

ESTÉTICA E ARTE MODERNA: confluências

Rita Márcia Magalhães Furtado

rmmfurtado@fe.ufg.br

FE/UFG

RESUMO

O trabalho tem por objetivo central, examinar numa perspectiva histórica, a constituição do conceito de estética no século XVIII e suas implicações para a pesquisa em arte. Analisa ainda o advento da arte moderna, instituída na virada do século XIX com o movimento impressionista, associando seus desdobramentos às modificações ocorridas em vários âmbitos no universo cultural até meados do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: estética; arte; modernismo

Arte e filosofia estão como que entrelaçadas desde suas origens. No entanto, instituem desde sua gênese, os parâmetros que as distinguem. O principal deles situa-se na compreensão do tempo enquanto categoria que prescinde do humano e é determinante para a atuação deste.

Diz-se que o artista se antecipa no tempo, talvez devido à liberdade de atuação que lhe é peculiar, talvez pela capacidade de criar. A arte então precede a filosofia, com seu caráter visionário. A filosofia, ao contrário, distancia-se para efetivar um juízo. Ela propositadamente se atrasa, não como no sentido do tardio, do ultrapassado, mas como estratégia para avaliar, a partir de critérios mais seguros, o fato artístico.

A estética, hiato divisor, mediador, catalisador e conciliador de ambas, institui-se como a área do saber que lida desde sua gênese, com inúmeras antinomias tanto no mundo das formas como no mundo das idéias. São elas: o efêmero e o perene; o sensível e o inteligível; a presença e a ausência, o estático e o movimento, a ruptura e a continuidade.

Mesmo que o termo “estética” traga a carga etimológica¹ da sensibilidade, é a razão o que a legitima. Assim, é preciso definir já em seu nascimento, “as relações entre a razão e a sensibilidade, meditar sobre o gosto, sobre a experiência individual e esforçar-se por determinar o papel da razão no domínio específico da arte, distinto da ciência e da moral”. (Jimenez, 1999, p.84).

O intuito desse trabalho é o de resgatar o momento do surgimento da estética como disciplina filosófica e analisar sua estreita ligação com os movimentos artísticos, sobretudo com aqueles surgidos na passagem do século XIX até meados do século XX. A modernidade como referência histórica e o modernismo como referência artística servirão de parâmetro para tal análise.

Estética: um breve histórico

O surgimento do termo “estética” se dá, indiscutivelmente no seio da filosofia, diferenciando-se das teorias da arteⁱⁱ. Todas as referências a ela feitas a partir do século XVIII partem de um raciocínio filosófico que se utiliza das artes para referenciar conceitos como o belo, o gosto, o sublime, o grotesco.

Podemos perceber através de sua genealogia, que a palavra apresenta dificuldades tanto na terminologiaⁱⁱⁱ quanto na elaboração de um conceito que comporte sua real dimensão. O vocábulo “estética” foi adotado por Alexander Gottlieb Baumgarten e aparece inicialmente em suas *Reflexões filosóficas acerca da poesia*, publicada em 1735 na Alemanha cujo título original era “*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*”.

Com o intento de buscar um termo que trouxesse uma definição mais rica e mais específica para o que se denominava, na filosofia poética, *linguagem dos afetos*, Baumgarten pauta-se no estudo da lógica – faculdade cognoscitiva superior – para buscar a referência filosófica para “os artifícios que servissem para aperfeiçoar e aguçar suas faculdades inferiores de conhecimento”, e conclui que é preciso admitir-se a existência de “uma ciência que dirija a faculdade cognoscitiva inferior para o conhecimento sensível das coisas [em que] as *coisas conhecidas* o são por uma faculdade superior como objeto da lógica, enquanto que as *coisas percebidas* o não de ser por uma faculdade inferior como seu objeto, ou estética”. (Baumgarten, c1955, p.86-87).

Posteriormente, na obra *Ästhetica sive theoria liberalium artium – Estética ou teoria das artes liberais*^{iv} –, publicada em 1750, ele a conceitua mais detalhadamente e atribui a ela o estatuto de ciência autônoma: “A estética (ou teoria das artes liberais, *gnoseologia inferior*, arte da beleza do pensar, arte da analogia da razão) é a ciência do conhecimento sensível. (Baumgarten, 1988, p.121).

No entanto, se este termo pode ser datado, a estética em sua essência, não. A terminologia é sempre ulterior ao acontecimento. O grande mérito de Baumgarten e de seus sucessores foi a junção dos conceitos de arte e beleza que até então, desde as obras dos filósofos gregos, sobretudo Platão e Aristóteles, eram autônomas, desvinculadas. Desde a Antiguidade grega, estudava-se as artes a partir do termo *poiesis* no sentido de criação vinculada à fabricação, e calística (do grego *kallis*, beleza)^v era o termo utilizado para nomear a beleza.

A partir do Renascimento, as Belas-Artes, até então vistas como processos artesanais, começam a se tornarem autônomas, distintas tanto das atividades artesanais como das ciências. Franzini, analisando o porquê do surgimento da estética enquanto disciplina autônoma no século XVIII, conclui que isto se dá, pois:

É o século em que o sentimento, a paixão, o sublime, o gênio, o gosto, a expressão, a sensibilidade, a imaginação e a fantasia estão no centro da ciência, protagonistas de um duplo sentido: por um lado, pretende-se compreender o seu funcionamento; por outro, procura-se uma forma de controlo, que não é (como, aliás, também não era em Descartes) o seu aniquilamento, mas antes a tentativa de encontrar na obscuridade uma *força formativa*, a possibilidade de uma génese ou de um sentido comum metodologicamente organizados e estruturados, mas nem por isso falhos de intrínsecas possibilidades destrutivas, ou de implicações que conduzem ao elogio do excesso. (Franzini, 1999, p.41-42).

Sua consolidação no século das luzes tem uma razão de ser^{vi}. A subjetividade e a autonomia são o sustentáculo deste projeto que supõe o total domínio do homem sobre a realidade tendo a razão como condutora deste processo. Observa-se assim uma mudança profunda nos hábitos e costumes da época. Este trânsito por todos os saberes, os novos princípios que regem as ciências, a dinamicidade, rompe com as instâncias antes tidas como tradicionais. O ideal de emancipação do sujeito realiza-se na estética a partir da razão e da experiência e é a síntese dos dois grandes movimentos filosóficos do século XVIII: o racionalismo e o empirismo.

A partir da segunda década do século XIX, com o advento do capitalismo industrial – inicialmente na Inglaterra, vindo a se espalhar posteriormente por vários países da Europa – verifica-se um acelerado crescimento da população urbana. Este crescimento traz consigo toda uma gama de contradições, e o antagonismo cidade-campo torna-se cada vez mais acentuado reforçando o caráter de estabilidade, consciência de classe, vitalidade e presentificação de ações contrastando com o caráter instável, rotineiro e tradicional do campo. Este momento histórico é assim descrito por Williams:

(...) é significativo que a imagem comum do campo seja agora uma imagem do passado, e a imagem comum da cidade, uma imagem do futuro. Se as isolarmos deste modo, fica faltando o presente. A idéia do campo tende à tradição, aos costumes humanos e naturais. A idéia da cidade tende ao progresso, à modernização, ao desenvolvimento. Assim, num presente vivenciado enquanto tensão, usamos o contraste entre campo e cidade para ratificar uma divisão e um conflito de impulsos ainda não resolvidos, que talvez fosse melhor encarar em seus próprios termos. (Williams, 1990, p.397).

Deste modo, surge, com a crise econômica – que agora não mais poderá ser atribuída apenas à natureza, mas também aos efeitos diretos do capitalismo industrial emergente – uma apologia ao urbano que a princípio será contestada por alguns, como nestes trechos do poema *The city of dreadful night*, do inglês James Thomson, escritos entre 1870 e 1873 e citados por Williams (1990, p.322):

Onde quer que haja homens reunidos
O ar está cheio de pensamentos,
Preces e maldições, risos, gemidos,
E todos os tipos de sentimentos
Deixam gravadas suas vibrações;
E mesmo as mais recônditas paixões
Penetram-nos, trazidas pelo vento.

Assim, o próprio ar que respiramos
Não é como o dos montes ou do prado;
Com ele, vida e morte inspiramos,
O bem e o mal, prazer e desagrado,
Saúde, doença, estupidez, saber;
E aquele que lá vive, sem querer,
Afeta tanto quanto é afetado.

A atmosfera da Cidade é densa,
Ainda que poucos sejam os exilados
Que nela exercem sua má influência,
Envenenando o ar envenenado;
Vertendo germes de tristeza pura,
Vertendo germes de raiva e loucura,
Do desespero mais alucinado.

Para Thomson, este aglomerado de pessoas reforça a solidão das massas. A mobilidade contrasta com o isolamento cada vez mais acentuado. Olhar todos os rostos e não se reconhecer em nenhum deles torna o homem urbano só na multidão. Essa visão amarga e sombria da multidão adquire um caráter ambíguo pois ao mesmo tempo que evidencia as diferenças, as frustrações e os fracassos, também permite a possibilidade do anonimato, dos prazeres permitidos, da ousadia impensada. É nesse sentido que, paradoxalmente, o cenário urbano londrino descrito por Poe em 1847, no conto *O homem da Multidão*, é sedutor e reflete o fascínio que este cenário exerce no observador:

A rua em questão era uma das principais artérias da cidade, e tinha estado apinhada de gente o dia inteiro. Mas à medida que escurecia, a massa ia aumentando; e, quando os lampiões já estavam todos acesos, dois fluxos densos e contínuos de gente corriam diante da porta. Eu nunca estivera antes em situação parecida naquele momento específico da noite, e o mar tumultuoso de cabeças me enchia, portanto, com uma emoção deliciosamente nova. Renunciei afinal, a todo interesse pelas coisas de dentro do hotel e fiquei absorto na contemplação da cena lá fora. (...) A grande maioria dos que passavam tinha uma atitude satisfeita e eficiente, e parecia só pensar em abrir caminho na torrente. Tinham as sobranceiras franzidas e moviam os olhos com rapidez; quando esbarrados por outros passantes não expressavam nenhum sinal de impaciência, apenas ajeitavam a roupa e seguiam se

apressando. Outros, de uma classe também numerosa, tinham movimentos agitados, o rosto vermelho e falavam e gesticulavam sozinhos, como que se sentindo solitários exatamente por causa da densidade do agrupamento à sua volta. Quando impedidas de prosseguir, estas pessoas paravam repentinamente de murmurar, mas redobravam suas mímicas e esperavam, com um sorriso ausente e exagerado nos lábios, que passassem aqueles que os interrompiam. Se empurrados, saudavam profundamente os empurradores, e pareciam tomadas de embaraço. (Poe, 1993, p. 11;13).

Se a Inglaterra foi o berço da Revolução Industrial e conseqüentemente, do capitalismo industrial, as mudanças no âmbito cultural se dão acentuadamente na França, com a literatura de Baudelaire e Flaubert e com a pintura de Courbet e de Manet.

Baudelaire, que foi o primeiro a traduzir Poe para o francês, assume a mesma atitude eufórica com a possibilidade de se transitar por entre a multidão. No ensaio intitulado *O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança*, ele assim descreve o homem urbano e universal:

(...) Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes (...) Assim, o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão intenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (Baudelaire, 1997, p.20-21).

O aparente antagonismo entre o universal e o particular é agora canalizado para a constituição do artista pleno. A junção destas sensibilidades fará do homem da cidade o homem da modernidade. Harvey, analisando a ascensão do modernismo, coloca a ênfase na compreensão do tempo – espaço para o entendimento deste como força cultural da época. O esquadramento do espaço urbano, o advento da fotografia, o estudo aprofundado da perspectiva, as viagens em balões que permitiram ter uma visão panorâmica da superfície da terra, as reproduções mecânicas, a impressão das notícias contribuíram para as inovações e reorganizações que o momento exigia.

Impressionismo: tradição e ruptura

Sobre a égide da modernidade há um avanço significativo no processo de ruptura com o realismo de então. Todas as angústias e deleites que a vida social trazia tornavam mais acentuadas as atitudes emergentes. Há, sobretudo na França no final do século XIX, um movimento de reação ao ritmo industrial e uma tentativa de resgatar o artesanal que havia se perdido em meio ao aglomerado de máquinas. O urbanismo crescente, a idéia de progresso, o advento da tecnologia, impõe um ritmo acelerado para aqueles que vivenciam aquele momento histórico. No âmbito das artes, todo esse processo se reflete na busca de novos elementos que promovam o aumento da sensibilidade. Vários fatores contribuem para que ocorra uma mudança significativa no campo artístico. É importante ressaltar que todas essas mudanças não são abruptas, mas sim graduais, com algum avanço de um artista no uso das cores e do movimento – como acontece com Delacroix, nos anos de 1830 –, no tema – como em Courbet nos anos de 1840 –, ou na alteração da luminosidade e da forma, como em Manet nos anos de 1850.

A saída do ateliê em busca de um “motivo” é um fator importante nesse processo. O quadro não é feito em vistas a promover um impacto imediato, ele é feito a partir de pinceladas abruptas, com esboços superficiais que praticamente eliminam o desenho, a representação do real é feita a partir de manchas que, unidas à cor estrategicamente pensada e iluminada pela luz natural promovem a sensação de efemeridade, de mutabilidade. Há uma *apoteose da luz* que se dá “na medida em que mostra as cores não como qualidades concretas vinculadas a um determinado objeto, mas como fenômenos abstratos, incorpóreos, imateriais – como se fossem cores em si mesmas”. (Hauser, 2000, p.902).

O contato com outras culturas, que permite com o auxílio da antropologia, a valorização das antiguidades e da produção artesanal de outros povos será outro fator determinante para o movimento impressionista. Esse cosmopolitismo pôde ser verificado no modismo das gravuras japonesas que influenciaram diretamente a temática do movimento impressionista^{vii} que as adquiriam por considerarem a cromotipia interessante e ainda, como analisa Gombrich (1999, p.525), por ver nessas gravuras “uma tradição não-contaminada pelas regras e lugares-comuns acadêmicos que os pintores franceses lutavam por eliminar.”

Por conta dessa influência, há também uma inovação da “composição cortada”, típica das gravuras japonesas. Assim, o objeto propositalmente não aparece por inteiro na tela, dando uma idéia de uma “pintura do momento” que consegue captar o movimento fugidio de um objeto, como por exemplo, no quadro “A canoa sobre o Epte”, de Monet.

A busca de espaços diferenciados – como o fizeram Renoir e Monet – explicita a multiplicidade de experiências sensoriais advindas da frequentação dos espaços urbanos e da observação minuciosa dos elementos naturais. A observação da mudança de nuances pelo elemento temporal faz com que o artista repita a mesma cena e motivo de sua pintura em horários distintos em várias telas para reforçar a alternância de cores e a incidência da luz, como fez Monet com a catedral de Rouen, criando assim a técnica das “séries” de pinturas. Estas permaneceriam ao longo de sua vida e influenciaria vários artistas.

Assim, para observar, apreciar e analisar um quadro é preciso não mais se aproximar dele e observar detidamente os detalhes e a textura da tinta, mas tomar distância para perceber melhor os objetos que, numa tela impressionista, estão como que em estado de desaparecimento. O espectador compartilha com o artista a mesma visão, de caráter essencialmente sensorial, que acentua a dissolução da solidez dos objetos.

Há ainda, a invenção da fotografia que será outro fator determinante para o movimento artístico impressionista, pois ao invés de rivalizar com a pintura como obviamente se poderia pensar, ela auxilia diretamente a obra de alguns artistas, como Degas, para quem a fotografia, segundo Gombrich “ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado.” (1999, p.524). Tal relação que a princípio poderia parecer conflituosa, não implicou numa competição direta entre pintores e fotógrafos.

Quando a fotografia assume a função pictórica dos artistas retratistas dos períodos anteriores que se responsabilizavam de, através de sua pintura, guardar para a posteridade seus retratos, há um avanço nas artes plásticas que é a possibilidade de abstração, a representação de formas que não reproduzem o real.

Podemos dizer que a liberdade técnica e até mesmo a forma marginal com que surge o movimento impressionista bem como seu caráter cosmopolita e eclético, foram fatores determinantes para o movimento de vanguarda que viria a se constituir no início do século 20. Contudo se o impressionismo avançou na questão técnica,

não há como negar que sua temática “romântica” e “ingênua” ainda permanecia presa aos padrões clássicos. Contudo, o ecletismo nas artes que se verifica no final do século XIX retrata a ruptura com o academicismo, a busca de novas formas que representem uma síntese das tentativas anteriores com os novos anseios artísticos daquela geração.

Novas configurações do moderno na arte

É somente no século XX que eclodem as várias buscas de um estilo que sintetize a necessidade do artista de encontrar a “forma ideal”. Cubismo, futurismo, construtivismo, expressionismo, fauvismo, dadaísmo, surrealismo, art nouveau, são, na primeira metade do século XX, a revelação dessa inquietação. Há uma sobreposição da racionalidade sobre a emotividade sensorial do impressionismo.

Indubitavelmente é a arte, a partir do século XX – sobretudo a arte abstrata -, que irá instigar a delimitação de um novo lugar da estética, colocando seu caráter mediador como confluência do sensível e do inteligível, na contracorrente de sua caracterização anterior que, desde sua gênese, prioriza a razão em detrimento do sensível, tido como conhecimento menor, que povoa o terreno dos afetos. Imagem e conceito, visível e invisível, olho e intelecto. Fusão possível e imprescindível.

É somente com o advento da arte moderna que se torna possível compreender, a partir das abstrações artísticas pautadas no formalismo de vanguarda que rompe com tradição acadêmica, as discussões que se tornam cada vez mais em voga atualmente: morte da arte, autonomia da arte, arte e política, arte e verdade, o inconsciente na arte, as funções da arte, efemeridade da arte, arte e espetáculo, arte como mercadoria, arte e globalização, etc.

Obviamente, o inconsciente relatado por Freud, o estudo da psicologia da percepção, a literatura de Kafka, Proust e Rilke, os estudos de Bergson sobre o tempo e a memória, o surgimento da imagem em movimento numa tela de cinema contextualizam esses acontecimentos.

Na arte moderna, o artista não retrata apenas o visível, consegue captar também a realidade psíquica. Por conta disso, há uma priorização da forma em detrimento do tema. Deste modo, como nos diz Lebrun, “o olho, que aprendera somente a ser espectador passivo, achava-se em presença de uma arte cujo

objetivo não era mais mostrar o mundo, porém balizar a minha construção do mundo. O olho fora educado para olhar; e propunham-lhe que escutasse”. (Lebrun, 1983, p.30).

O formalismo traz de volta a solidez que o impressionismo diluíra em luz, no entanto, a forma é, sobretudo no movimento expressionista, agressiva, violenta, impactante, enigmática. Há uma intenção de mesclar idéias metafísicas com imagens mitológicas. Há um estímulo à experimentação.

Fernand Léger, um dos principais representantes do cubismo, sintetiza o surgimento da arte moderna do seguinte modo:

(...) Toda obra pictórica deve comportar esse valor momentâneo e eterno, que é responsável por sua duração fora da época de criação. Se a impressão pictórica mudou, é porque a vida moderna tornou-a necessária. A existência dos homens criadores modernos é muito mais condensada e mais complicada do que a das pessoas dos séculos precedentes. A coisa representada por imagem fica menos fixa, o objeto em si mesmo se expõe menos do que antes. Uma paisagem atravessada e rasgada por um automóvel, ou por um trem, perde em valor descritivo, mas ganha em valor sintético; a janela dos vagões ou o vidro do automóvel, conjugados à velocidade adquirida, mudaram o aspecto habitual das coisas. O homem moderno registra cem vezes mais impressões do que o artista do século XVIII; a tal ponto, por exemplo, que nossa linguagem está cheia de diminutivos e de abreviações. A condensação do quadro moderno, sua variedade, sua ruptura das formas, é a resultante de tudo isso. (Léger, 1989, p.29-30).

Também a arte africana exerce uma forte influência nos artistas da época, sobretudo na obra de Pablo Picasso. As esculturas tribais que fascinaram Picasso traziam a primazia dos traços simples e eram facilmente adquiridas, como o eram as gravuras japonesas, por um preço relativamente baixo em lojas de antiguidades.

A espontaneidade e o autodidatismo, bem como o uso das cores fortes, a riqueza de detalhes, a representação das manifestações específicas de um determinado agrupamento social, a relativa despreocupação com a forma e a ênfase no conteúdo, são características presentes neste tipo de arte e determinam o que se convencionou chamar de arte primitiva ou arte exótica. Essas obras eram fascinantes porque, como relata Gombrich, “possuíam precisamente o que a arte européia parecia ter perdido nessa longa busca – expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear na técnica” (1999, p.563).

No entanto, ao formalismo modernista sucedeu-se a busca de superação deste e por conseguinte a instituição das “poéticas do informal” que são, segundo a terminologia de Argan, “poéticas da incomunicabilidade”. Nega-se a forma, a linguagem, a racionalidade. Busca-se a ética, a denúncia e a intervenção do artista na realidade. Para Argan,

No âmbito das poéticas existenciais ou do *Informal*, o problema é colocado em termos totalmente diversos: a matéria tem, sem dúvida, extensão e duração, mas ainda não tem, ou já deixou de ter, uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é ilimitada; manipulando-a, o artista estabelece uma relação de continuidade essencial, de identificação. É verdade que não tem, nem pode adquirir um significado definido, isto é, tornar-se objeto; todavia, justamente por ser e permanecer problemática, o artista nela identifica sua própria problematidade, a incerteza quanto ao próprio ser, a condição de estranhamento em que é posto pela sociedade. (Argan, 1992, p.542).

E ainda,

a arte não mais pode ser discurso, relação. Não mais se enquadra numa estética, isto é, numa filosofia; o próprio conceito de poética (de *poiéin*, “fazer”), prevalecendo sobre o de teoria, indica que a única justificativa da arte é, agora, uma intencionalidade prática. Para além da linguagem, que sempre reflete uma concepção de mundo e implica a idéia de relação, não há senão a singularidade, a irrelatividade, a inexplicabilidade, mas também a incontestável realidade da existência. O artista existe, e existe porque faz: não diz o que deve ou quer fazer no e para o mundo, cabe ao mundo dar um sentido ao que faz. (Argan, 1992, p.538).

Considerações finais

A multiplicação das teorias estéticas já exige um distanciamento, no tempo, para as análises e estudos dos problemas que se apresentam sendo que ao longo do século XX em alguns movimentos de vanguarda, os próprios artistas se empenham em escrever e relatar os processos de produção numa negação direta às interpretações estéticas que ainda se pautam em critérios como harmonia, beleza e equilíbrio, outrora usados para interpretar as artes clássicas. Na segunda metade do século XX e até os dias de hoje a arte, multifacetada, avança da arte informal, experimental, para a arte conceitual e mais recentemente, contextual, tecnológica. O elemento espaço-temporal é agora sobreposto ao elemento criador.

Atualmente é possível verificar duas tendências que não sendo análogas, são, no entanto, complementares. Por um lado, têm surgido inúmeros conceitos alternativos de beleza – incluindo-se o de ausência desta. Nesse sentido, a beleza já não é mais um fim, como o fora nos séculos anteriores, mas um meio de se atingir o sentido que o artista persegue para sua obra. Os novos esquemas conceituais, de caráter aberto e pluralista, priorizam a diversidade como qualidade estética em seu contexto de apreensão exigindo assim uma redefinição de conceitos anteriormente tidos como referenciais na estética tradicional. Por outro lado, a experiência estética tende a ser reduzida à experiência do prazer imediato. O belo ou tudo próximo a ele

que suscite sentimentos hedonistas, é valorado a partir de critérios de intensidade e persistência.

A estética contemporânea reflete, assim, o entrelaçamento de inúmeras manifestações do real que extrapolam ao circuito artístico, incorporando o que Dorflès chama de “elementos meta-artísticos, para-artísticos ou até anti-artísticos” (1988, p.185). Isto se dá, segundo ele, pela “perda de centro”, com “o advento do descontínuo, do assimétrico, do policêntrico nas criações artísticas”, é talvez através destes elementos que, continua ele,

poderá derivar a recuperação do elemento fantástico e mitopoiético freqüentemente aniquilado por tantas forças mecanísticas e tecnocráticas presentes na cultura dos nossos dias. E é talvez destas mesmas situações que se poderá chegar a uma melhor possibilidade de entendimento recíproco entre os homens e não só no campo artístico. (1988, p.190).

Se, contudo, se pretende que a discussão estética se baseie meramente na razão, os inúmeros elementos advindos de uma análise estética desde o seu surgimento são cada vez mais diversos e dificilmente se encontrará uma unidade da estética.

Desse modo, permeadas por questões sócio-políticas, por conceitos ideológicos, por interesses econômicos, conciliando desencantos e utopias, gostos individuais e coletivos, a arte e a estética seguem seu caminho na busca cada qual de sua autonomia. Mas cabe a esta última “ajudar na interpretação das novas obras, dissipar as zonas de sombra e de incompreensão que obscurecem as relações entre o público e a arte atual, e acompanhar a aventura imprevisível, sempre inédita e intempestiva, da criação artística.” (Jimenez, 1999, p.301).

ⁱ O termo estética vem do grego *aisthētiké* e significa *tudo o que pode ser percebido pelos sentidos, sensibilidade*.

ⁱⁱ Anne Cauquelin elucida o termo da seguinte forma: “Estética é o termo que se emprega geralmente para designar a área de significação que se abre em torno da arte (...) Empregada como *adjetivo*, por exemplo, a ‘estética’ qualifica os comportamentos que parecem ter qualquer coisa em comum com os atributos que se empresta à atividade artística: a harmonia, a gratuidade, o prazer, o desinteresse: uma atitude, um gesto estéticos podem ser considerados como obras de arte. Este emprego o qual é bastante vago, refere-se a uma certa idéia de o que é a arte ou o que ela deve ser, e por uma definição latente. O substantivo: ‘estética’, em compensação, remete a um corpo teórico, constituído de textos que definem o domínio específico da arte, propõem as análises, avaliam as obras. No conjunto, a estética pode ser considerada como uma disciplina, ou matéria de estudos: é um local. Este local admite várias “teorias” sob a espécie de estéticas particulares a seus autores. Têm-se assim a estética de Hegel, a de Kant, a de Adorno, etc. Ou ainda a estética Romântica, do Barroco, do Renascimento que caracterizam, para cada época, uma maneira particular de ver, de sentir e de pensar a arte. (Cauquelin, 1999, p.6).

ⁱⁱⁱ Transcrevemos aqui as citações de Kant e Hegel que polarizam na origem alemã, o real significado do termo. Segundo Kant, em sua *Crítica da razão pura*, “os alemães são os únicos a agora usarem a palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais e de elevar as regras da mesma ciência.” (Kant, 1980, p.40). E para Hegel, “só aos alemães esta palavra é familiar. Os franceses dizem *théorie des arts* ou *des belles lettres*. Os ingleses incluem-na na *critic*. (...) Já se propuseram outras denominações – “teorias das belas ciências”, “das belas-artes” – que não foram aceites, e com razão. (...) Conservemos pois o termo *Estética*, não porque o nome importe pouco, mas porque este termo adquiriu direito de cidadania na linguagem corrente, o que é já um argumento em favor de sua conservação. (Hegel, 1980, p.85-86).

^{iv} Utilizamos aqui para esta citação, a edição francesa desta obra de Baumgarten, intitulada *Esthétique*.

^v Não podemos deixar de mencionar as importantes contribuições para o estabelecimento da estética como ciência autônoma no século XVIII, tais como as *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* do Abade Jean-Baptiste Du Bos, publicada em 1719; a obra do padre Batteux, *As Belas-Artes reduzidas a um mesmo princípio*, publicada em 1746 que sistematiza as Belas-Artes; e La Combe, que cria o *Dicionário de Belas-Artes* em 1752.

^{vi} Com a estética, surgem concomitantemente estudos relativos à história da arte, à crítica de arte e à poética das artes, bem como os museus como espaços exclusivos das artes. O primeiro museu, o Fridericianum, foi inaugurado em Kassel, na Alemanha, em 1769. Seguido do Louvre, em Paris, em 1792 e o do Prado, em Madri, em 1819.

^{vii} O termo impressionismo foi utilizado pela primeira vez por um crítico francês, Jules Castagnary, que o utiliza de forma depreciativa para caracterizar o grupo de artistas que expunha pela primeira vez no ateliê do fotógrafo Félix Nadar, em 1874. Uma dessas telas foi intitulada por Monet, um dos expositores, de “impressão: sol nascente”. O crítico duvidando da utilização de princípios acadêmicos e ironizando o retrato do fugaz e do efêmero, dizia ser impossível que estas “impressões” descritas por esses “impressionistas” pudessem ser chamadas algum dia de arte. O termo então, diferentemente do movimento anterior – o realismo – que foi cunhado por seu principal representante nas artes plásticas, Gustave Courbet, é exterior ao movimento, mas passa a ser reconhecido até pelo próprio grupo.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Reflexiones filosoficas acerca de la poesia**. Buenos Aires: Aguilar, c1955.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Esthétique**. Paris: L’Herne, 1988.
- CAUQUELIN, Anne. **Les théories de l’art**. Paris: PUF, 1999.
- DORFLES, Gillo. **Elogio da desarmonia**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FRANZINI, Elio. **A estética do século XVIII**. Lisboa: Estampa, 1999.
- GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: a idéia da filosofia**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.77-203 (Col. Os Pensadores).
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo RS: Unisinos, 1999.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores) v.I
- LEBRUN, Gerard. “A mutação da obra de arte”. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro et al. **Arte e filosofia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1983. p.21-31
- LÉGER, Fernand. **Funções da pintura**. São Paulo: Nobel, 1989.
- POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. Porto Alegre: Paraula, 1993.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Rita Márcia Magalhães Furtado - professora adjunta da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás. Mestre em Educação pela UFG (2000) e doutora em Educação pela Unicamp (2007) com a tese “O olho que sente e pensa: a estética fenomenológica em Mikel Dufrenne e suas implicações para a educação”.