harmonizar a fim de que a busca da verdade e de uma vida moralmente bela estejam de acordo com a natureza própria do homem. Uma cultura estética implica, segundo Schiller, numa educação para a arte e para a beleza. Desse modo, o saber e a moral, que se originam dessa cultura, não significam apenas domínio da natureza e a sua conseqüente destruição. Cultura estética não corresponde, portanto, à uma coação hipócrita das ações humanas, mas o incentivo à liberdade.

Pode-se pensar o ser humano, a partir dessa nova cultura voltada para a sensibilidade estética, proposta por Schiller, não limitado apenas ao trabalho forçado, alienante, numa sociedade que busca apenas a riqueza material e valoriza apenas o individualismo e o prazer físico. Não uma arte vazia de sentido, uma repetição de fórmulas, frases, temas nem uma busca irrefletida de uma beleza física imposta por padrões de mercado e de consumo. Não é uma proposta que visa a um homem passivo e angustiado, mas *exibidor de si*, de suas potencialidades, de suas realizações. Schiller aponta para uma proposta política, pois ela implica decisões, participação e busca resultados coletivos. Uma educação para a percepção estética, para a beleza, não pode ser moralizante, nem intelectualizante, mas visando a um ser humano mais nobre, digno e feliz.

Compreensão

Responda as questões abaixo.

1. Aponte os principais conceitos de Schiller, defina-os e produza um texto.

2. Compare o conceito de beleza para Schiller com o conceito de Baumgarten.

3. Qual a importância da educação para a formação dessa cultura estética proposta por Schiller?

4. De que forma os conceitos propostos por Schiller podem ajudar-nos a compreender essa busca incessante pela beleza física?

5. Avalie a possibilidade e a viabilidade da cultura estética, proposta por Schiller, na sociedade contemporânea.

6. Que diferenças podem existir entre o exibidor de Schiller e a cultura exibicionista da sociedade contemporânea?

Capítulo 5 - A universalidade do gosto

Afinal, gosto se discute?



Fragonard. O Balanço, (1766), Coleção Wallace, Londres.



Toulouse-Lautrec, Ivette Guilbert que saúda o Público (1894), Museu Toulouse-Lautrec.

Algumas perguntas podem surgir quando olhamos atentamente as duas imagens abaixo: que épocas elas marcam? O que representam?

Quais as diferenças no modo como representam? Há pontos comuns entre elas? Que tipo de sentimento ou impressão elas causam? As duas podem ser consideradas belas?

É possível chegarmos a um acordo de opiniões sobre essas obras? Como se dá o juízo do gosto em nossa mente? Será possível encontrar um ponto comum, uma concordância, que fosse universal em relação a tanta diferença de gostos?

O Mercado do Gosto

Além da busca de uma definição sobre o que é beleza, a discussão sobre os juízos de gosto fez a estética voltar seu olhar para as artes.

Os objetos artísticos estão mais propícios à avaliação do gosto e, com eles, podemos ter uma dimensão mais clara, tanto da diversidade de gostos, como da possibilidade de formarmos um juízo

universal. Atualmente, entretanto, temos a agravante dos interesses comerciais em relação à arte.

Esses interesses devem ser levados em conta na discussão da formação de gosto, pois a arte volta-se não apenas para conteúdo ou formas abstratas, restritos à compreensão e à contemplação de um grupo seletivo de acadêmicos, historiadores, críticos e filósofos, mas para a população em geral.

A arte, com o advento da mídia, principalmente, passou a ser encarada dentro de uma perspectiva comercial, que a limitou, até certo ponto, aos moldes do mercado.

É importante notarmos o quanto o mercado, enquanto um espaço de transações econômicas, também determina o que é “bom” ou “ruim” em matéria de arte e, dessa forma, atua como um formador de gosto.

Muitas vezes o belo se liga também a padrões de funcionalidade e utilidade dos objetos a serem comercializados.

Quando se fala em mercado pode-se ter em mente três situações distintas: a do mercado que visa ao consumo mais amplo, popular, que dita as regras de consumo e de gosto para o consumidor de um modo geral.

Essa primeira forma de comércio de arte usa a mídia como veículo de seus padrões.

Uma segunda maneira de entendermos o mercado da arte é como espaço de comercialização de obras com reconhecimento de uma comunidade mais especializada em arte: artistas, críticos, colecionadores, entre outros.

Nesse mercado, embora o gosto seja mais intelectualizado, pode-se perceber que a relação entre gosto e valor de uma obra não é bem precisa. Certas obras de certos autores agradam mais, por isso valem mais. Outras vezes, por valerem mais é que agradam mais.

Há ainda uma terceira modalidade de mercado da arte: o mercado das ilegalidades, das cópias, das fraudes, da pirataria e da falsificação.

Além de caminhar em paralelo com as outras duas formas de comércio, ele acaba por delinear, no subterrâneo e obscuro mundo das negociações, o que é bom ou não de ser comercializado e consumido.

Compreensão

1. Uma falsificação feita com qualidade também pode ser considerada arte?

2. O mercado pirata não é uma forma de ajudar a divulgar o trabalho do artista?

3. Quem de fato ganha com a pirataria e a falsificação?

Mesmo com toda a força dos meios de comunicação que condicionam, atualmente, a produção e o consumo de arte – além de outros bens – determinando, de certa forma os gostos da maioria das pessoas, é possível achar quem não se sintam bem em consumir aquilo que a maioria consome. Até que ponto temos liberdade de escolha? Apresente as respostas à turma para debate.

O Gosto Como um Fato Social

Da mesma forma que o surgimento da Estética ocorreu num contexto social e político determinado, também é possível pensar a questão da beleza como um fato social.

Fato social é um conceito da sociologia, proposto por Émile Durkheim, um dos fundadores dessa ciência.

Segundo ele os fatos sociais são imposições que a sociedade faz aos indivíduos e que os obrigam a seguir. São os *fatos sociais* que fornecem o objeto de estudo específico da Sociologia e são caracterizados pela: generalidade, fatos comuns aos indivíduos de determinada sociedade; exterioridade, exteriores ao indivíduo, pois não dependem dele; e coercitividade, obrigam-no a agir dessa ou daquela maneira.

O gosto vai se formando a partir de hábitos, de valores e atitudes que são comumente aceitos. Eles passam a vigorar como corretos e devem ser seguidos por todos.

Mesmo que possam provocar reações negativas por parte daqueles que representam e defendam as normas tradicionais, as alterações desses parâmetros são inevitáveis.

Com o tempo, as mudanças de hábitos, as novas perspectivas e necessidades acabam por introduzir novos modelos a serem seguidos.

Isso faz pensar que os padrões de gosto são construídos social e culturalmente. As mesmas roupas que se vestem aqui no Brasil não seriam consideradas bonitas ou até moralmente aceitas em países como a Índia, por exemplo.

As argolas no pescoço que as mulheres usam em algumas tribos africanas como adereços para

embelezar seus corpos, não seriam aceitas da mesma forma aqui. Entretanto, não se pode julgar outros padrões de beleza como melhores ou piores do que o nosso.

Os padrões culturais, portanto, não são estáticos. Nem tudo aquilo que era moda nos anos 40 é aceito mais, hoje em dia.

Nesse sentido é interessante notar que embora haja essa determinação histórica do gosto, isto é, que ele marca um determinado momento, percebe-se que ele também muda conforme a época.

Não é raro, em geral, a moda, por exemplo, voltar de tempos em tempos. Ou ainda, que padrões de uma cultura, mesmo que sejam do passado, possam ser resgatados em outras épocas.

Muitos traços dos padrões antigos não são completamente esquecidos no passado.

Muitos permanecem presentes e servem, inclusive, como inspiração para a renovação de padrões atuais.

Por mais que esses padrões de moda, de beleza e de gosto sejam culturalmente determinados e historicamente mutantes, fica a questão se poderíamos achar um caminho para alguma unidade de juízos de gosto.

Compreensão

Responda as questões a seguir.

1. O que determina as mudanças de gostos?

2. Os padrões de beleza, além de estarem relacionados aos interesses econômicos, estão igualmente relacionados aos interesses políticos? De que forma?

O Juízo de Gosto na Filosofia

Alguns filósofos também se prestaram a essa discussão sobre a possibilidade da universalização do gosto.

Entretanto, eles não estavam interessados em impor um padrão de gosto para as sociedades de que faziam parte.

Também não estavam interessados na busca da beleza física, e sim, da reflexão sobre a beleza que se

pode contemplar nas artes ou na natureza e dos juízos de gosto que daí se podem inferir.

A discussão estética preocupa-se em pensar as condições em que o ser humano elabora seus juízos de gosto, e se esses juízos, uma vez que são elaborados pela mente a partir das sensações, poderiam ter validade, alcance e concordância geral.

Hume – gosto é coisa da sua cabeça

A possibilidade da universalidade do gosto foi questionada por David Hume, filósofo escocês, em seu texto *Do Padrão do Gosto*.

Segundo ele, gosto não se discute. Para compreender como Hume chega a essa conclusão é necessário entender como ele explica a origem do conhecimento.

Segundo esse filósofo, o conhecimento não se origina pura e simplesmente na mente humana. Não nascemos sabendo. Adquirimos o saber na experiência.

A partir dela é que colhemos nossas impressões sobre a realidade que, guardadas na memória e ligadas, associadas pela imaginação, construímos as ideias, como se fossem cópias alteradas da realidade.

O conhecimento advém dos fatos experiências a partir das impressões e das ideias que associamos em nossa mente – por isso essa teoria é chamada de Empirismo Lógico.

Nesse sentido é que Hume se coloca contra qualquer ideia arbitrariamente imposta sem um consenso a partir da experiência.

Por isso, concorda que sejam possíveis normas morais absolutas, metafísicas, fundamentadas puramente na razão.

Apenas uma concordância entre os cidadãos sobre as qualidades morais, baseadas na utilidade e no prazer que proporcionam, é que garante a validade das regras. E ele também leva esse julgamento aos juízos de gosto.

Nos juízos de gosto Hume aponta também para a ideia de consenso. E ele demonstra as dificuldades de se chegar a essa ideia comum e a precariedade em concluir alguma ideia definitiva e absoluta sobre o belo.

Ele constata a grande variedade e diferença de gostos e opiniões, mesmo entre indivíduos da mesma cultura e que tenham tido a mesma educação.

O filósofo chama a atenção para que não sejam julgados os gostos estranhos, como sendo bárbaros. Bárbaro, pode ser também o nosso julgamento diante daquele que é diferente.

Não se pode cair na tentação de considerar belo apenas as preferências de determinadas pessoas ou culturas, ou seja, essa busca de uma padronização do

gosto não pode significar a mutilação do direito de discordar e da liberdade de escolha.

Essa diversidade de gostos é mais evidente, segundo Hume, na realidade, no plano individual e particular do que no plano das aparências, dos discursos sobre assuntos mais amplos.

No terreno da moral, por exemplo, dificilmente alguém discordaria de que “... a justiça, o humanitarismo, a prudência e a veracidade...” (HUME, 1997, p. 56) não fossem dignas de aplausos, e que as ideias contrárias a elas sejam dignas de reprovação.

Essa unanimidade seria fruto da razão, que fundamenta a moral, ou dos sentimentos que movem as ações humanas?

Segundo Hume, esse acordo é muito mais fruto da linguagem: as próprias palavras trazem de seu idioma o sentido de reprovação ou aprovação: “As pessoas que inventaram a palavra caridade, e a usaram de maneira muito mais clara e muito mais eficaz para inculcar o preceito sê caridoso do que qualquer pretensão legislador ou profeta que incluísse essa máxima em seus escritos” (Idem, p. 57).

O problema de se conseguir uma unanimidade na ética esbarra na questão da linguagem, na medida em que os termos são usados de maneiras diferentes, em idiomas diferentes.

Da mesma forma na questão dos juízos de gosto. Algumas obras de arte são reconhecidas como belas apenas por uma questão de costume, de valor culturalmente atribuídos, mas que não garantem a sua real beleza, e por isso, uma unanimidade de juízos estéticos.

Contrariamente à dificuldade de encontrarmos um padrão único, Hume reconhece que é natural procuramos um padrão, “...uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens...”. Embora esse padrão esteja no horizonte do provável, ele não é possível, para Hume.

Primeiramente porque o sentimento que temos em relação a uma obra é diferente do julgamento que proferimos dela.

O sentimento é sempre do indivíduo, não tem referência a nada diferente dele. Quando digo que gosto disso ou daquilo, o gosto é meu, não posso tomar como referência o sentimento ou a ideia de outra pessoa para demonstrá-lo. “O sentimento está sempre certo – porque o sentimento não tem outro referente senão ele mesmo, e é sempre real, quando alguém tem consciência dele”, afirma Hume.

Com o entendimento ocorre o inverso. Ele sempre precisa de uma referência, de algo em particular, concreto, a que ele se destine.

Podemos ter opiniões diferentes sobre um mesmo objeto, mas uma apenas será a verdadeira. Mas posso

ter uma infinidade de sentimentos sobre o mesmo objeto e todos serem corretos, pois “... nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto”.

O sentimento assinala apenas uma conformidade entre o objeto e as faculdades do espírito, e essas estão no indivíduo.

Por isso a beleza, segundo Hume, “... não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente”.

Compreensão

Responda as questões a seguir.

1. Como explicar um possível consenso de que certas obras de arte como a Pietá, de Michelangelo, são belas?

2. É possível estabelecer uma relação entre juízos morais e juízos de gosto? O Belo tem a ver com o Bom?

O Juízo de Gosto na Arte

Hume busca, nas obras de arte, a possibilidade de encontrar uma padronização de gosto. Mas observe que não é uma padronização no sentido de obrigação de gostar de determinadas obras.

É uma padronização no sentido da possibilidade de julgarmos da mesma maneira, a partir de experiências individuais.

A arte parece lidar com sentimentos mais comuns e gerais do ser humano. Parece que há ainda uma saída, embora que parcial, para a possibilidade da universalização do gosto.

Existem obras de arte que agradam quase que universalmente ou, pelo menos, atravessam gerações e são consideradas belas entre diferentes nações inclusive, como as poesias de Homero, por exemplo.

Mas esse agrado geral não é fruto de uma propriedade intrínseca da obra, ou por ela estar alinhada com alguma teoria ou regra de arte ensinada nas academias.

É sim resultado de um consenso, de um agrado maior, que satisfaz mais do que a censura poderia condenar ou que os próprios defeitos da obra podiam evitar.

Muito embora cada arte tenha suas próprias regras, e os críticos fazem seu julgamento de acordo

com esse padrão, o gosto por determinada obra não se prende à exatidão das teorias a seu respeito, mas ao agrado e à satisfação que produzem no público.

Parece que as artes, em suas regras gerais, isto é, nas suas características específicas e próprias que as diferenciam de outras atividades humanas, como a ciência, por exemplo, apontam para “... sentimentos comuns da natureza humana...”, ou seja, aquilo que qualquer ser humano poderia sentir diante de tal objeto.

Ainda assim, Hume afirma “... não devemos supor que, em todos os casos, os homens sintam de maneira conforme essas regras”.

Hume, porém, reconhece que o ser humano possui uma tendência comum, geral, de sutileza, delicadeza e fineza: “... a delicadeza de gosto pelo espírito ou pela beleza será sempre uma qualidade desejável, porque é a fonte de todos os mais finos e inocentes prazeres de que é suscetível a natureza humana”.

Podemos experimentar essa tendência geral, segundo Hume, na ordem da fantasia e da imaginação, em situações especiais de “... perfeita serenidade de espírito, concentração do pensamento, a devida atenção ao objeto...”.

Podemos, ainda, aprimorar os gostos, refiná-los pela “... prática de uma das artes e o frequente exame e contemplação de uma espécie determinada de beleza”.

Além disso, o exercício de comparação entre os graus de excelência de uma obra, o livrar-se dos preconceitos e o bom senso, podem nos orientar para um aprimoramento da percepção da beleza.

Será que, por esse caminho, pode-se encontrar uma saída para que se possa julgar universalmente a beleza?

Entretanto, ainda que se ajustem os discursos e generalizações sobre determinadas obras, caracterizando-as como belas, estaremos sempre longe de qualquer padronização do gosto, segundo Hume.

Ele afirma que “... embora os princípios do gosto sejam universais, e aproximadamente, senão inteiramente, os mesmos em todos os homens, mesmo assim poucos são capazes de julgar qualquer obra de arte, ou de impor seu próprio sentimento como padrão de beleza”.

A padronização dos gostos está limitada pela falta de delicadeza, pelo preconceito, pela falta de conhecimento, prática e experiência com as obras de arte, pela falta de bom senso, e até, pela imperfeição dos órgãos da sensação interna (os juízos), por estarem viciados ou perturbados de tal forma que não consigam produzir um sentimento correspondente aos princípios gerais do gosto.

Além disso, Hume aponta as diferenças de temperamento entre as pessoas e a variedade de costumes de épocas e lugares como agravantes para tornar mais confusa a mensuração exata de um juízo de beleza padrão, seja com qualquer objeto e mesmo em relação às obras de arte.

Para Hume, não há como padronizar gostos e essa tarefa é fadada ao insucesso: “Procurar estabelecer uma beleza real, ou uma deformidade real, é uma investigação tão infrutífera como procurar determinar uma doçura real ou amargor real”.

Identifique os conceitos que Hume usa para justificar sua opinião sobre os juízos de gosto e compare-os aos conceitos de beleza trabalhados anteriormente.

Produza um texto apresentando sua concepção pessoal de beleza. Até onde ela poderia valer para todos?

Kant e o Sentimento do Belo

Com opiniões contrárias às de Hume sobre os juízos de gosto, veremos as idéias do filósofo alemão Immanuel Kant.

Ele escreveu, dentre outras, três grandes obras, consideradas as principais por representarem o cerne do seu pensamento: *A Crítica da Razão Pura*, *A Crítica da Razão Prática* e *A Crítica dos Juízos*. Discute sobre o conhecimento na primeira, e sobre a moral na segunda.

O filósofo refletiu, na terceira Crítica, sobre os juízos estéticos. Para Kant a ponte entre a faculdade cognitiva (o intelecto) e a dimensão da sensibilidade, é a faculdade do juízo, relacionada aos sentimentos.

Sentimentos esses que não devem ser compreendidos em termos de emoções (ódio ou amor, por exemplo).

Esse sentimento que Kant vai investigar na *Crítica da faculdade do Juízo* é o sentimento estético, o sentimento de prazer e desprazer que se tem a partir de um tipo específico de objetos representados.

Observe que Kant fala em sentimentos e não em sensação de agradável ou desagradável. Enquanto apenas a sensação de gostar ou não de algo parece muito subjetiva, o que impossibilitaria qualquer pretensão à universalidade, a ideia de sentimento dá mais força à impressão que as representações da sensibilidade causam no sujeito.

Essa força nos faz pensar na possibilidade de que os sentimentos seriam mais comuns, isto é, que eles se apresentem da mesma forma a outras pessoas e, por isso, comunicáveis.

Kant afirma que o juízo de gosto “...não é (...) nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser, senão, subjetivo”.

Esses juízos, embora se remetam a algum objeto em particular, um objeto real, uma obra de arte, por exemplo, ou uma paisagem da natureza, não dizem a respeito do objeto.

No juízo de gosto não se faz referência ao objeto, como num juízo de conhecimento, mas se refere ao modo como o sujeito é afetado pela representação pura deste objeto.

Esses juízos de gosto ou juízos estéticos, segundo Kant, possuem três alcances: o belo, o agradável e o útil.

Quanto ao agradável e ao útil, que são sentimentos despertados em vista de fins e interesses particulares, eles são contrários ao sentimento do belo, pois este é desprovido de qualquer interesse ou finalidade que não seja ele próprio.

O sentimento de beleza que se tenha diante de algum objeto não pode estar atrelado, segundo Kant, a nenhum interesse ou utilidade a que ele possa estar ligado.

Quando utilizamos ou temos muita necessidade dele em vista de algum fim, não estamos em condições de vislumbrar sua beleza: “Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo-de-gosto puro”.

Compreensão

1. Como Kant apresenta a ideia de prazer desinteressado?

2. Compare a ideia de prazer desinteressado, com a ideia de Sócrates, de que o útil é belo. Apresente as respostas à turma para debate. As regras para o debate encontram-se na introdução deste livro.

A Universalização do Gosto

É nesse sentimento desinteressado que encontramos uma possibilidade de universalização sobre o julgamento do belo. Na verdade, não estamos tratando de gosto ou preferências, simplesmente, como falava Hume.

Quanto a isso, todos os homens têm seu direito e liberdade individual que garantem essa diversidade de gosto.

Não é a razão e o entendimento que garantem essa universalidade para o sentimento do belo, mas a imaginação ligada ao entendimento e ao sentimento de prazer ou desprazer. A imaginação, pelo seu jogo

intuitivo, é que tem a capacidade de unir o sensível ao entendimento, o material ao ideal.

Para Kant, assim como para Baumgarten, o responsável pelo surgimento da Estética no século XVIII, o terreno em que se pode estabelecer a discussão estética é o da representação.

Aquilo que não é puramente sensível, nem totalmente intelectual, mas que pode ser compreendido e comunicável.

Representações não de ideias, portanto, mas da vida sensível do sujeito. Logo o fundamento desse juízo estético está no indivíduo e não nas coisas.

Esse indivíduo quando se volta ao objeto, deve senti-lo como interessante, mas não pode voltar-se a ele com interesses.

Quando estamos presos aos objetos pelos interesses particulares de uso, ligados a alguma função ou ganho que eles podem representar, o juízo estético não encontra seu espaço.

Esse jogo da imaginação é difícil – tente imaginar algo que admiramos e que não tenhamos interesse! – mas, para Kant, fundamental: assim como em suas ideias sobre moral, os interesses deturpam a qualidade ética das nossas ações (isso quer dizer que uma ação só é moralmente louvável quando é desinteressada), na estética o juízo interesseiro impossibilita o livre acesso ao objeto.

Esse objeto – objeto belo, ou estético – guarda consigo a promessa de um deleite, um prazer que não é apenas sensual, físico, como o prazer de comer exageradamente, por exemplo.

Nem mesmo um prazer intelectual de se ler um bom livro. Esse prazer, que é compartilhado, se fundamenta na “... universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como consequência o prazer no objeto”.

É um prazer fruto de uma atividade mental, na relação sensível com um objeto, do qual estou livre, isto é, sem interesses práticos e com o qual não me volto para compreendê-lo intelectualmente. Esse prazer, embora seja subjetivo é também comungado pela sociedade. É um prazer em comum, uma complacência.

Esse juízo de beleza, além de ser desinteressado, não é representado por um conceito (racional, intelectual). “O belo é o que apraz universalmente sem conceito”, afirma Kant.

Como esse sentimento não está atrelado a um juízo de conhecimento ele também não tem conceito que o expresse.

O juízo de gosto, oriundo de sentimento do belo não pode sofrer as pressões da sistematização e teorização da razão. Elas deturpam e nos fazem

desviar do prazer, que é próprio da sensibilidade, e não da inteligência. Essa unanimidade do juízo de gosto não está, portanto, num acordo de pensamento ou num debate teórico sobre a beleza, mas por um juízo de gosto, isto é, pelo sentimento que, ao se dar, pode se intuir que qualquer outro o teria da mesma forma.

O sentimento estético é como comum a todos, pode ser compartilhado e comungado com humanidade.

Deve ser oriundo de um prazer sensível, desinteressado e sem conceito racional que lhe sirva de explicação.

Essa universalidade não é fruto, portanto, do pensamento. Ela é sentida. Ela não está na lógica, onde todos teriam ou poderiam chegar ao consenso através de longas exposições ou demonstrações argumentativas, mas na intuição de que o mesmo sentimento que tenho diante de uma obra, qualquer outro também o teria.

Essa universalidade está na subjetividade, porém, sem cair em qualquer subjetivismo, isto é, essa subjetividade não se reduz os gostos individuais, particulares, mas a um sentimento que, quando acontece, pressupõe-se que todos teriam.

O belo não está, portanto, nos objetos, como uma característica que lhes seria própria, nem puramente no sujeito, sem que ele precisasse do mundo. O sentimento se dá na relação sujeito e objeto.

Um objeto que não pode ser pensado separadamente do sujeito. Sujeito que precisa deixar gradativamente os seus interesses e gostos pessoais, para estar aberto ao sentimento do belo.

Por isso o juízo estético não se define num subjetivismo exacerbado. O sujeito deve estar distante de suas afinidades pessoais.

Um sujeito, portanto, ilustrado, sensível, sofisticado e refinado que sente, diante das formas peculiares presentes no objeto, um belo universal. Um acordo harmonioso entre o pensamento e o sentimento diante do objeto em suas determinadas formas.

Para Kant as condições de universalidade do sentimento do belo se dão na sua complacência (prazer que se sente junto, comum) necessária, isto é, uma satisfação desinteressada e que agrada os sentidos. Kant afirma sobre a complacência:

Pois, visto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que o julgante sente-se inteiramente livre com respeito à complacência que ele dedica ao objeto; assim, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência à qual, unicamente, seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode

pressupor em todo outro; conseqüentemente, ele tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante.”

Não é pela via da razão, portanto, que há a concordância entre sujeitos no sentimento do prazer, mas pela pressuposição de “...uma tal voz universal...”, ou seja, de que o outro também teria o mesmo sentimento. Não é um consenso entre ideias, mas um sentimento comum.

Compreensão

Discuta, em duplas, a real possibilidade da comunicação, proposta por Kant, de juízos de gosto, ou seja, a possibilidade de que, universalmente, se possa ter o mesmo julgamento diante de uma obra. Apresente as respostas à turma para debate.

Exigências para o Bom Gosto

Para que tal sentimento (prazeroso, livre, desinteressado, sem conceitos, universalmente compartilhável) possa se produzir, é preciso que o indivíduo tenha certo preparo: conhecimento, sutileza, sensibilidade, enfim, refinamento.

Esse preparo acontece na sociedade, no interior da cultura da qual o sujeito faz parte. O juízo de gosto só tem validade se for dado em sociedade, no terreno da cultura. Kant afirma isso na sua obra *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*.

É na dimensão humana, no convívio social, que os juízos de gosto fazem sentido. Embora cada um tenha gostos diferentes, quando falamos em beleza estamos pressupondo a humanidade, contando com um acordo unânime de todos os homens.

Nessa obra, Kant cita que uma bela música ou um bom vinho podem ser apreciados por muitos, assim como uma estante cheia de livros pode trazer satisfação a um proprietário que nem sequer os leu.

Mas, enquanto esse prazer pode estar voltado ao valor prático ou ao valor teórico que esses objetos representem, ou tão somente ao prazer físico que eles proporcionem, o que torna essa experiência restrita ao âmbito individual, é na experiência estética, isto é, na contemplação desinteressada de uma obra, que se dá o sentimento estético.

E aí a exigência é maior, pois essa experiência se dá apenas com pessoas que possuam certo nível intelectual, uma sensibilidade treinada, um refinamento, alcançados via educação.

Embora Kant reconheça que a todos foi dada essa tendência ao refinamento, pois um “... homem jamais é inteiramente desprovido de vestígios do

sentimento refinado” (KANT, 1993, p. 36), são poucos, no entanto, os que a desenvolvem: “Entre os homens, são bem poucos aqueles que se comportam de acordo com princípios...”.

Mas a todos isso é possível, pois “... todos os corações humanos, embora em porções diferentes, foram infundidos pelo amor à honra...”.

Devemos lembrar que Kant é um dos expoentes do Iluminismo, por isso dava grande importância à educação como uma força de aperfeiçoamento individual.

Compreensão

1. Forme pequenos grupos e responda as questões abaixo:

a) Analise essa obra de Henri Matisse (1869-1954), pintor francês iniciador do movimento artístico denominado Fauvismo, que utiliza a cor como forma de expressão das emoções.

b) Busque compreender o que ela pode nos transmitir, não apenas pela via do intelecto ou da razão, mas pela via do sentimento livre de qualquer interesse, despertado no encontro com a pura imagem.

c) O que esse sentimento pode ter de universal? As observações comparadas com outros colegas podem ajudar nessa tarefa.

d) Após essa experiência, produza um texto, a partir das ideias de Kant, sobre esse compartilhamento de sentimentos em relação ao belo. Isso é possível de fato?

2. Qual a definição de belo para Kant?

3. O que Kant entende por universalização dos juízos de gosto?

4. A proposta de Kant sobre acordo estético não exclui uma grande quantidade de pessoas por não participarem do mesmo gosto?

5. O contexto de diversidade de gostos e diferenças culturais ou sociais não seria um empecilho para essa percepção estética proposta por Kant?

6. O que há em comum nas ideias de Hume, Baumgarten e Kant?

7. Identifique os principais conceitos elencados nesse texto e reconstrua-os num texto próprio.

O Materialismo Histórico e a Arte Interessada

Foi Kant quem nos deixou a possibilidade, por meio da experiência estética, desinteressada e sem conceitos, de nos relacionarmos universalmente com a beleza.

O belo ganhou aí sua autonomia. Não precisa estar associado a nenhum conceito, ideias, teorias, nem deve estar relacionado a nenhuma finalidade ou valor fora de si mesmo.

Num outro ponto dessa discussão se encontra a proposta inspirada no materialismo histórico, enraizado na teoria marxista sobre a sociedade, história e filosofia.

Para alguns teóricos marxistas, a arte deve ser um meio para a superação das diferenças sociais e do sistema capitalista. Defende-se por esse caminho a ideia da arte militante, da arte como forma de conscientização política, como uma forma de luta social.

Para o Materialismo Histórico, que surgiu em meados do século XIX, fundado por Karl Marx (1818 - 1883) e Friedrich Engels (1820-1895), o ser humano é determinado social e historicamente.

Isso quer dizer que não se pode pensar o homem fora de seu contexto histórico e social.

O homem está limitado a esse contexto pelos problemas, interesses, dificuldades, evolução tecnológica, ou seja, determinado pelas condições materiais de seu tempo e pelas condições sociais em que vive.

O ser humano se desenvolve e evolui a partir das suas condições de vida, de trabalho, de produção material. E é a partir de suas necessidades materiais que as transformações sociais acontecem.

Não é a consciência, nem os ideais ou as teorias que determinam essas transformações, como pensavam os idealistas.

Segundo Marx, essa visão de mundo idealista mistificou a realidade e acabou por invertê-la, isto é, desconsiderou que as necessidades materiais da vida, de subsistência, é que determinam as mudanças sociais e históricas.

Mudanças essas que ocorrem no modo de produção da subsistência, no relacionamento social dentro dessa produção e nas instituições sociais que, segundo o materialismo histórico, constituem outra dimensão da realidade.

A arte é uma dessas atividades humanas que, como todas, não é apenas uma ação isolada, puramente mecânica, mas sim, uma práxis, ou seja, onde homem se realiza na sua ação transformadora da natureza.

Nessa práxis, na ação transformadora, onde se concatenam a teoria e a prática, é que o ser humano se constrói. Não há uma essência a priori, portanto, puramente metafísica e fora dessas condições históricas e sociais.

Que essência é essa? Não uma essência separada da existência concreta; mas uma essência sensível, social, pois essa sensibilidade é uma percepção que

se constrói socialmente. Os sentidos humanos (visão e audição, por exemplo) não são puramente naturais, eles são formados socialmente.

Um ouvido só pode perceber a música se ele for treinado para isso, se ele for um ouvido musical. E isso se faz em sociedade. E aí, portanto, na sua existência concreta, sensível, que o homem se realiza como ser humano.

A arte está inserida, e só pode ser compreendida, dentro desse contexto social e histórico, segundo o materialismo.

Contexto, aliás, que se tornou cada vez mais estranho ao próprio homem como um todo, na medida em que o surgimento da propriedade privada, da divisão social do trabalho, da industrialização e das riquezas acumuladas nas mãos de poucos pela exploração do trabalho proletário, produziu a alienação.

O homem alienado, quer dizer, não autônomo nas suas decisões, não proprietário dos meios de produção, apenas possui a força de seus braços e perde a identidade com aquilo que produz ao ter que vender essa força em troca de um salário injusto.

Os objetos que fabrica não lhe pertencem e ele não pode adquiri-los com a remuneração que recebe. O trabalho não lhe oferece mais prazer algum, reduziu-se a uma insignificante repetição de gestos.

Além dessa alienação material, também ocorre a alienação da própria consciência. A própria vida do trabalhador, ele já não sente que lhe pertence. As decisões já não são suas, e ele se torna indiferente, banalizado e, portanto, banalizando a sua vida e a dos seus semelhantes. Se as decisões não são mais suas, alguém é quem vai decidir por ele.

A alienação deixa o trabalhador amarrado aos interesses das elites que detêm o poder econômico. Esse modo de vida alienado estendesse também às outras dimensões da vida social, como a dimensão política, onde o poder de decisão e a eficácia da participação nas decisões políticas ficam limitadas para a classe proletária.

O desenvolvimento capitalista acelerou e intensificou os antagonismos de classes.

Antagonismos esses que existiam desde que a propriedade privada ingressou na história do trabalho humano, e que agora assumem formas mais violentas, amplas e camufladas.

Numa sociedade dividida em classes, cada uma delas terá seus próprios interesses. É inevitável que exista, portanto, os conflitos entre elas.

Constata-se, porém, que o interesse predominante seja o interesse da classe que domina, quase sempre em contradição com o interesse geral e coletivo.

Assim é que podemos compreender outro conceito importante dentro do materialismo

histórico: a ideologia. Num sentido amplo poderíamos entender apenas como um conjunto de ideias sobre determinado assunto, como uma teoria, por exemplo.

Noutro sentido, mais específico, pode-se entendê-la como um conjunto de ideias que representam os interesses de determinadas classes sociais. Mas, no sentido empregado por Marx, ideologia é um conjunto de ideias, que nem sempre se apresentam bem estruturadas – como uma teoria científica, por exemplo – mas que representam os interesses da classe dominante.

Essas ideias têm como objetivo principal camuflar, esconder e justificar toda a exploração e desigualdades sociais inerentes ao processo produtivo capitalista. Essa ideologia se encontra disseminada nas instituições sociais, nas leis e geralmente não são percebidas pela classe dominada, pela própria condição de alienação em que se encontram.

A arte não escapa desse jogo de interesses, de vínculos ideológicos. Muitas vezes ela está a serviço ideológico, inverte, camufla e distorce a realidade, não apenas com fins artísticos ou estéticos, mas com fins ideológicos. A arte acaba por servir aos interesses de uma classe.

A burguesia, por exemplo, no decorrer do processo de dominação econômica, no sistema capitalista, também acabou por determinar o que deve ser ou não deve ser visto como arte. Até como uma forma de completar e fortalecer essa prática de dominação, a cultura também foi alvo de seus interesses.

Muitas vezes essa classe apropriou-se de elementos e iniciativas da cultura popular e histórica como sendo suas, limitando, posteriormente, o acesso a essas formas de arte.

Mas a arte também pode ser o caminho para a aquisição da autonomia, da consciência crítica e da transformação social na medida em que ela também pode refletir, criticar e denunciar as desigualdades e dos abusos do capital.

De uma forma geral os teóricos do materialismo histórico defendem que a arte deve desviar-se dos interesses da burguesia para não se desumanizar. Deve desvelar os interesses das elites, mobilizar os trabalhadores para a transformação social.

Por outro lado, o caráter universal de algumas obras de arte se verifica quando elas conseguem abarcar valores universais e, por isso, passam a ser reconhecidas pela grande maioria como sendo belas.

Compreensão

1. A arte pode ser um veículo ou um meio de alienação? Justifique sua resposta com exemplos de obras de arte que você julgue alienantes.

2. Estabeleça as diferenças e semelhanças que a proposta do Materialismo histórico possui tanto com Hume, quanto com Kant.

3. A arte e beleza estão completamente condicionadas pelo tempo (história) e pela cultura (contexto) da qual fazem parte? Há a possibilidade de existir uma beleza ideal, como na proposta de Platão, por exemplo?

Para além do Belo Clássico

Tratamos até aqui da beleza, da experiência do belo e do juízo do gosto. É importante salientar finalmente que, se estamos no território do belo, como uma categoria estética fundamental, deve-se notar que ela não é a única, pelo menos para alguns teóricos em Estética.

Além do belo, existem outros sentimentos que ocorrem na experiência estética, como o grotesco, o sublime, o trágico e o cômico, por exemplo. Reduzir as categorias estéticas ao belo seria praticamente relacioná-la às artes clássicas.

Essa forma de arte nos ofereceu um padrão de beleza e uma concepção de arte que se referem a uma determinada época e cultura específicas, que foram marcantes sim, mas que não são as únicas, ou as melhores.

Além do que, e os gregos já nos serviram como um exemplo disso, a beleza não está relacionada somente ao universo das artes.

Essa associação entre belo e arte reduziria, segundo alguns autores (Sánchez Vásquez, por exemplo) a discussão estética enquanto uma forma de pensar o homem na sua dimensão sensível, muito mais ampla.

Embora elas não sejam unanimidades entre os filósofos contemporâneos como categorias estéticas, devem ser lembrados aqui como novas

possibilidades de ampliarmos as discussões e como formas diferenciadas de nos relacionarmos com a realidade.

Compreensão

1. Analise a imagem ao lado, e procure elementos que questionam o ideal de beleza clássico. Ela apresenta alguma proposta estética diferente? Que experiência estética ela suscita em você?

2. Qual é a relação entre conteúdo e forma na expressão artística? Apresente as respostas à turma para debate. As regras para o debate encontram-se na introdução deste livro.

Capítulo 06

Necessidade ou fim da arte?

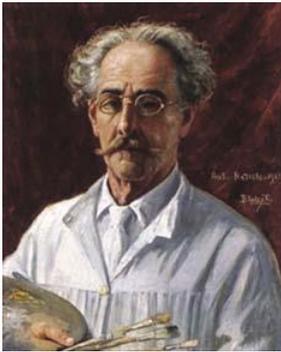
“A gente não quer só comida
a gente quer bebida, diversão e arte...”

“Comida” (1987) Interpretação: Titãs. Composição: Marcelo Fromer / Arnaldo
Antunes / Sérgio Britto

Você já imaginou passar a vida inteira sem ouvir músicas, assistir a filmes, desenhar, pintar ou escrever um poema?

Nem sequer um assovio ou um sussurro em voz baixa do sucesso do momento?

Conseguiríamos viver sem arte? Seríamos capazes de resumir nossa vida ao trabalho e às necessidades básicas? Ou será que a arte não é uma delas?



Benedito Calisto de Jesus (1853 1927) Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Arte e Sociedade

A arte parece fazer parte da nossa vida. A história da cultura mostra que o ser humano não conseguiu se desenvolver apenas produzindo objetos úteis. Procurou-se algo mais. Produziu-se arte. E produziu-se em sociedade.

Karl Mannheim

O sociólogo alemão **Karl Mannheim** afirma que a arte está intimamente ligada à história e à cultura. A arte não brota apenas de indivíduos isolados do mundo.

Ela não é algo restrito à vida privada ou não é independente do contexto social. Um artista pode até produzir solitariamente, mas não só para si. O processo de criação pode, e para muitos deve, ser solitário.

Mas o artista estará sempre pensando em sua condição de vida dentro de um mundo, de uma realidade que os cerca, que o toca intimamente, que ele sente de um jeito especial e que é capaz de dar uma forma sensível.

Isso não quer dizer que o artista, ao expressar sua sensibilidade diante da realidade, não se lança em prol de uma transformação, apontando novos caminhos e rumos que se possam seguir.

Apontar para um futuro, um projeto, ainda que utópico, mas possível enquanto um projeto realizável, no dizer de Mannheim, é também tarefa da

arte. O artista ainda pode retomar propostas e ideias do passado, reformulando-as ao seu modo e atribuindo-lhes novos significados.

A arte, portanto, não está completamente presa, amarrada pelas condições sociais, culturais ou históricas. Ela guarda consigo essa capacidade de superar essas condicionantes, muito embora não consiga existir sem elas.

Como aponta a letra da música que abre esse texto: o ser humano tem necessidade de arte. Não vive apenas com coisas frias, com objetos sem sentido existencial ou emocional.

O homem é agente significante *no* e *do* mundo. Por isso a arte é uma forma de buscar uma compreensão – que não deve ser apenas pela via do conhecimento científico, técnico, racional – mas por meio da imaginação, da criatividade, em conteúdo que são inseridos dentro de formas que parecem ter vida e consistência própria.

Podemos perceber a arte não em paralelo, ao lado ou por fora do mundo. E não parece estar no fim de sua linha.

Se a arte não está distante da realidade social e histórica que a comporta e se ela não pode abster-se de procurar formas próprias de existir então podemos pensá-la como sempre presente nas maneiras de configurarmos e representarmos o mundo. É sobre esse fundo, a condição humana, que qualquer manifestação artística se coloca.

Compreensão

Na sua opinião, a arte tem algum compromisso intrínseco com propostas de mudança e melhoria da sociedade? Justifique sua opinião num texto a ser lido e debatido em grupos.

Necessidade da Arte

Pode-se afirmar, portanto, que arte é uma forma do homem se relacionar com o mundo, forma que se renova juntamente com a produção da vida.

O homem, que nunca está contente com a sua condição porque é finito e incompleto, busca sempre novas possibilidades de existência, busca transcender, ultrapassar e descortinar novas dimensões da realidade.

Segundo Ernst Fischer, poeta, filósofo e jornalista austríaco, em seu livro *A Necessidade da Arte*, o homem está sempre à procura de relacionar-se com uma dimensão maior do que a sua própria vida particular, individual.

Está sempre em busca de um algo a mais, que supere sua condição individual, solitária e parcial. Procura em objetos e seres exteriores a si mesmo, uma totalidade que o completa.

Cada um é, segundo Fischer, um "... 'Eu' curioso e faminto de mundo...". Na arte o homem une-se com o todo da humanidade, sente-se nela, "... torna-se um com o todo da realidade."

Ela é, portanto, uma atividade que redimensiona o homem, tirando-o da simples individualidade para a coletividade.

Arte é muito mais do que apenas uma diversão, distração ou um produto a ser comercializado com vistas de enriquecimento, segundo Fischer, como é próprio das sociedades contemporâneas, onde ela se torna mais um objeto de consumo.

A arte é parte intrínseca do processo pelo qual o pensamento vai se construindo a partir da inter-relação homem e mundo.

Deixa-se de apenas responder aos instintos e agir por pura impulsividade e passa-se a elaborar, idealizar, projetar aquilo que se precisa e se deseja.

A criatividade e a imaginação foram capacidades que se desenvolveram no ser humano e que o permitiram não apenas produzir, o simplesmente, o necessário e o útil, mas enriquecê-lo, adornando os objetos construídos para o uso cotidiano.

Esses adornos também estão relacionados a uma dimensão mágica das ações humanas, como por exemplo, as pinturas corporais feitas em rituais de dança das tribos e de diversos grupos em diversas épocas da história.

Quando a sociedade brasileira, principalmente os jovens estudantes, foram às ruas para pedir o *impeachment* do então presidente Collor, em 1992, também pintaram seus rostos. Pinturas que não serviam para enfeitar simplesmente, mas para identificar e fortalecer aquele ritual simbólico de luta política.

A arte é uma práxis. O homem, ao realizar, fabricar e produzir a vida pela sua criatividade, imaginação, conhecimento, técnica e linguagem, aprofunda-se em seu conhecimento próprio, amplia sua visão de mundo e transforma-se ao transformar a natureza.

Ao agir na natureza o homem ocupa seu espaço no mundo, constitui cultura e, desse modo, se refaz como ser humano. Aprende novas formas de ser ele mesmo, tornando a natureza algo próximo de sua imagem e de sua compreensão.

No entanto, essa humanização não se dá sempre de maneira respeitosa, ou seja, muitas vezes nesse processo a natureza passa a ser objeto de exploração e dominação abusivas. Basta observar a violência ao ecossistema e do homem com o seu semelhante. A

arte pode ser resposta, reflexão, denúncia a esse uso tão desumano da natureza e do próprio homem.

Muito embora também na própria arte essa desumanização lançou seus estilhaços, quando ela se torna um simples objeto de consumo ou acúmulo de riquezas, a arte também pode trazer propostas contrárias a essa exploração da natureza, da arte e do próprio homem.

Compreensão

1. Que motivos levam os jovens a picharem as cidades?

2. Dar à realidade urbana uma nova fisionomia com a pichação é arte?

3. O que diferencia, esteticamente, o pichar do grafitar?

4. Em que medida essas práticas ferem o direito público de um espaço livre de demarcações?

Hegel e o Espírito Absoluto

O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, também pensou a respeito da arte. Mas a ideia de Hegel sobre esse assunto é que, embora a arte seja necessária ao homem como forma de ascensão ao Espírito absoluto, a arte terminaria em pensamento, se confundiria com a Ideia e não seria mais necessária ao final desse processo de manifestação do Espírito.

Suas considerações a respeito desse assunto precisam ser compreendidas à luz de algumas ideias que fundamentam o todo de sua teoria.

É fácil notarmos que a realidade está em constante transformação. Essa transformação, no entanto, não ocorre apenas no nível das aparências, ou seja, no

envelhecimento dos animais ou na queda das folhas das árvores, por exemplo. A realidade como um todo é dinâmica em sua essência, ela é processo, é atividade, isto é, movimento.

Esse dinamismo próprio da realidade, segundo Hegel, não nos permite pensá-la simplesmente como uma matéria inerte ou separada de alguma substância maior, espiritual ou transcendente.

Para Hegel, a realidade é manifestação do Espírito infinito ou Absoluto. Mas o que é esse Espírito?

Não se pode entender o Espírito hegeliano como uma simples entidade religiosa (a alma de alguém que reencarna, por exemplo).

Segundo Hegel, o Espírito que se manifesta na e pela realidade é a *unidade*. A grande quantidade de seres e de coisas no universo não está em desarmonia, como seres separados uns dos outros. Eles formam um todo.

Essa unidade é o Espírito que torna a multiplicidade de seres numa totalidade. Sendo assim, o Espírito enquanto unidade que compacta a realidade, é Absoluto, totalizante.

E como é que esse Espírito se manifesta na realidade? Ele é movimento, é dinâmico e natureza reflete esse dinamismo.

O Espírito se manifesta e se reconhece no mundo, nas coisas. Ao criá-las o Espírito cria a si próprio.

Esse movimento revela uma característica fundamental tanto do Espírito, quanto da realidade (afinal eles são lados da mesma moeda): a circularidade dialética.

Para Hegel, essa dinâmica do Espírito guarda três momentos distintos:

- ✓ o “ser em si”;
- ✓ o “ser do outro”;
- ✓ “retorno a si”.

Como ocorre isso? O Espírito é, primeiramente, ele próprio, idêntico a si mesmo. Depois ele se reflete naquilo que ele mesmo cria, isto é, no mundo, que é a sua negação, ou seja, o seu “outro”. Finalmente recupera-se, quando essa realidade volta a reencontrar-se enquanto Espírito.

O movimento da fertilidade é um exemplo disso: a semente que, primeiramente é em si mesma e essencialmente uma flor, precisa morrer, negar a si própria, para que a flor possa surgir.

Esses três momentos da circularidade dialética do Espírito são identificados por Hegel como “Ideia”, “Natureza” e “Espírito”, respectivamente.

Veja, portanto, que Espírito e Ideia são o mesmo ponto: um de partida e outro de chegada, formando o círculo.

Dessa forma, a natureza, o ponto intermediário, o “fora- de-si”, seria também uma forma diferente de ser da própria Ideia, enquanto ser-em-si e do próprio Espírito, enquanto superação ou retorno a si.

Percebe-se então a concepção idealista da realidade que é a marca do pensamento de Hegel.

Realidade e pensamento, espírito e matéria, são idênticos segundo o filósofo: “Somente o espiritual é o efetivamente real.”

Então esse Espírito Absoluto se revela na dinâmica da realidade. Realidade que também é movimento, é processo.

Processo que é histórico e, também, dialético. Isto quer dizer que a história, para Hegel, é o desenrolar dessa manifestação do Espírito.

Na medida em que uma determinada época da história entra em crise, ela encontrará sua negação, sua contrariedade e, sucessivamente essa a negação se deparará também com uma negação que superará as duas anteriores.

Assim também se dá com o conhecimento, segundo Hegel: uma teoria (tese) encontra sua negação (antítese) e, desse conflito, elabora-se a superação das duas (síntese).

As ideias, enquanto conhecimento humano, evoluem num desenrolar espiral da mesma forma que a história.

E o que temos nisso tudo é o movimento do próprio Espírito, isto é, da Ideia que se desenvolve na natureza, em função do reencontro, da retomada de si, da sua autoconsciência. A história dos homens é a história do Espírito Absoluto, portanto.

Essa exposição simples não completa todo o emaranhado de ideias sobre as teorias de Hegel. Mas elas já nos fornecem um suporte necessário para compreender o pensamento do filósofo sobre a arte.

Compreensão

1. A partir das ideias de Hegel, até aqui apresentadas, como podemos entender a função do homem nesse processo de manifestação do Espírito?

2. A construção do saber, da ciência, pode ter alguma relação com o saber do Espírito? Explique.

Arte e a Manifestação do Espírito

Para Hegel, a arte é a primeira manifestação do Espírito Absoluto, já no seu terceiro momento, isto é, o de “retorno-a si”.

A arte faz parte da tomada de consciência de si que o Espírito realiza no homem (subjetivamente na sua alma, na razão e no seu espírito; e objetivamente no direito, na moral e na ética) agora de forma absoluta, isto é, pela Ideia. Além da arte, a segunda forma de autoconhecimento do Espírito é a Religião e a terceira é a Filosofia, uma superando a outra.

Elas são três formas de apreensão do Espírito, de sua autoconsciência, e são responsáveis de levar a consciência do homem ao absoluto. A arte é forma sensível de fazer isso.

A arte é a forma sensível pela qual a verdade se dá à consciência humana. Em sua obra *Preleções sobre Estética* Hegel define a arte como “... uma emanção da ideia absoluta...”, cujo conteúdo é a “... ideia representada numa forma concreta e sensível...”.

Sua finalidade é a “... representação sensível do belo...” e sua função é de a “... conciliar, numa livre totalidade, estes dois aspectos: ideia e a representação sensível”.

Arte faz parte desse processo de autoconhecimento do Espírito que, pelo homem, pode representar, sensivelmente, o belo.

Para tanto existem conteúdos questão mais apropriados para a representação artística. Esses conteúdos não podem ser completamente abstratos, pois precisam de uma representação sensível.

Mas por ser natural e sensível esse conteúdo não deixa de ser também espiritual, isto é, a natureza não está longe ou oposta ao Espírito, como já afirmamos anteriormente. Há uma unidade entre o geral e o particular, entre o espiritual e o material em Hegel.

Essa unidade é concreta e representável pela arte. A terceira exigência de uma obra de arte é que ela seja figurativa, individual.

Qualquer obra tem sua forma material (circular ou quadrada, por exemplo) e seu conteúdo material (madeira ou ferro, por exemplo). Mas na obra de arte ainda existem uma forma espiritual e um conteúdo espiritual.

Essas é que dão identidade à obra de arte, isto é, a diferem de qualquer outro artefato feito pelo homem. O específico da arte é essa união entre conteúdo e representação que se encontram numa forma concreta: a obra de arte.

Portanto, não é qualquer forma que pode servir para qualquer conteúdo.

Existe uma comunicação, uma ligação íntima, na obra de arte, entre a forma e conteúdo. Ambos existem correlatamente, isto é, um não vive sem o

outro e não seria a mesma coisa se uma forma exibisse um conteúdo que não lhe fosse apropriado. Observe mais adiante, no desenvolvimento das várias formas de arte, como essa relação entre conteúdo e forma se constrói no curso da criação artística.

Se a arte é um meio de tornar acessível um conteúdo, e sobre isso afirma Hegel que “...a função da arte consiste em tornar a ideia acessível à nossa contemplação, mediante uma forma sensível e não na forma do pensamento e da espiritualidade pura em geral...”, então é preciso que conteúdo e forma estejam de acordo com a ideia a ser expressa. Ideia aqui não significa puramente uma mensagem, mas um conteúdo espiritual.

Espiritual, aqui, não se resume ao religioso. Uma vez que Espírito e matéria estão em unidade, então o mundo concreto também é manifestação do espírito. É um espiritual concreto.

Mas a arte, sozinha, não é o melhor meio de apreender o espiritual concreto.

A arte precisa do pensamento, que por mais teórico que seja, possibilita que a matéria se conforme com a verdade. A qualidade de uma obra de arte depende “...do grau de fusão de união existente entre a ideia e a forma”. É isso que fundamenta, para Hegel, a hierarquização das diversas formas de arte que ele mesmo vai realizar.

As artes mais perfeitas são aquelas que expressão melhor, ascendem mais para a verdade, num processo evolutivo. Essa evolução é evolução do Espírito na tomada de sua consciência própria.

Há “uma evolução das representações concretas da arte, das formas artísticas, que, decifradas, dão ao espírito a consciência de si próprio”. A perfeição de uma obra de arte, segundo Hegel, se dá quanto “... mais corresponder a uma verdade profunda o conteúdo e a ideia dela”.

Compreensão

1. Podemos concordar com a ideia de Hegel de que existem formas perfeitas de arte? Em que Hegel se baseia para afirmar isso? Justifique.

2. De que forma seria possível, a partir das ideias expostas neste Folhas, pensar o fim da arte? Apresente as respostas à turma para debate.

As Diversas Formas de Arte para Hegel

Segundo Hegel, existem diversas formas de arte que precisam ser entendidas no movimento de posição e reconhecimento do Espírito Absoluto. Cada forma busca apreender, conceber e representar o Espírito de uma forma diferente.

O ser humano, para o filósofo, tem uma demanda natural de "... aspiração à unidade absoluta...". Essa unidade é a perfeita união entre forma e conteúdo. O belo artístico é para Hegel é "... concebido como uma representação do Absoluto."

A beleza ocorre como adequação da realidade ao conceito – verdade. Beleza "...representa a unidade do conteúdo e do modo de ser do conteúdo, que resulta da apropriação, da adequação da realidade ao conceito".

De acordo com a concepção de processo histórico e dialético da Ideia na história, Hegel analisa a evolução dessas diversas formas de arte, dividindo-a em três os momentos ou formas: Simbólica, Clássica e Romântica.

Assim como o homem possui uma inquietação para o espiritual, a Ideia também carrega uma necessidade da determinação, isto é, de objetivação na concretude, na busca de uma matéria que lhe seja conveniente à sua forma, na "... sua inquietude e insatisfação, a ideia evolui e expande-se nesta matéria, procura torná-la adequada, apropriá-la".

Essa determinação ocorre de acordo com a evolução da história, história que é do Espírito e ao mesmo tempo do homem, como ser que é capaz, pela sua ciência, de pensar e representar o Absoluto, o espiritual.

A primeira forma de arte é chamada de Simbólica. Nela a apropriação da matéria pela ideia ocorre de uma maneira que não lhe convém, violenta, contundida. De um lado a ideia abstrata; de outro a matéria que não lhe é adequada.

O conteúdo é mais ou menos impreciso, sem determinação. A forma é exterior e indiferente, direta e natural. É a primeira forma de determinação que "...extrai o seu aspecto figura do da natureza imediata".

É uma arte imperfeita, pois nela "... estabelece-se uma correspondência puramente exterior, abstratamente simbólica", como se os elementos da natureza contivessem o universal, absoluto.

Esse simbolismo ocorre pela "... diferença entre o fora e o dentro, por uma falta de apropriação entre a ideia e a forma incumbida de significá-la, pelo que esta forma não constitui a expressão pura do espiritual".

Um exemplo de arte que exemplifique essa ideia são as estátuas de deuses, que procuram personificá-los, como se a divindade estivesse ali de fato. É uma

forma de arte na qual a relação do homem com a natureza e com Deus é mediada pela distância e pelo medo.

A dificuldade que o homem possui de conceituar, compreender a divindade faz com que as representações que ele faz de Deus sejam pobres, muito próximas dos elementos da natureza, o que as distanciam do ideal.

A segunda forma de arte é a Clássica. É "... a da livre adequação da forma e do conceito, da ideia e da manifestação exterior...".

Representa o ideal da arte, pois "... a figura, o aspecto natural, a forma que a ideia utiliza, deve conformar-se, em si e para si, com o conceito". Aqui, figura e forma correspondem ao conceito. Não apenas uma correspondência entre conteúdo e forma, mas dos dois à ideia. Diferentemente do que no simbolismo, nesta forma de arte o mundo é desnaturalizado, "... a sensível, o figurado, deixa de ser natural."

O homem deixa de ser algo completamente ligado à natureza ao adquirir consciência de si. Quando tem consciência que é animal, deixa de sê-lo. Essa consciência nos remete à participação do espiritual. Não somos puramente animais. Não somos mais passivos diante da natureza.

É pelo homem que o espírito se manifesta: "...o espiritual, enquanto manifesto, só o é revestindo a forma humana". O espírito existe e existe sensivelmente na forma humana, onde pode realizar a beleza perfeita.

O espírito é sensível ao humano e é na forma humana que o conceito se desenvolve. Arte é personificação do espiritual "... só o humanizando [o espiritual] a arte pode exprimir o espiritual de modo a torná-lo sensível e acessível à intuição, porque só encarnado no homem o espírito se nos torna sensível.

Mas essa humanização não é uma pura identificação com o ser humano. O espírito não se deixa absorver, identificar com o físico, corporal. A forma é espiritual, purificada, desembaraçada dos laços com a matéria, com a finitude. Por isso o espírito não se perde na expressão da forma humana.

Essa forma de arte, entretanto, também é limitada. A manifestação do Espírito fica reduzida ao contexto da arte, presa à matéria. Eis aí a fraqueza dessa segunda forma de arte. Ela se mostra insuficiente e frágil.

O Espírito se particulariza, não fica absoluto e eterno. Só na matéria ele não pode expressar-se com plenitude, precisa da espiritualidade pura.

Na terceira forma de arte acontece a superação. É a arte Romântica. Aqui ocorre a ruptura do conteúdo e da forma.

Eles, que estavam separados, uniram-se e, agora, separam-se novamente. Uma volta, um regresso, mas que significa um avanço. É bom lembrar aqui da circularidade que é própria dessa evolução dialética.



Michelangelo, Criação do Homem. Capela Sistina.

Hegel afirma que a arte romântica "... nasceu da ruptura da unidade entre o real e a ideia e do regresso da arte à oposição que existia na arte simbólica."

Enquanto a arte clássica atingiu o seu ser máximo enquanto arte, a romântica atingiu o seu ser máximo enquanto ideia. Mas a arte romântica, entretanto, quer ultrapassar-se a si própria: "... o romantismo consiste num esforço da arte para se ultrapassar a si própria sem, todavia, transpor os limites próprios da arte."

Evidencia-se aqui a ideia de fim da arte, em Hegel: não é o fim no sentido de morte da arte, mas é a sua realização plena dentro do processo dialético de autoconhecimento do Espírito.

Aqui a ideia está livre e a sensível "... aparece, então, como que à margem da ideia espiritual, subjetiva, deixa de ter necessidade; mas fica, por sua vez, livre na esfera que lhe é própria, na esfera da ideia."

Na arte romântica há predomínio do saber, do sentimento, da ideia, da alma. Nesse nível a sensível se torna indiferente, transitório, acidental, mas continua como caminho para o espiritual. A forma – o visível da obra – ganha liberdade e é condição para essa expressão pura da ideia.

Há necessidade da forma no romantismo sim, mas esses elementos formais-materiais não têm tanta importância, são percíveis, uma vez que o espiritual está livre: "A arte simbólica ainda procura o ideal, a arte clássica atingiu-o e a romântica ultrapassou-o", afirma Hegel.

Hegel ainda relaciona as diversas artes particulares a cada forma de arte exposta acima.

Essa divisão acompanha a ideia de que a perfeição de uma obra de arte está na sua ligação mais próxima com seu conteúdo próprio, isto é, "... o verdadeiro conteúdo do belo não é senão o espírito."

Isto quer dizer uma obra de arte será tanto mais perfeita quanto mais desprendida das formas materiais, quanto menos presa estiver nossa sensibilidade à natureza e mais próxima da contemplação de Deus, do Espírito Absoluto, da Ideia.

Nesse sentido a arquitetura, segundo Hegel, é a arte própria da forma simbólica, pois a relação entre conteúdo e forma são confusas, ainda muito ligadas à natureza inorgânica.

A escultura é a arte própria da forma clássica, onde conteúdo e forma se desligam da natureza e se identificam entre si. Por outro lado, o grande mérito da escultura é de poder expressar um mundo interno, espiritual, mas, por estar presa às formas materiais, guarda sua limitação.

Na forma romântica, a mais espiritual das três, temos a pintura, a música e a poesia, como tipos específicos de arte mais elevados, pois desprendem-se da materialidade e passam a expressar, a partir das suas formas, os conteúdos ideais.

A subjetividade, o conteúdo volta-se para si próprio "...reentregando a liberdade à exterioridade que, por sua vez, regressa a si mesma, quebra a união com o conteúdo, torna-se-lhe estranha e indiferente".

A arte romântica volta-se para as volições humanas, isto é, para a realidade do ser humano: "...a representação artística terá doravante por objeto as mais variadas subjetividades nos seus movimentos e viventes atividades, ou seja, o vasto domínio dos sentimentos, das volições e das inibições humanas.". E os três elementos materiais que exprimem esse conteúdo são a luz, a cor e o som, na sua forma musical ou na palavra.

Esses elementos possibilitarão uma visibilidade do tempo e do espaço, nessas três formas de arte. A luz e a cor são trabalhadas pela pintura que consegue apreender abstratamente o espaço.

O som e a apreensão do espaço são elementos da música, que "... exprime o despertar e a extinção do sentimento e forma o centro da arte subjetiva, a passagem da sensibilidade abstrata para a espiritualidade abstrata".

A poesia, "... a mais espiritual das artes românticas", a forma mais perfeita de arte, portanto, que é a expressão do puro sentimento, não subjetivo-individual, mas é a representação das ideias.

Na poesia o som "...se transforma na palavra articulada, destinada a designar representações e ideias..."

Mas enquanto arte, a forma romântica também possui limitações: "... a arte porfia em exprimir, com uma forma concreta, o universal, o espírito..."

Há uma distância entre espírito e sua representação. O espírito "...constitui a infinita subjetividade da ideia que, enquanto interioridade

absoluta, se não pode exprimir livremente, manifestar completamente na prisão corporal em que fica encerrado”.

A arte não atinge essa expressão mais pura da verdade que é própria do Espírito: “A ideia, segundo sua verdade, só existe no espírito, pelo espírito e para o espírito”.

Essa unidade só se realiza no espírito, na intuição espiritual, livre da representação sensível. Mesmo com essas limitações a arte, para Hegel, oferta a verdade divina à luz da contemplação intuitiva ao sentimento.

A arte está limitada à necessidade da verdade de se revelar diretamente à consciência, isto é, no próprio espírito.

A arte, portanto, seria superada quando seria eliminada a necessidade da arte, isto é, o Espírito não teria mais a necessidade de formas sensíveis para expressar-se.

Num tempo onde a sociedade civil estaria sob o império das leis e os ideais estariam sendo vividos completamente, a arte se confundiria com a própria vida.

Onde os sujeitos estariam regulados pelo Estado (visto como a superação das necessidades individuais) e perderiam sua importância criativa, isto é, suas criações particulares não teriam sentido.

A Filosofia sintetizaria as limitações da arte e da religião e arte teria importância apenas na memória das pessoas: “...neste grau supremo, a arte ultrapasse-se a si mesma para se tornar prosa, pensamento”. Como nos versos de Hölderlin, poeta alemão, característico dessa arte romântica, que expressa em seus versos a relação, essa proximidade entre poesia e pensamento:

Sócrates e Alcebiade Por que, divino Sócrates, insistentemente Veneras este jovem? Não conheces nada maior? Por que, tal como sobre deuses, voltas Com amor teu olhar sobre ele? (...) Quem o mais profundo pensou, ama o mais vivo Quem olha fundo no mundo, este compreende a elevada juventude E muitas vezes, ao fim, os sábios se inclinam diante da beleza.

(In: HEIDEGGER, 2002, pg. 119)

Compreensão

1. Que relação pode existir entre pensamento e sentimento? E entre poesia e pensamento?

2. Será mesmo que estamos vivendo o fim da linha para a arte? Chegamos a tal grau de evolução como pensava Hegel?

3. Ou será que é justamente ao contrário: por chegarmos a uma identificação do pensamento com a arte, não será o pensamento, a razão, que perderão o trono?

5. A produção e o consumo de arte voltada para o mercado capitalista não derrubam a hipótese de Hegel? Justifique.

Novos Caminhos

Essa relação entre arte e consumo é uma das questões que se discute em Estética, principalmente a partir do século XIX. O desenvolvimento tecnológico ajudou a provocar e questionar a concepção de arte que até o século XIX estava associada à ideia de beleza clássica, isto é, de ordem, simetria, harmonia e proporção, inspirada na imitação e representação da natureza.

A partir do século XX, entretanto, as diversas manifestações artísticas que surgiram, parecem confundir essa noção de beleza e de arte, defendidas pelas academias ou por uma arte restrita a poucos. A criação dessas novas linguagens artísticas também pode ser entendida como uma forma de alerta, ou de fuga, no sentido da busca de novas formas de expressão, diante do desenvolvimento tecnológico e da lógica do consumo, que colocariam em risco as próprias formas tradicionais de arte. A arte, na perspectiva de crítica social e autocrítica, apresenta-se em várias tendências, como nas propostas impressionistas, com suas leves pinceladas e total despreocupação com a nitidez de suas linhas. Volta mais para o volume do que para as formas e, através de estudos sobre a luz, procuravam registrar tonalidades diferentes da luminosidade e os contrastes das sobras. Nos surrealistas, com suas

imagens oníricas e fantasiosas, de denúncia à falta de sentido da sociedade contemporânea. Com o dadaísmo, que surgiu como reação à Primeira Guerra e às contradições do sistema capitalista, interrogando a própria legitimidade ou estatuto da arte ao questionar a ideia de estilo e de padrão estético. No futurismo, que procurou dar novas formas visuais às descobertas tecnológicas e ao desenvolvimento da sociedade. Enfim, essas novas linguagens artísticas são alguns dos exemplos desses novos modos de produzir e de pensar a arte. Elas não se limitaram, no entanto, à pintura, mas encontraram eco também na música, na escultura, na literatura, no teatro e no cinema reformulando seus modos de expressão.

Como entender essa multiplicidade de expressões artísticas, esses “ismos” todos que tornam mais complexo o universo das artes? Compreender essa dinâmica das artes contemporâneas é um dos desafios da Estética atualmente.

O cinema é uma dessas novas formas de expressão que possibilitaram uma mudança nas perspectivas da arte contemporânea. A força das imagens, aliada ao som e à ideia de movimento, ampliaram a percepção do mundo contemporâneo.

É importante que se compreenda melhor o fascínio que o cinema desperta e de que forma ele permite ampliar as expectativas e percepções da realidade.

Compreensão

1. Até que ponto essa visão parcial, fragmentada e racionalista do mundo moderno afetou a arte?

2. O privilégio dado à matéria, ao concreto, ou à natureza, vistos enquanto fonte de lucros e acúmulo de riquezas, e a redução do homem a apenas um operário-consumidor não distanciaram, o homem da arte e do próprio pensamento? Justifique.

As Novas Técnicas de Reprodução: Fotografia e Cinema

Não é de hoje que o ser humano procura apreender e controlar o movimento em alguma forma material.

Desde o Egito antigos brinquedos eram inventados para reproduzir imagens (de animais ou

de homens) em movimento. E mesmo antes dos egípcios, nos primeiros desenhos encontrados nas cavernas, dentro da lógica mágico-religiosa, da qual faziam parte, também já se encontrava a tentativa de controlar o movimento da natureza (dos animais, por exemplo), pois pretendiam invocar aos deuses a inspirá-los na caça.

Com o decorrer do tempo, outros objetos foram inventados com o mesmo objetivo, mas foi com a fotografia e, posteriormente, com o cinema que ele foi alcançado com maior êxito.

Primeiramente a fotografia, no final do século XIX, na Europa, que revolucionou a forma de imprimir as imagens, de registrar os fatos, ou de retratar a maneira como se vê o mundo.

Imagine que, com a fotografia, muitos pintores ficaram preocupados com o fim de sua arte ante uma técnica mais aprimorada, que fixava as imagens com mais realismo, objetividade e riqueza de detalhes.

Num primeiro momento, a pintura tentou imitar a fotografia ao refinar suas técnicas, aprimorando o realismo de suas imagens, até como uma forma de se recuperar da crise e evitar o seu final trágico diante da nova máquina; num segundo momento, a fotografia provou que se tratava de mais uma linguagem artística, cuja característica principal era de ampliar a capacidade de visão do olho humano, e que em nada pretendia tirar o mérito da pintura.

Essa ampliação da visão não apenas no sentido do alcance físico, mas como uma forma de olhar a própria realidade com outro cuidado, com novas perspectivas, numa nova dimensão de tempo, efeitos e com outros recursos, foi o que a fotografia permitiu.

Com o surgimento do cinema, no início do século XX, na Europa, essa conquista do movimento nas telas, obteve uma repercussão maior.

Além de registrar com mais precisão as imagens, as câmeras também podiam, agora, registrar, apreender, guardar, reproduzir e controlar, o movimento, ou pelo menos a sua ilusão. Imagine como ficaram os músicos, poetas e outros artistas com essas novidades!

Elas podem ser caracterizadas como arte, ou como uma boa arte? Elas não acabam com aquilo que comumente chamamos de arte? Era o que muitos se perguntavam.

“As árvores têm braços. As pessoas, ramos. E continuam em pé, inexplicavelmente em pé, sob um céu desamparador.”

(Eduardo Galeano)

“A areia bebeu a água do Lago Faguibin, o maior da África Ocidental. Os homens migraram em busca de trabalho, deixando para trás mulheres, velhos e crianças. Mali, 1985.” Sebastião Salgado, entre 1984 e 1985, fotografou as vítimas da fome no Sahel (África),

como voluntário do grupo humanitário francês Médecins sans Frontières (*Médicos sem Fronteiras*).

Observe como a fotografia é uma forma diferente de mostrar a realidade. É uma máquina, mas que guarda amplas possibilidades de mostrar, denunciar, expressar, criticar, criar a realidade que na cerca.

Compreensão

Pesquise alguns dos principais nomes da arte fotográfica e apresente para a turma a reprodução de algumas das obras desses artistas, pontuando o que essas obras expressam.

Merleau-Ponty e o Cinema como Expressão de Visão de Mundo

Dentro do terreno da fenomenologia, o filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961), no seu texto *O Cinema e a nova Psicologia*, confronta os discursos da psicologia clássica e os da psicologia moderna, a *Gestalt* (leia o quadro da próxima página), com relação à formação do campo visual e da sensibilidade e suas implicações na produção e percepção do cinema.

Merleau-Ponty procura esclarecer a constituição da sensibilidade moderna. Trata-se de uma sensibilidade que assume uma dimensão no campo visual e isso tem relação com o modo como a sociedade moderna se constituiu. O campo visual é o campo de nossa inserção no mundo, é a perspectiva da qual observo e sou observado.

Na psicologia clássica, de cunho mecanicista-racionalista, pensa o mundo de um modo mecânico, automático. Vê o conhecimento como algo lógico e racional somente, o campo visual era descrito como um mosaico de sensações despertadas pelo estímulo na retina.

O sentido desse mosaico – partes separadas que o olho recebe e que são justapostas, coladas pelo intelecto – é dado pela inteligência e pela memória. À medida que recebe as imagens, a inteligência, alimentada pela experiência, faz a “colagem”, isto é, a organização desse material.

Segundo a psicologia tradicional, a visualização do mundo e o sentido que as coisas possuem, na verdade são dados e montados por uma mecânica de estímulo-resposta e de racionalização do que se percebe. As coisas são vistas separadamente e montadas pelo intelecto.

Já no terreno da psicologia moderna, a *Gestalt*, fundamentada na fenomenologia, procura compreender a percepção como um conjunto no qual

prevalece a visão. A percepção, segundo essa teoria, se dá de uma vez só, ou seja, o trio cérebro-retina-estímulos não estão separados e montados numa máquina chamada “mente humana”.

O processo não é matemático ou automático como se pensava e calculava a psicologia clássica. A percepção do mundo não se dá de maneira intelectual.

Ela acontece já na própria sensibilidade do campo visual, a partir da inserção do sujeito no mundo, ou seja, na percepção está implícita a situação no espaço e no tempo em que o sujeito está inserido.

Quando vejo algo, já faço com sentido, isto é, a percepção se dá num todo organizado, numa determinada ordem, que não é necessariamente a ordem lógica ou cronológica, mas que obedece à configuração pela qual posso ler, interpretar, significar, de acordo com sentimentos, com a história de vida, com o contexto social, com os valores morais, enfim, a todo o universo de representações nas quais estou inserido.

O perceber é também significar, organizar é representar mentalmente com sentido. Os objetos se apresentam à percepção e à mente sempre motivados, como que magnetizados intuitivamente, a partir de algum ponto que chama a atenção.

Isso explica porque, duas pessoas, ao observarem a mesma cena ou objeto, “escolhem” determinados pontos centrais, que mais lhe chamam a atenção, ou ainda, como fixamos nossa visão em fundo e figura.

Isso não se dá apenas por uma questão de escolha racional, lógica, mas por uma questão de sentido – enquanto organização do campo visual e significado – enquanto ligação emotiva e sentimental, que cada uma constrói no ato mesmo de percepção.

Quando observo uma paisagem, por exemplo, não busco ou construo sentido num momento posterior ao da retina receber a informação. A percepção não se dá em dois momentos distintos, como se pensava tradicionalmente.

Isso tudo acontece ao mesmo tempo em que a observo. A nossa retina é cega e não sabe o que vê, nem escolhe o que ver. Quem faz essa composição, quem dá essa homogeneidade é a percepção mesma. Ao invés de um mosaico de representações temos um sistema de configurações.

A racionalização do que se percebe, isto é, a construção de teorias abstratas sobre o que se vê, é algo posterior à percepção.

A racionalização ou teorização imaginativa é orientada pelas regras lógicas, dedutivas, mas o pensamento analítico e reflexivo é secundário nesse processo.

Mais primitivo e natural é a percepção do todo com sentido: “Quando percebo, não imagino o

mundo: ele se organiza diante de mim.”, afirma Merlau-Ponty”

Fenomenologia

Embora o termo já tenha sido utilizado por Hegel, em sua obra Fenomenologia do Espírito, onde o termo designa aparição ou manifestação do Espírito, é com o filósofo alemão Edmund Husserl que o termo assumiu o peso de um método próprio de se pensar, de se fazer filosofia, ou ainda de se fazer ciência.

Para Husserl, não se pode ter certeza de qualquer teoria se ela não for construída em solo seguro, em algum dado indubitável, numa evidência que não se possa questionar.

Essa evidência, segundo ele, é a da consciência, ou seja, algo que possamos conhecer, pensar, dizer, sentir, enfim, qualquer ideia ou representação que se faça do mundo, se dá, antes de tudo, na consciência. O homem se define não apenas por ser racional, mas fundamentalmente, por ter consciência de si e do mundo.

Consciência, aqui, não significa um “saber o que estou fazendo”, em termos psicológicos como contrário de inconsciente. Também não se pode pensar consciência como um fato puramente mental, em oposição ao corpo, ao físico.

Consciência deve ser compreendida como modo próprio do homem ser e perceber o mundo, enquanto totalidade física, mental, espiritual, emocional, racional e qualquer outra dimensão que se queira associar aqui. Consciência não é apenas um meio pelo qual algum objeto (o homem) conhece uma coisa (o mundo), como instâncias separadas.

Portanto, não há uma realidade pura, isolada do homem, mas a realidade enquanto ela é percebida, que se dá à consciência humana. A partir disso é que se pode raciocinar, calcular, poetizar, agir, etc..

A consciência é sempre consciência de alguma coisa, reza o princípio fundamental da Fenomenologia.

Ela estuda a consciência em si mesma, no ato do conhecimento. Ela é, num sentido mais geral, a descrição de um conjunto de fenômenos que se dão no tempo e no espaço e que se dispõem à consciência humana.

Os empiristas diziam que a essência das coisas é inacessível ao pensamento, e que este se constrói a partir de experiências.

O risco do empirismo é de cair na falta de certezas absolutas, válidas universalmente, ou seja, num ceticismo, além de retirar da mente, da razão, um papel preponderante no ato do conhecimento.

Os idealistas, ao contrário, admitiam que o pensamento pode chegar a contemplar a essência, pois a mente humana possui condições a priori (as

categorias de Kant, por exemplo), isto é, anterior a qualquer experiência, que a possibilita pensar conceitos universais. O seu risco é deixar o conhecimento à mercê da mente humana, numa atividade puramente psicológica (psicologismo). A fenomenologia, por seu turno, quer superar esse dualismo. Segundo Husserl, tanto a experiência, quanto as universalizações da metafísica, só fazem sentido e se organizam enquanto representações na consciência humana. Portanto, é a partir dela que devemos compreender como se dá o conhecimento.

Se na concepção clássica, seja no empirismo ou no idealismo, o sujeito está separado do objeto no ato do conhecimento, para a Fenomenologia, eles estão numa relação indissociável. A consciência está entrelaçada com o mundo.

Perceber é perceber o mundo, no mundo. Não é apenas um ato imaginativo, psicológico; nem uma pura recepção de sensações advindas da experiência, ou ainda um ato reflexivo-racional. Perceber é um movimento, uma atividade, é uma contemplação, com forte caráter emotivo.

Isso quer dizer que a percepção do mundo sempre se dá com um caráter motivado: percebo aquilo que mais me chama a atenção, aquilo que quero.

O mundo é captado, segundo Husserl, sempre em perspectiva, ou seja, sempre em relação a.. e nunca absolutamente. A percepção não consegue, por esse motivo, apreender a realidade em sua totalidade.

Compreensão

Pesquise as ideias do filósofo francês René Descartes e produza um texto refletindo de que modo a Fenomenologia se opõe ou critica a visão racionalista de Descartes.

O Sentido da Imagem

Pode-se aplicar essa estrutura interpretativa da sensibilidade na explicação das cores, por exemplo. Não é a inteligência que atribui cores aos objetos. Elas são percebidas na própria visão, no próprio ato de olhar.

E mais: a cor não é somente captada pelo olhar. Enquanto que, na psicologia clássica, os cinco sentidos eram tidos como unidades separadas que eram coordenadas pelo intelecto; na psicologia moderna os sentidos formam uma unidade.

Exemplo disso é o fato de que as cores não possuem elementos apenas captados pela visão, mas também por outros sentidos: tato, olfato, audição. Por isso pode-se perceber as cores não apenas com os

olhos, mas com outros sentidos do corpo: a cor preta pode ser sentida como “quente”, por exemplo.

Isso nos revela que não há um mundo fora da mente que se organiza internamente. Mas tudo se dá na relação entre sujeito e objeto.

As cores são percebidas não apenas pela visão. Elas não estão nem no objeto propriamente, nem no sujeito internamente, mas na relação entre sujeito e objeto. Essa relação é permeada pelo sentido que se constrói no mundo, não apenas racionalmente.

O homem é dentro do mundo, não está separado dele. É na relação que tem com as coisas e os outros que o sentido e o significado se dão, eles se configuram na própria percepção mesma.

Perceber não é algo apenas do olhar, mas do corpo como um todo, e não apenas do corpo físico, mas da constituição existencial do sujeito, como afirma Merleau-Ponty: “Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente a todos os meus sentidos”.

Da mesma forma como a percepção do mundo é algo que não ocorre de um modo separado do seu sentido e significado, as emoções não estão apenas em nossa mente, interiormente guardadas em gavetas separadas, às quais tiramos à medida que as sentimos.

As emoções também são manifestações do ser de cada um, dentro do mundo, e elas se alteram de acordo com as relações que se estabelecem. A emoção não é externalização física de um conteúdo interno, como se pensava na psicologia clássica, mas “... uma variação de nossas relações com outrem e com o mundo, legível em nossa atitude corporal...” O corpo também se emociona, é emocionado, expressa emoção.

O outro, o sujeito humano, não é um robô que calcula e escolhe a partir de seus registros internos qual é a emoção ou expressão que irá responder aos apelos da realidade. As palavras, os gestos, a inteligência, os sentimentos, ocorrem no corpo, constituem uma totalidade, inserida no mundo, nas relações com os outros.

Essa nova psicologia ensina a ver no homem “...não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural.” Esse mundo, por consequência, não pode ser visto mais como algo exterior ao sujeito, mas “...com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser..”

Aqui está o ponto de interligação com o cinema. Quando vemos um filme não lhe atribuímos sentido somente por meio de uma construção intelectual e abstrata. Sentimos o filme, as cenas, há uma produção

de ilusão que é própria do filme. Essa ilusão não se dá apenas na história contada pelo filme, mas pela sequência das cenas, pela superposição de imagens, sons, silêncio, música, na projeção, como uma linguagem.

Também o sentido de um filme e adesão à viagem imaginativa que ele propõe se dá pela identificação da obra com a realidade vivida pelo espectador. Por isso pode-se compreender porque determinados filmes agradam a uns, e não a outros.

O cinema é, portanto, uma forma de produção de sentido com a força da imagem. Nele se tem a possibilidade privilegiada de discussão sobre a relação entre pensamento e técnica, uma vez que fazer cinema não implica somente não saber técnico – e quando se resume a isso o cinema se empobrece – mas na compreensão da relação entre linguagem e pensamento, entre o individual e universal.

O cinema e a filosofia, segundo Merleau-Ponty, dividem a tarefa de expor e discutir visões de mundo.

Na medida em que o cinema, não somente enquanto arte para as massas, ou veículo ideológico, com fins políticos e econômicos (embora não se possam excluir completamente essas dimensões da produção cinematográfica ou de qualquer forma de arte), mas como linguagem, como forma visual de um mundo de significados, que o homem percebe, intui e representa, se torna uma das formas de arte características da modernidade.

Nessa ênfase ao visual o cinema não apenas expressa, comunica ou diverte. Ele faz pensar, solicita as emoções, reproduz e produz sentidos e reinventa significados.

Compreensão

1. Apresente a relação entre a produção cinematográfica e a veiculação de propagandas ideológicas em sistemas totalitaristas. O capitalismo também produz arte com fins ideológicos?

2. Desenvolva os conceitos de Merleau-Ponty sobre as transformações da percepção no mundo contemporâneo.

3. De que forma as transformações na percepção explicam a diversidade de manifestações e expressões artísticas atuais?

Apenas Distração?

A partir do desenvolvimento das formas de reprodução técnica das artes, pode-se compreender melhor como a relação entre a obra e o público também sofreram alterações.

As obras de arte não se dão mais à contemplação pura e abstrata como se pensava na visão tradicional e acadêmica. Parece que o público está muito mais interessado atualmente em diversão. Mas será que a arte reduziu-se então ao puro divertimento, sem nenhuma outra importância ou função maior?

Quando se vai ao cinema, ao teatro, ao show, se faz isso por pura diversão? Apenas por distração ou esquecimento das preocupações cotidianas?

O que nos move a frequentar, consumir ou criar arte? No caso do cinema, por exemplo, mesmo sabendo que o filme seja apenas uma fantasia ou uma ilusão, ainda assim, vale a pena pagar o ingresso?

Sabe-se que não há movimento num filme. O movimento é uma ilusão criada pela rápida sequência de imagens colocadas em ordem. Além dessa ilusão do movimento, há ilusão de sentido da cena que, na verdade, acontecem juntas e que produzem o sentido do filme como um todo.

As descrições das primeiras exibições de filmes no *Salon Indien* do Grand Café, em Paris, pelos irmãos Lumière, dão conta do espanto e terror que os espectadores sentiram quando observaram a imagem de um trem vindo em sua direção. Conta-se que alguns chegaram a pular de suas cadeiras e correr para o fundo da sala.

Esse espanto todo é comparável ao espanto que qualquer pessoa tem com uma descoberta tecnológica, mas, nesse caso, há um detalhe a mais: o espanto se transformou em terror. A imagem parecia viva, real, mesmo sabendo que ela era ilusão. Afinal de contas, Lumière expunha as imagens anteriormente sem movimento. Somente depois, aquela máquina começa a dar vida ao trem. Essa dúvida, ou “meia dúvida”, é que fascina o espectador. Sabe-se que tudo aquilo é uma ilusão, mas acredita-se nesta ilusão por alguns momentos. Uma ilusão que deixa o espectador espantado, emocionado, comovido e que o remete a dimensões de tempos e espaços diferentes do cotidiano, do corriqueiro.

A partir dessa fascinação e encanto que o cinema proporciona pode-se pensar em que condições essa experiência esclarece essa nova forma de ver o mundo, de representá-lo e percebê-lo.

Essa ilusão, esse encanto que instiga o espectador a mergulhar não apenas no enredo, na história, mas num clima, num tempo, num espaço, numa paisagem diferente daquilo que vivencia cotidianamente.

Essa confusão que se sente diante da tela, do real e do irreal, do medo e da certeza, da angústia e do prazer, mostra que nosso conhecimento intelectual

ou técnico não é tão determinante quanto se pensa. Não basta construirmos teorias e explicações racionais e técnicas para desmentir a farsa montada num filme.

Ele, no ato mesmo de sua exibição, tem o poder de iludir, de provocar, de questionar e deixar o espectador desconfortado.

Estética da atração

É certo que o cinema, diante das exigências do mercado em vista do consumo, acabou por produzir obras voltadas para a grande massa.

E o que essa grande população consumidora do filme quer? Ação, violência, cenas chocantes, romances arrebatadores, lágrimas, susto, horror, enfim, cenas que revelem a vida com toda a sua força e dramaticidade.

Esse espetáculo ou “cinema de atrações”, como denomina Tom Gunning em seu texto *O Cinema das origens e o Espectador (in) Crédulo*, se desenvolveu sobre esse jogo de ilusão e realidade, de medo e suspense, do impacto, que causa um prazer escópico, uma excitação no limite do terror.

O cinema de atração, de show e espetáculo mantém o espectador atento “... enfatizando o ato da exibição. Satisfazendo essa curiosidade, ele distribui uma dose geralmente breve de prazer escópico.”

(GUNNING, 1995, p. 54)

Obviamente que, com esses filmes explosivos, a experiência estética, vista do ponto de vista tradicional, de contemplação do belo, fica prejudicada.

Mas não quer dizer que a arte tenha acabado por conta disso. A arte assumiu novas formas, e o cinema, vinculando as várias formas de expressão (imagem, som, palavra), gera também uma nova linguagem.

Essa nova linguagem que o cinema desperta não ficou restrita somente às telas, mas trouxe repercussões também nas outras formas de expressão artísticas que, ampliaram não somente suas técnicas de elaboração, mas a diversidade de visões da realidade.

O homem é um ser curioso e sempre disposto à novidade. Esse desejo de novidade se desenvolveu muito mais a partir do crescimento das cidades, do desenvolvimento das indústrias e do mercado de consumo.

Sempre se está querendo algo novo para comprar e, quanto mais forte, mais impressionante, diferente, esquisito, mais chama a atenção, mais incita e desperta a curiosidade, logo, se vende mais.

As aberrações a que se assiste, as explosões impressionantes, aquela forte história de amor, o desprendimento do mocinho, os atos de coragem e bravura do herói, tudo isso faz o público

experimentar uma vida, numa dimensão imaginária, claro, mais dinâmica do que a sim.

Um cidadão que não suporta o stress da cidade grande e explode em violência. A alienação e a redução do homem à produção e ao consumo podem explicar a onda de violência urbana?

O cinema influencia o comportamento das pessoas, induzindo-as, por exemplo, a atitudes violentas? Pesquise sobre a relação entre cinema/ televisão e comportamento e discuta em grupos esse assunto.

Simple rotina diária de trabalhar-produzir-reproduzir-consumir. Essa estética das atrações, ao mostrar cenas de lugares diferentes e paradisíacos expressa o desejo de consumirmos o mundo pelas imagens.

O prazer de gritar diante da locomotiva que se aproxima, de um carro que explode ou de um estrangulador em frente à sua vítima indica "... um espectador cuja experiência cotidiana perdeu a coerência e a imediatez tradicionalmente atribuída à realidade: é esta ausência de experiência que cria o consumidor faminto de emoções".

Paul Valéry, filósofo, escritor e poeta francês (1871-1945) no início do texto *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, escrito em 1935 por Walter Benjamin, faz uma observação que pode ser útil na reflexão sobre a relação entre desenvolvimento tecnológico, arte e a maneira como vemos a realidade.

Segundo Valéry as transformações da era da técnica, além de modificarem a produção e a invenção da arte, modificaram o acesso cotidiano às informações, sons e imagens do mundo: os lares são alimentados diariamente, sem muito o nosso esforço ou controle, com o gás, a água, a energia e, principalmente, com imagens visuais e auditivas.

O homem moderno é fragmentado, isto é, não consegue viver plenamente todas as suas dimensões e fica reduzido a pequenos prazeres, geralmente associados ao consumo, que nunca o satisfazem ou preenchem o sentido de sua existência.

O choque, causado pela força das imagens, mostra, pelo contraste, a pequenez e insignificância da vida moderna. Mas, ao mesmo tempo, é uma espécie de denúncia, e de convite ao corpo para manifestar-se, para sentir-se. É um grito de reconhecimento do corpo. "A experiência de impacto torna-se um choque de reconhecimento."

O mundo que se descortina num filme é algo que se vislumbra, que se deseja ou se repele, mas que diz sobre o homem.

Dispõe-se a entrar no jogo da ilusão a que o filme propõe mantendo uma distância consciente daquilo que se passa na tela. Não se confunde totalmente a realidade com a fantasia. Mas por um momento se

deixa, conscientemente, entrar no jogo ilusório das imagens, dos sons, do roteiro. Essa distância abre espaço para o inconsciente aflorar e, então, desejos e sonhos parecem encontrar sua visibilidade.

Arte incita, excita e faz emergir a criatividade e a imaginação. Mesmo que tudo isso se reduza à diversão, com valor apenas de consumo e, desse modo, reduza também seu potencial mágico e expressivo, a arte sempre está em via de subverter qualquer ordem e padrão.

Nela o homem vê-se, lê-se, analisa-se, espelha-se, projeta-se, pensa-se, enfim, nela o homem expressa-se, por ela o homem cria e se recria, elabora novos modos de expressão, a partir de novas percepções que se desenvolve. Dessa forma o ser humano recria novos espaços e novos mundos, nos quais e aos quais pode debruçar-se em sua contemplação.

Compreensão

1. Como a invasão de informações, sons e imagens pela mídia interferem em nossa visão de mundo, nas perspectivas e projetos que temos em relação à vida?

2. O acesso amplo, rápido e constante de informações acarretou uma maior qualidade e profundidade do saber, do conhecimento?

3. Quais as implicações da redução da arte ao divertimento e ao consumo no processo de criação do artista?

4. De que forma o artista está preso às determinações e às exigências do mercado e como ele pode superar e criar a partir de outras perspectivas?

Referências

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980. **Dicionários Del Saber Moderno** – la filosofia (De Hegel a Foucault, del marxismo a la fenomenologia). Mensajero: Bilbao, 1974.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FREIRE JR, O. **Novo Tempo, Novo Espaço, Novo Espaço-Tempo**. Breve história da relatividade. IN: Origens e Evolução das idéias da Física. José Fernando M. Rocha (org). Salvador: Eudfba, 2002.

GUNNING, T. **O Cinema das Origens e o Espectador (in)Crédulo**. Tradução de Luciana Artacho Penna. IN: Revista Imagens. N.5 Ago/Dez 1995.

HUSSERL, E. **Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo**. Tradução de Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1994.

MARCUSE, H. **A Dimensão Estética**. Tradução de Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Tradução de Marilena Chauí e Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Nova Cultural, 1989. _____. **O cinema e a nova Psicologia**. Tradução de José Lino Grünwald. In: XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1983. _____. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução: Reginaldo de Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. 3a ed. Série: Fundamentos. N.º 38. São Paulo: Ática, 1991.

MONTERADO, L. **História da Arte**. 2a ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

PARKER, S. **Einstein e a Relatividade**. Tradução de Silvio Neves Ferreira. São Paulo: Scipione, 1996. Coleção: Caminhos da Ciência.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROENÇA, G. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 1994. RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. REITZ, J. R.; MILFORT, F. J. e CHRISTY, Robert W. **Fundamentos de teoria eletromagnética**. Tradução de René Balduino Sander. Rio de Janeiro: Campus, 1982.

SÁNCHEZ VASQUES, A. **Convite à Estética**. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TANGOS, N. **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. 9ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. HEGEL, F. **Preleções sobre a Estética**. In: O Belo Autônomo. Organização e seleção de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. _____. **Fenomenologia do Espírito**. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e Conferências**. Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2002.

MANNHEIM, K. **O Problema de uma Sociologia do Conhecimento**. Tradução de Mauro Gama e Ina Dutra. IN: Sociologia do Conhecimento. Org. Antonio Roberto Bertelli, Moacir G.S. Palmeira e Otávio Guilherme Velho. _____. **Sociologia Sistemática**. Uma introdução ao estudo da Sociologia. Tradução de Marialice Mencarini Roracchi. São Paulo: Livraria Pioneira, 1962.

MONTERADO, L. **História da Arte**. 2a ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

NUNES, B. **Introdução à Filosofia da Arte**. 3a ed. Série: Fundamentos. N.º 38. São Paulo: Ática, 1991.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROENÇA, G. **História da Arte**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

SÁNCHEZ VÁZQUES, A. **Convite à Estética**. Tradução de Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.