

An abstract painting featuring thick, expressive brushstrokes in various colors including blue, red, white, and dark tones. The composition is dynamic and layered, with some areas appearing more saturated than others. The overall effect is one of raw energy and emotional intensity.

Arte como enigma

BEATRIZ PORTO
SÃO PAULO 2025
ARTE POR BIANCA R CAMARGO

SUMÁRIO

Agradecimentos	02
Epígrafe	03
Introdução	04
Sequência	07
Público	09
Letramento Visual	11
Outro ponto de vista	13
Teoria Kantiana da beleza	15
De quem é a culpa?	18
Arte como entretenimento	19
Conclusão	21
Referências	22

agradecimentos

Gostaria de agradecer aos meus pais por me darem grandes oportunidades na vida, uma delas sendo a de fazer o curso na PUC-SP, onde encontrei grandes mestres e amigos. Agradeço aos meus irmãos por serem exemplos e por trazerem à família pessoas que, assim como eles, são modelos a seguir e que, com certeza, considero meus irmãos também. Agradeço às mulheres da minha família por serem símbolos de força, resiliência e sabedoria.

Agradeço ao professor José Salvador Faro por abraçar este projeto desde o segundo semestre de 2024 e por me incentivar para que ele ganhasse forma. Agradeço imensamente à professora Vanessa Oliveira por acolher o trabalho com tanto carinho e por guiar o processo de finalização.

Agradeço ao meu companheiro por me ouvir, apoiar e vibrar comigo a cada passo desse processo e, principalmente, por estar ao meu lado no passeio à Pinacoteca que deu origem ao tema.

Agradeço, com todo o meu coração, às minhas amigas por me acompanharem e crescerem comigo durante os anos de curso.

Agradeço especialmente à Bianca Camargo por diagramar este livro em um prazo tão curto, permitindo que eu pudesse apresentá-lo.

O que a arte realmente espelha é o espectador, não a vida - Oscar Wilde

INTRO DUÇÃO

Celebração, adoração, misticismo e subversão.

O papel da arte recebe novas definições a cada movimento apresentado, a cada era que começa. Por muito tempo, arte e técnica andaram de mãos dadas, mas com a entrada de movimentos estéticos que subvertem essa parceria, a arte assumiu um caráter mais subjetivo do que técnico. A arte pré-histórica representava um registro mágico das atividades e rituais cotidianos do Homo sapiens. A evolução e o avanço das tecnologias trouxeram consigo a valorização e decadência do homem para a representação artística.

A arte contemporânea chegou questionando diversos padrões e técnicas vigentes. A adoção da arte como subversão, entre os séculos XIX e XX, trouxe críticas que depreciavam o novo momento e, também, elogios que davam fôlego para continuar. Não é incomum ir ao museu hoje e encontrar obras que para nós, indivíduos comuns, parecem representar formas sem sentido e não possuem nenhuma razão de ser. No entanto, o encanto desse tipo de arte está justamente nos bastidores das obras, em seu significado e no que o artista deseja expressar através daquela peça. Diferente do que muitos podem pensar, a arte contemporânea não é desprovida de valor, talvez o que falte a ela é uma denominação quanto ao estilo. Ou seja, talvez falte a ela uma forma mais específica de nomeação, afinal, o termo “arte contemporânea” é tão amplo quanto os produtos aos quais se refere. Pode ser que a rejeição de algumas obras se dê justamente porque não existe um conjunto de técnicas que conceitue o movimento, sequer à própria peça. Eu mesma não me colocava como apreciadora de obras com objetos do dia a dia, por exemplo, ou com traços tão simples que poderiam ser feitos por qualquer um fora do meio artístico, mas não

teriam o mesmo valor. No entanto, qualquer peça de arte já foi a “arte contemporânea” de sua época.

Embora o curso de jornalismo não se debruce sobre o campo das artes, a curiosidade típica de um jornalista me inquieta sobre o assunto. Aconteceu com mais força, ao percorrer os corredores da Pinacoteca. Nestes passeios desprestiosos, perguntas como “afinal, o que é arte?”, “qual sua função?” e “como posso compreender suas nuances e significados, dando valor à sua excentricidade?”, invadiram minha mente como uma enxurrada. Ao notar os padrões de pinturas que me atraem, percebi que, de maneira geral, peças realistas chamam mais minha atenção. Por quê? Acredito que seja porque reconheço o que vejo mais facilmente. E a pergunta que realmente me inquieta é: serei um dia capaz de valorizar a arte de minha época, ou serei mais um reflexo do espírito de meu tempo, incapaz de reconhecer plenamente a relevância dessas obras até que um novo movimento surja e rompa com os padrões estéticos do momento. Esses questionamentos que tanto me interessam não são originais, tão pouco recentes. As diferentes respostas para minhas dúvidas muitas vezes não chegam à uma conclusão concreta, mas deixam arestas para que outras perguntas inundem o vasto mar que é o meio artístico e as demais áreas que decidem observá-lo.

Este trabalho tem como objetivo explorar a relação do sujeito comum, aquele que não participa do circuito artístico profissionalmente, mas encontra na pintura, na música ou no cinema, um tipo de entretenimento; e teorizar a respeito dessa distância partindo de experiências pessoais e reflexões feitas por aqueles que vieram

antes de mim. O desenvolvimento deste ensaio me trouxe um novo olhar para enxergar arte contemporânea, certamente com mais complexidade e menos enviesado. Para fundamentar minhas ideias busquei respostas às minhas questões em autores como o filósofo Walter Benjamin, para compreender a simplificação dos processos e técnicas artísticas para a criação de novas peças. Os alemães Theodor Adorno e Horkheimer, aliados ao escritor americano Dwight Macdonald me ajudaram a navegar pela teoria de deterioração do senso crítico do público a partir da produção e distribuição em massa de produtos de entretenimento baratos. Em autores brasileiros encontrei leituras indispensáveis, como “O que é beleza”, de João Francisco Duarte Jr. em que pude diferenciar as experiências prática e estética; e “Iniciação À Estética”, Ariano Suassuna em que fiz uso do capítulo a respeito da Teoria Kantiana da Beleza. Além destes, Ortega y Gasset e seu texto sobre “A Desumanização Da Arte” trouxeram significativas contribuições para meu trabalho. Esses grandes nomes me ajudaram a clarear minhas inquietações acerca deste tema.

SEQUÊNCIA

Plastiké significa “moldar” e/ou “dar forma”. A palavra latina ars carrega em si a ideia de habilidade de qualquer de gênero. A união de duas expressões de diferentes idiomas caracteriza o que conhecemos em português como “artes plásticas”, uma conexão entre a habilidade de criar algo belo e a manipulação de materiais. A arte por muito tempo foi composta por figuras reconhecíveis pelo olhar. Formas humanas e paisagens compõem uma vasta coleção de obras que atravessam as mais diversas eras do mundo artístico, cada uma sendo uma representação social e cultural de seu período.

Para os pós-modernos, a arte é produto de um organismo complexo que envolve artista, obra, exposições, críticos, professores universitários, ou seja, um microcosmos do qual se exige um tipo de credencial para adentrar. Já para os românticos, arte transcende a matéria sendo, assim, uma expressão da alma do artista que busca pelo belo ideal e a harmonia. Ainda que as definições de arte sejam opostas, não podemos deixar de considerar que a arte contemporânea é realmente uma expressão da alma do artista. Uma obra pode representar as maiores preocupações de um artista com o meio ambiente, por exemplo.

Para ilustrar os pós-modernos e românticos, podemos usar como exemplo o filósofo americano Arthur Danto e o escritor Oscar Wilde, respectivamente. O primeiro propôs em seu artigo “The Artworld”, que os movimentos artísticos seguem caminhos que buscam alcançar a maior semelhança possível entre arte e realidade. Dessa forma, ela está intimamente conectada ao seu tempo e espaço. No entanto, a partir dessa semelhança seria necessário distinguir o que é arte e o que não é. Para decifrar essa questão, Arthur Danto cunhou o termo The Artworld, o mesmo que intitula seu prestigiado ensaio. Para ele, o que define um objeto como arte é sua inscrição nas instituições artísticas, ou seja, aquele microcosmos que mencionamos acima. O que a elite intelectual cultural à época considerar como

produto artístico, será acolhido como arte para o resto do corpo social.

Já Oscar Wilde, no prefácio de seu clássico “O Retrato de Dorian Gray”, deixa evidente a busca pelo belo e pela apreciação deste. Além disso, Oscar Wilde também reflete sobre a posição do espectador perante a obra:

“Toda arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo. Aqueles que vão além da superfície assumem um risco ao fazê-lo. Aqueles que leem o símbolo assumem um risco ao fazê-lo. É o espectador, e não a vida, que a arte verdadeiramente espelha. A diversidade de opinião sobre uma obra de arte demonstra que tal trabalho é novo, complexo e vital” (Oscar Wilde, O Retrato de Dorian Gray, pg. 6).

O escritor ressalta que do ponto de vista da expressão, não existem limites éticos para o artista. “O artista nunca é mórbido. O artista pode expressar tudo”, escreve.

Ao falarmos sobre expressão, o artista Gustavot Diaz, explica que, ao longo dos últimos séculos, houve uma mudança no que significa “expressar-se bem” nas artes. Antes, expressar-se bem era sinônimo de domínio técnico. No entanto, a partir de determinado período, “expressão” passa ser deixar de lado a técnica e inserir novos elementos às obras. Ele explica que, até o final do século XIX, um bom artista buscava na técnica certas qualidades, mas agora subvertiam as normas:

“Até o século XIX, era evidente que o bom artista era aquele que se expressava bem, ou seja, que dominava os recursos expressivos da técnica e a de forma exemplar. [...]

Expressar-se bem era uma coisa absolutamente clara. Era dominar uma técnica, uma linguagem. [...] Mas ao final do XIX, expressar-se bem deixa de ser domínio do padrão normativo de uma linguagem, e passa a ser exatamente o contrário.”

“Os códigos da linguagem eram conhecidos dentro do público já reduzido da arte. Uma tela realista não é tão difícil de assimilar e dialogar. Mas depois disso há uma quebra desses códigos, iniciando algo novo dentro da arte”, comenta Gustavot. Esse tipo de subjetividade e expansão do termo causa certa dificuldade ao receptor, tendo em vista que a norma comum e vigente é relativizada.

O jornalista José Ortega y Gasset refletiu a respeito do relacionamento entre o público e as artes em obras que marcaram sua biografia. Entre esses textos, “A Desumanização Da Arte” traz em si um ponto chave para nosso

assunto aqui: a evolução das técnicas artísticas e a adoção de formas sólidas e abstracionismos para compor uma tela desumaniza a obra. Consequentemente, na retirada da parte que lhe é humana, a obra perde sua ponte com o espectador, restringindo sua compreensão a um grupo seletivo que compõe o público. “Na minha opinião, o característico da nova arte, ‘do ponto de vista sociológico’, é que ela divide o público nestas duas classes de homens: os que a entendem e os que não a entendem.” (José Ortega y Gasset, “A Desumanização da Arte”, pg. 22). Como sequência do texto vamos explorar quem são os públicos de uma obra de arte.

PÚBLICO

A distância com a qual estamos trabalhando germina de uma produção artística cada vez mais pensada para outros artistas. Essa nova dinâmica afasta das artes plásticas pessoas sem domínio técnico acerca de fazeres artísticos, enquanto aproxima artista e crítico. No entanto, essa distância não se dá a partir do campo físico, afinal o público ainda gosta de frequentar museus. Aqui tratamos de um distanciamento espiritual, daquele público que não consegue criar uma conexão com as obras. Assim, as idas aos museus tornaram-se visitas ao espaço físico e, muitas vezes, a contemplação das telas não passa de poucos minutos, antes de ser esquecida no vasto campo de informações processadas pelo cérebro. Outras muitas vezes, as pinacotecas são visitadas devido a coleção de obras que fazem parte de um cânone que simboliza uma erudição vazia. Essa fetichização do espaço físico cria no imaginário da plateia um papel de conhecedor.

Juliana Gisi é artista visual e professora da Universidade Federal do Paraná. Em conversa sobre o tema, Juliana comentou sobre o fetiche acerca do espaço físico dos museus. Para a artista, o museu é um espaço natural apenas para aqueles que pertencem de alguma forma ao universo artístico, ou seja, quem não pertence a esse espaço, o penetra de forma cautelosa, como se adentrasse um local sagrado. Essa referência vem de uma pesquisa do sociólogo francês Pierre Bourdieu, da qual Juliana gosta muito, em que, na década de 70, realizou uma pesquisa com os visitantes de um museu em Paris. Nesta pesquisa, foi realizado um grande questionário com perguntas sobre escolaridade e faixa de renda, por exemplo, em que uma das perguntas era um exercício de comparação do museu com uma das outras instituições sugeridas pelo questionário.

“A grande maioria das pessoas com escolaridade mais baixa dizia que o museu se parece com a igreja, mais do que com a biblioteca, por exemplo”, ela conta. “Para um estudante de arte, o museu é uma biblioteca, mas para o público em comum, o museu é mais parecido

com uma igreja, porque é um espaço que tem pompa e você tem um código de conduta que está posto ali, que você não sabe muito bem qual é”, explica Juliana.

E continua: “Então as pessoas que não estão acostumadas a visitar o museu, não sabem se portar, porque elas percebem que existe um protocolo que elas não alcançam, então elas se retraem. Muitas entram, ficam cinco minutos e saem, porque não dão conta dessa atmosfera do museu”.

Ainda segundo a artista, quem entra nos museus com naturalidade são pessoas que já estão acostumadas com o ambiente. “As pessoas que entram muito facilmente no museu são as pessoas que estão dentro desse hábito e sabem se portar, sabem o que estão fazendo ali dentro”, ela explica. Além disso, a professora reflete sobre a composição desses visitantes: “Eu diria que no Brasil, quem frequenta o museu é a elite intelectual, que em alguns pontos se funde com a elite econômica, mas numa parcela pequena. Os ricos do Brasil não são a elite intelectual, a elite intelectual é um outro grupo, de uma classe meio média, às vezes até média baixa, mas que são as pessoas que têm acesso a esse código”. Juliana concorda comigo ao dizer que o museu pode ser considerado um marcador de intelectualidade e de pertencimento a uma elite intelectual, mas não econômica: “Tem uma parte pequena que é elite econômica também, mas tem uma parte grande no Brasil que é elite intelectual. Formação pura e simples”. No quesito formação, Juliana ressalta que essa instrução, que fornece os códigos necessários para acessar o espaço físico do museu, não está necessariamente em cursos de arte, mas também em filosofia, literatura, história e no próprio jornalismo.

A respeito deste público ao qual Juliana se refere, o crítico e historiador de arte, Leo Steinberg, escreveu:

“In other words, my notion of the public is functional. The word “public” for me does not designate any particular people; it refers to a role played by people, or to a role into which people are thrust or forced by a given experience. And only those who are beyond experience should be exempt from the charge of belonging to the public” (Leo Steinberg, *Other Criteria*, pg. 5) *

Como explicita Steinberg em seu artigo “Outros Critérios”, ‘público’ representa um núcleo de técnicos com experiências e certidões que respaldam suas críticas.

Segundo o crítico, a esses técnicos é concedido os títulos de intelectual, culto, que muitas vezes é apenas isso: um papel a ser interpretado.

Essa credencial de intelectualidade influencia a forma como o indivíduo comum recebe e percebe as novas artes. Em um momento em que a arte se apresenta como crítica social, aquela em que o verdadeiro significado está além das aparências, a compreensão das obras se reserva para aqueles que possuem títulos. Enquanto isso, o público que não vive o meio artístico, e busca apenas entretenimento, fica de fora dessa dinâmica contemplativa da arte. O preencher e ser preenchido pela tela deixa

de ser um processo universal de experiência estética e se restringe aos cultos que veem muito além do quadro. A partir deste movimento, uma distância cognitiva é criada, e cada vez mais ampliada, entre os visitantes de museu e as obras que o ocupam. Para Juliana, por mais que a arte fosse naturalmente distante do público geral, em certa medida ainda estava próxima deste, uma vez que os elementos eram, em muitas obras, reconhecíveis pelo espectador.

“Se pensarmos no sentido histórico, até início de 1800, as pessoas em geral nem viam obra de

arte. As pessoas viam obra de arte dentro das igrejas. Então, não existia uma proximidade no sentido do acesso, mas tinha uma proximidade no sentido da estrutura do trabalho de arte. A sensação de que a pessoa olha para imagem e ela reconhece o que está representado, cria um tipo de proximidade”, comenta a artista.

No entanto, a artista e professora ressalta que essa distância não foi apenas ampliada, mas ganhou novas dimensões entre as décadas de 1960 e 1970, com o surgimento da arte conceitual e arte pop, ele exemplifica. Segundo Juliana, que tratou deste tema em sua tese de doutorado, neste momento os artistas estavam começando a questionar diversos valores artísticos e passaram a prezar pelo acesso do público às artes. “E talvez isso seja a parte interessante. Grande parte da arte conceitual, que tem a premissa de aproximar mais arte e vida, tinha como ideia a melhor compreensão da arte, porque falava de coisas mais cotidianas, com objetos mais cotidianos, e isso produziria um tipo de proximidade”, ela explica. Entretanto, o que aconteceu foi justamente o oposto, e ela explica: “Isso é interessante porque nos textos que eles escreveram na época, a ideia era de que aumentaria a proximidade. Mas quando aconteceu esse giro, nisso que a gente chama hoje de arte conceitual, aconteceu também um maior intelectualismo nos trabalhos de arte”.

Essa audiência, por sua vez, assume um papel de frequentadores, fazendo do espaço físico um fetiche e a sua permanência nestes espaços uma busca pelo título de intelectual, mas sem o aparato técnico.

A ocupação simbólica desses espaços atrai às exposições públicos dos mais variados graus de instrução. Esse movimento aproxima do campo das artes o sujeito comum, mas como aproximá-lo da arte em si?

*“Em outras palavras, minha noção de público é funcional. A palavra “público”, para mim, não designa quaisquer pessoas específicas; ela se refere a um papel desempenhado pelas pessoas, ou a um papel no qual as pessoas são colocadas ou forçadas por uma determinada experiência. E somente aqueles que estão além da experiência deveriam ser isentos da acusação de pertencer ao público”

LETRA MENTO VISUAL

A tradição técnica, que representa o que conhecemos por arte, é essencial para manter vivos anos de aprimoramento de métodos artísticos. No entanto, a subversão dos padrões estéticos se mostra como uma forma de renovar a arte e sacudir esse mercado. Em nossas idas aos museus que guardam nossa história, encontramos as mais variadas pinturas já produzidas. Mas afinal, o que significa ver uma obra de arte? Contemplar uma tela é adicionar a ela suas experiências, o seu repertório para decifrar as particularidades de uma composição. Além de agregar à obra nossas próprias vivências, parte do processo contemplativo também exige que o espectador deixe ser preenchido pela vasta gama de signos que a obra pode oferecer e adicionar ao seu repertório esse conjunto de símbolos absorvidos. Entretanto, essa dinâmica não parece ser tão simples na prática.

Para o autor João-Francisco Duarte Jr, em seu texto “O que é beleza”, um dos casos mais comuns em que um espectador despreza rapidamente uma obra dá-se pela falta de conhecimento acerca da linguagem artística empregada.

“Por fim, tem-se o caso – mais comum – de desprazer, ou mesmo de nãoprazer (isto é, de indiferença) face a uma obra de arte devido a um não aprendizado anterior de seu código. Todos nós, de uma forma ou outra, educamos nossos sentimentos a partir dos códigos estéticos presentes em nossa época e cultura. Isto é, aprendemos a ver em determinados estilos de arte os símbolos de nossos sentimentos, e assim nos identificamos com eles.”

(João-Francisco Duarte Jr, O que é beleza, pg. 89)



(The End of the Twentieth Century, 1983, Joseph Beuys)

O Prof. Dr. Fábio Cypriano, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), argumenta que a arte exige esforço do público para que haja a assimilação de seus elementos. “Nas artes visuais existe uma necessidade de um trabalho de alfabetização visual [...] não significa que haja uma distância, mas sim um enigma”. Assim como Leo Steinberg, Cypriano afirma que a incompreensão serve como motor, não para o distanciamento, mas da curiosidade do espectador em decifrar o enigma. “Quando morei na Alemanha, vi pela primeira vez os trabalhos de Joseph Beuys, um alemão que é um artista, na verdade, muito difícil de você compreender se você simplesmente olhar para o trabalho dele bruto. Li a biografia do artista e estudei suas obras. É importante esse tipo de atitude do espectador”, complementa. De acordo com o professor, essa alfabetização seria fruto de um trabalho de leitura de imagens.

Na era das redes sociais e o rápido desenvolvimento das imagens criadas por Inteligência Artificial, muitas vezes o público deixa de refletir sobre a veracidade e contexto de uma imagem. “Nós estamos num momento em que as pessoas não sabem ler imagens. E estamos num momento, especialmente com a inteligência generativa, em que certas imagens parecem muito reais. Quando elas recebem uma imagem no WhatsApp, por exemplo, muitas vezes, elas acham que é real”, explica Cypriano. Sobre a questão, ele completa: “Então, você ter essa alfabetização é como aprender a ler. É um processo que não é simples e demanda algumas horas. É um processo que exige de você as ferramentas para poder decifrar, para poder perceber como que uma imagem é construída”.

OUTRO PONTO DE VISTA

Como cidadãos formados, carregamos inúmeros valores e ideais que nos constituem. Esses valores podem nos afastar ou nos aproximar de uma composição a depender de nosso histórico. Nossos ideais podem nos categorizar como espírito conservador, aqueles que buscam na cultura e, consequentemente, nas novas formas de arte a validação de um belo consagrado. São eles os responsáveis por manter uma longa tradição de técnicas e que permanecem escutando as vozes de grandes artistas que há séculos morreram. Já os espíritos renovadores procuram ressignificar os métodos tão valorizados pelos conservadores e renovar o significado da função da arte, ou seja, atribuir um caráter crítico e analítico. Um evento recente exemplifica claramente os espíritos conservador e renovador.

De acordo com o Guinness Book, desde 2005, o Festival de Dança de Joinville é o maior encontro de bailarinos do mundo, com cerca de sete mil participantes e mais de 230 mil pessoas durante o período. Os quinze dias que recebem o festival são marcados por diversas apresentações das mais variadas categorias por toda a cidade, além de competições que contam com escolas de todo Brasil, não à toa a cidade é considerada a capital da dança. Entre as mostras competitivas, os alunos da única unidade do Bolshoi fora da Rússia se apresentam para simbolizar o início desta experiência que é o sonho de muitos bailarinos. No entanto, o Bolshoi não é a única com-

panhia renomada a marcar presença na cidade. Na 42ª edição do festival, o Balé da Cidade de São Paulo apresentou o Réquiem SP, uma composição que reuniu no palco bailarinos, cantores e motoqueiros. Enquanto a peça foi elogiada pelo público do Theatro Municipal de São Paulo, a plateia de Joinville não recebeu tão bem as ideias do coreógrafo Alejandro Ahmed. Os comentários da exibição pelo YouTube não concordaram com a visão de Ahmed, que disse em entrevista à TV local:

“O que a gente quer oferecer é perspectiva e um novo modo de pensar o que a dança pode ser e não só o que a dança parece que é. Porque ao ficar praticando só aquilo que eu reconheço como dança ela vai se empobrecendo enquanto conhecimento” (Alejandro Ahmed, Programa Mais Ver Joinville, YouTube Canal)

Embora o público do festival esteja familiarizado com a técnicas modernas de dança, a expectativa para a primeira noite de gala era a apresentação de renomados métodos do balé clássico. O festival busca inovar adicionando às noites competitivas categorias como neoclássico, contemporâneo, danças populares brasileiras e internacionais e danças urbanas. Entretanto, o Balé da Cidade trouxe inovação demais e recebeu em troca comparações com rituais satânicos. E a mensagem que fica é: o que agradou a elite cultural de São Paulo foi motivo de repulsa para o público de Joinville que, teoricamente, não é menos desprovido de títulos para analisar a qualidade técnica da composição. Então o que houve? Refletir a respeito de estética e beleza talvez possa nos conduzir a uma resposta.

O Balé da Cidade de São Paulo não foi o primeiro e tampouco será o último a desagradar a audiência com técnicas modernas. Em 1913, Stravinsky estreou *Le Sacre du Printemps*, ou *A Sagração da Primavera*, um balé de dois atos que celebra a fertilidade, primeiro em adoração à terra e depois com o sacrifício de uma virgem. Ainda que a peça tenha sido montada com técnicas do balé clássico, a reação do público à época foi de desaprovação. Tanto a música quanto a coreografia se valeram de métodos consagrados para criar algo original e mesmo assim não foi suficiente para suprir as expectativas do público. A união de uma música pesada, que dava ao ambiente um tom de selvageria, e uma coreografia longe do convencional para época levou a plateia a um colapso, com vaias e gritarias que impediam os bailarinos



(Fotografia da coreografia de *Réquiem SP*. Retirada do perfil de Instagram do coreógrafo Alejandro Ahmed)

No entanto, algumas pessoas já haviam reconhecido o potencial e aclamado a escolha ousada para a noite. Ou seja, *A Sagração da Primavera* dividiu opiniões assim como o *Réquiem SP*. Agora, se Ahmed terá o mesmo impacto cultural que Stravinsky, só o tempo poderá dizer, mas o ponto central é: ainda que tenha chocado o público, o balé do compositor russo apresenta uma narrativa com começo, meio e fim, ou seja, é claro à plateia a intensão do autor. O estranhamento partiu da forma e não do conteúdo. Assim chegamos a outra pergunta: se não é a inovação que afasta o sujeito da arte, então o que é? A evolução da técnica até o irreconhecível cairia bem como resposta. Como escreveu José Ortega y Gasset, a evolução da arte naturalmente divide as massas entre dois grupos: os que percebem e os que não percebem a arte. Essa diferença se dá a partir daqueles que possuem aparato técnico para compreendê-la, como já posto anteriormente. Mas além de Ortega y Gasset, Kant também pode nos ajudar a pensar essa distância.

PARISIANS HISS NEW BALLET

Russian Dancer's Latest Offering, "The Consecration of Spring," a Failure.

HAS TO TURN UP LIGHTS

Manager of Theatre Takes This Means to Stop Hostile Demonstrations as Dance Goes On.

By Marconi Transatlantic Wireless Telegraph to The New York Times.

PARIS, June 7.—"Bluffing the idle

(Fragmento do *The New York Times* retirado do site *Lumen Learning*)

TEORIA KANTIANA DA BELEZA

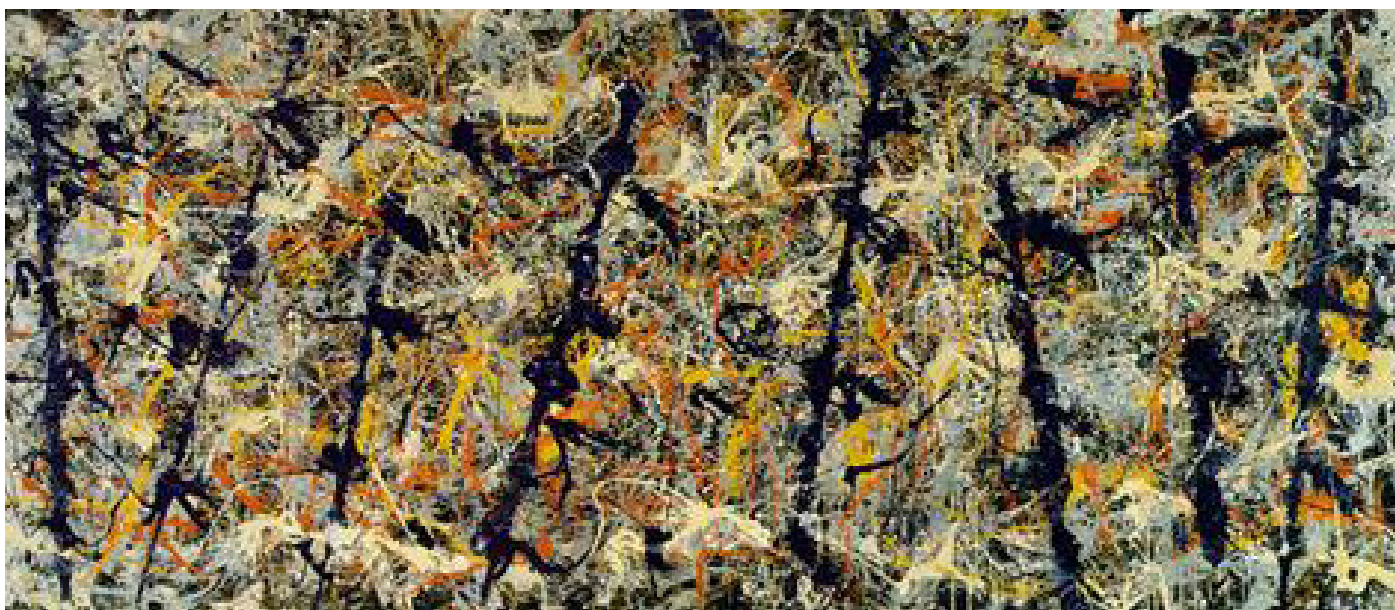
Em “Iniciação à Estética”, Ariano Suassuna passeia por diferentes pensadores e o que já escreveram sobre beleza. Entre Platão e Hegel, Suassuna passa pela Teoria Kantiana da Beleza, que intitula o sexto capítulo da obra. Nele, o ilustre autor expõe as diferenças que Kant chamava de juízo de conhecimento e juízo de gosto. O primeiro corresponde às características do objeto, ou seja, refere-se à qualidade que é reconhecível por todos e, segundo Suassuna, é um conceito indiscutível (pg. 68). O segundo é uma avaliação pessoal do espectador e não é passível de concordância universal. Enquanto isso, o juízo sobre o agradável refere-se a uma reação subjetiva do sujeito a respeito de um objeto que lhe agrada (pg. 69). Os dois tipos de juízos ainda acompanham um terceiro: o juízo estético. Aqui chegamos ao “Primeiro Paradoxo Kantiano sobre a Beleza”. O juízo do conhecimento nos auxilia no reconhecimento da obra, enquanto o juízo do agradável é nossa reação positiva a respeito da tela e o juízo estético é uma sensação agradável do contemplador sob a exigência de que esta agrade, ou desagrade, a todos (pg. 69). Trazendo estes aspectos da beleza de volta à nossa discussão sobre pinturas, podemos entender alguns pontos acerca do que tratamos até aqui.



(O Pesadelo, 1781, Johann Heinrich Fuseli)

Embora o sujeito comum encontre dificuldade em se conectar com algumas pinturas, outras conseguem um efeito mais forte. “O Pesadelo” (1781), de Henry Fuseli, sempre me desperta um medo terrível. O demônio que encara o espectador cria uma atmosfera como se o ameaçasse de ser o próximo a ser assombrado se olhar demais. A sensação de que o cavalo cego moverá seus olhos brancos em nossa direção a qualquer momento causa um certo arrepio na espinha. Ainda que a pintura apresente poucos elementos, a posição com que foram distribuídos dá o tom da imagem. Os pontos de fuga são linhas convergentes calculadas para direcionar a atenção do espectador e dar a ilusão de profundidade. Na pintura, os pontos em que o demônio e o cavalo foram pintados favorecem essa sensação de que eles

estão buscando pelo espectador. As cores escuras fazem um contraste com a roupa branca da jovem, como um jogo entre o puro e o maculado, em que apenas o pesadelo vem das sombras. Como evidenciado pela descrição, os elementos da tela são claramente reconhecíveis, são figuras com as quais já nos deparamos em algum momento em nossas vidas, inclusive o demônio, que se assemelha a uma gárgula.



(Postes Azuis, 1952, Jackson Pollock)

Enquanto os elementos de “O Pesadelo” possibilitam que o observador crie um elo com a composição, ainda que seja de puro horror, o mesmo não acontece com “Mastros Azuis” (1952), de Jackson Pollock. A técnica “dripping” implica no gotejamento de tinta sem um padrão específico sobre uma tela esticada ao chão, a moldura é adicionada apenas depois de finalizada. Os fragmentos de tinta se esticam pela tela como fios de linhas em alguns momentos, mas em outros aparecem como gotas. Ainda que os mastros possam ser identificados, a imagem como um todo não apresenta figuras que componham um contexto explícito. Segundo o autor, apesar de parecerem aleatórias, as disposições de tinta são calculadas e, se o espectador “tentar receber o que o quadro tem a oferecer”, ele pode encontrar respostas pessoais que desvendem o mundo moderno. É inegável que o quadro tenha uma beleza intrínseca. No entanto, a falta de elementos claros cria uma barreira entre o observador e a tela. Desde sempre somos ensinados a não aceitar nada de estranhos. Assim, como o autor espera que o público receba de um estranho algo que lhe é ainda mais estranho?

Ainda de acordo com Ortega y Gasset, em “A Desumanização da Arte”, a nova arte não chega ao nível de compreensão das massas. Estas, por sua vez, buscam na arte, nova ou velha, elementos que a aproximem da experiência e/ou forma humana, ou seja, a arte boa é aquela que “pro-

porciona contato com coisas humanas interessantes” (pg. 26). O pensador escreve ainda que a falta de recursos humanos nas telas leva a um novo modelo de arte em que apenas uma parcela instruída possui a sensibilidade artística, deixando as massas de fora dessa dinâmica.

“Compreende-se, pois, que a arte do século XIX haja sido tão popular: está feita para a massa indiferenciada na proporção em que não é arte, mas sim extrato da vida. Lembre-se de que em todas as épocas em que existiram dois diferentes tipos de arte, um para minorias e outro para a maioria, esta última sempre foi realista.” (José Ortega y Gasset, “A Desumanização da Arte”, pg. 29)

Onde podemos buscar um causador para o distanciamento do qual estamos tratando? Nos artistas que elevam demais o nível conceitual da obra ou no próprio público que permite ser diminuído pela composição? Crer que a responsabilidade é do público é culpar a vítima pela própria agressão. Significa dizer que os receptores não se esforçam para chegar ao nível da arte. Já responsabilizar o artista é pedir que este limite seu processo artístico e empobreça a percepção estética. A respeito dessa questão podemos questionar se é justo culpar o artista e de quem deveria partir uma aproximação.

DE QUEM É A CULPA?

Gustavot Diaz reflete sobre o tópico acima e pontua que, apesar de existir uma distância, cabe ao artista criar mecanismos que aproximem o público de sua obra, contrapondo a ideia de Cypriano: “Eu sempre tendo a achar que deveria partir do artista. Primeiro porque a obra é responsabilidade dele. A arte não tem utilidade, mas tem uma função social. [...] E essa função é eminentemente coletiva. [...] Então ela (a obra) precisa dialogar com essa sensibilidade, porque ela vem da sensibilidade, ela vem de uma coletividade”, e continua: “Se quero uma obra autoral, autêntica, eu preciso encontrar o que é autoral e autêntico em mim. Então você não vai se identificar e vai parecer esquisito contigo. Então esse distanciamento da arte é inerente ao fenômeno da arte”. Gustavot acredita que exista distância entre o público e a obra de arte. Entretanto, não crê que em algum momento a arte se conectou de fato com o espectador. “Existe uma distância entre o público e a arte contemporânea, porém, historicamente sempre houve uma distância. A arte é um discurso criado, inventado nos séculos XIV e XV, e desde então ela vem complexificando os seus códigos, sua linguagem, seu ferramental, especialmente discursivo”, ele explica.

Gustavot completa afirmando que produção artística em si não depende do público e, portanto, não é feita para ele. A arte parte do artista e dele tem que partir também os meios de compreensão do público geral: “A necessidade expressiva é do artista. o público não pediu. Simbólico não pode ser feito sozinho. Não é o artista que inventa o simbólico. Simbólico é uma produção coletiva”.

Todavia falar sobre intenções do autor é presumir que exista uma intenção predeterminada em toda obra. Por vezes, tais intenções não são totalmente claras para o próprio autor e a tela não carrega um significado claro a ser compreendido. Essa exigência de ponderação acerca do produto artístico cria em torno da arte uma concepção de que esta é puramente acadêmica e exige que especialistas lidem com ela. De todos os ângulos é notável que existe um afastamento entre o público e a arte. Nos dois lados é possível apreender que a razão para essa distância está na necessidade de especialização para absorção da arte.

ARTE COMO ENTRETE- NIMENTO

É evidente a atual fetichização do material artístico. No entanto, uma visita ao museu revela diferentes tipos de relações com a arte. Enquanto alguns buscam manter uma conexão com o passado, outros encontram prazer no jogo conceitual que a nova arte propõe e usam o passeio para decifrar seus códigos. Existem também professores que tentam aproximar seus alunos da arte mediando esse encontro. Entretanto, no meio desses diversos tipos de relacionamentos existe uma massa que busca apenas a visita e deixa de lado a fruição estética. Não à toa, diariamente, centenas de pessoas disputam pelo ângulo perfeito para uma foto da Mona Lisa.

Novamente, atribuir esse encargo ao observador é irresponsabilidade de uma elite cultural que se acostumou a assumir esse papel. Afinal, a partir de uma educação utilitária que não busca a elevação espiritual dos indivíduos é difícil que este desenvolva apreço por algo que não lhe é puramente útil. Com tantas responsabilidades diárias como trabalho, estudos e família, em qual momento é esperado que essa pessoa busque a fruição estética? Essa falta de tempo cria uma distância física entre o indivíduo e a obra, seguida de um sentimento de não pertencimento, o que gera uma barreira cognitiva entre eles.

No entanto, o espectador não é completamente eximido de culpa. Existe uma disputa pelo tempo livre do indivíduo por entretenimentos que exigem menos dele. Menos concentração, menos reflexão, menos atenção.

Ao abdicar da experiência estética, o observador permitiu que os espaços culturais pertencessem aos ditos intelectuais, e trocou as óperas de duas ou três horas por vídeos de trinta segundos, trocou a apreciação de grandes pinturas por imagens de inteligência artificial que imitam o estilo dessas obras. É nesse momento que se cria um conflito entre a fruição e a distração. No movimento oposto a esse fenômeno de entretenimentos curtos, algumas obras da nova arte exigem que o sujeito disponha mais de sua capacidade de reflexão para que consiga tirar algo dela. Nesse processo, as pinturas viraram apenas mais uma forma de entretenimento. Assim, como os filmes, os vídeos das redes sociais etc. as pinturas viraram apenas mais um objeto de distração e não de contemplação e imersão. Essa transformação do objetivo da arte explica a busca por museus como passeios de domingo e não objeto de estudo e meditação.

No entanto, a respeito desse tópico, o artista e professor da Universidade Federal do Paraná, Marcos Beccari, classifica o distanciamento em relação ao tipo de arte analisada. Em nossa conversa, Marcos trouxe duas categorias para as artes. Para ele, a “arte oficial” corresponde ao caráter acadêmico de uma obra, ou seja, seu posicionamento perante o mercado clássico da arte, presentes em museus e exposições. Já a “arte não oficial”, representa produções que não chegam aos salões e pinacotecas.

Segundo Beccari, a arte oficial tem uma tração inferior aos videogames, por exemplo, ou a áreas mais ligadas ao entretenimento. Para ele: “A arte em sua forma mais acadêmica e mais oficial causa um claro distanciamento entre obra e público”. Já para o que ele descreve como “arte não oficial” não existe espaço entre espectador e obra. “Nessa arte ‘não oficial’ não há uma distância, pelo contrário, o público consome de forma leiga, ou seja, sem necessariamente saber quais tradições, quais estilos e técnicas estão sendo usadas, é quase como por pura fruição”, completa o artista.

Mas afinal, existe problema em ter a arte apenas como entretenimento? Os museus não podem ser apenas locais de integração social, em que o indivíduo possa se reunir e passar um tempo de qualidade com a família/ amigos, ou toda visita ao museu deveria vir acompanhada de uma aula de história? Segundo Marcos não existe nada que impeça uma visita recreativa a esses espaços. Para ele não existe apreciação puramente desinteressada: “Nós sempre estamos carregados de juízos, principalmente quando almejamos um julgamento descontraído, ou por lazer”.

A questão se amplia ao considerarmos qual fenômeno artístico está em pauta, oficial ou não oficial. Marcos é aquarelista e seu trabalho impressiona pelas técnicas. Ele categoriza seu próprio trabalho como uma arte “não oficial”, mas diz que apesar de não estar em grandes exposições, ele conseguiu atingir um reconhecimento significativo de sua arte e conta que construiu uma base de apreciadores de seu trabalho. “De certa forma obtive algum reconhecimento internacional. Esse reconhecimento não veio de um mercado oficial da arte [...], mas sim de uma arte relacionada ao entretenimento”, argumenta.

Consonante a fala de Marcos, Theodor Adorno afirma:

“A indústria cultural pode se vangloriar de haver atribuído com energia e de ter exigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseiras – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a diversão e a ingenuidade mais desagradável” (Theodor Adorno, “A Indústria Cultural”, pg. 25).

Existem vantagens nas pinacotecas como espaços de convivência, onde pais e filhos podem frequentar e estreitar os laços, por exemplo. Simplesmente frequentar esses espaços é o primeiro passo que aproxima esse sujeito da arte como um todo. Mas então, qual é o problema? A questão está no uso dessas obras puramente como item de entretenimento. Não devemos exigir que todo mundo se interesse pela técnica, pela história, mas podemos esperar que todos, ao se encontrarem com a obra, tirem mais do que um minuto para contemplá-la antes de esquecê-la completamente.

Para o professor Cypriano, não há problema em frequentar os museus e pinacotecas puramente pelo entretenimento, até porque não é possível exigir que todos tenham a mesma experiência e contemplem a arte da mesma forma. No entanto, nessa dinâmica, estabelece-se um relacionamento superficial entre espectador e obra. “Muitos vão ao museu como entretenimento, mas eles terão, a meu ver, uma relação superficial com as obras [...], entretanto, não é possível que todos apreciem da mesma maneira”, ele contrapõe.

Ainda sobre o consumo de arte como entretenimento, Marcos Beccari traz uma visão interessante ao considerar outros tipos de arte. “Se o conceito (de arte) for relativizado, muitas pessoas já possuem uma conexão, nem que seja com uma novela evangélica, algo artesanal e até o próprio videogame”, afirma.

O artista finaliza ressaltando que: “Mais importante do que reconectar o público com a obra de arte, é valorizar as conexões que já existem entre o público e algum tipo de obra de arte”.

CONCLUSÃO

Os museus são lugares ricos em cultura e abraçam grandes obras que registram nossa história. A arte age como ponte para reflexão não apenas sobre ela mesma, mas sobre sociedade e tempo em que está inserida e exige que o espectador entre em sua atmosfera e tente penetrar em seu mundo de significações. Esse momento de imersão não necessariamente impõe uma conclusão fechada e única, uma vez que os mistérios por trás da tela podem ser muito mais satisfatórios do que o suposto significado em si. A apreciação estética não é apenas achar um sentido para a composição, mas entender como os elementos se complementam e constroem a tela, quais os possíveis significados por trás de cada unidade de uma criação. A discussão acerca de técnica e/ou das intenções também fazem parte da fruição estética e, principalmente, engrandece o espírito do indivíduo.

Aceitar que a arte reconhece apenas um grupo de pessoas leva a outra parcela a crer que esse espaço não a pertence. Uma vez colocada nessa posição, os indivíduos comuns deixam de desenvolver uma sensibilidade necessária não só para interpretar e contemplar as composições, mas para viver. Dessa forma, o tipo de senso desenvolvido a partir desse aperfeiçoamento cognitivo impacta no modo de enxergar o mundo, implicando na maneira de se relacionar com outras pessoas. A persistência para contemplação de uma composição eleva espiritualmente o homem e este busca por desafios cada vez maiores e, por consequência, constrói uma autopercepção no indivíduo que o leva a inovação.

A partir dessa discussão podemos nos colocar a refletir: o que é esperado do público? Se interessar por uma pintura porque ela carrega consigo um pedaço dele mesmo, dos caminhos que trouxeram a evolução humana até aqui, levando em consideração muito além do físico, do vestuário e das tecnologias, mas do desenvolvimento espiritual do homem. Se a problemática está no excesso de especializações supostamente necessárias para a compreensão de uma obra, devemos esperar do público comum que este também se especialize para conseguir simples-

mente desfrutar de uma pintura? A questão não está necessariamente centrada na qualidade e quantidade de certificados que o indivíduo deve possuir, mas sim na crença de que essas qualificações sejam requisitos obrigatórios. O público não pode ser conformar com a ideia de que a arte é sofisticada demais para ele e, portanto, é destinada apenas aos intelectuais e às classes mais altas. A questão não é apenas socioeconômica, mas espiritual. O ponto central está em como o povo se coloca perante a arte. Por vezes esta não precisa ser entendida, apenas lida, assim como lemos um texto e não o entendemos imediatamente, mas crescemos com ele. Precisamos preencher a arte com nossas dúvidas, para que ela nos devolva reflexões e questionamentos que nos engrandecem.

Talvez a resposta para o causador dessa distância, esteja justamente no microcosmos anteriormente abordado, ou seja, no circuito artístico, que busca inovação a todo custo e desconsidera o prazer pela apreciação. A mudança do papel da arte como objeto de expressão do belo abriu margem para que essa parte importante da interação artepúblico fosse negligenciada.

O que nos resta agora são duas opções: deixar que a inovação nos apresente peças que trazem novos conceitos, ou expandir as técnicas já conhecidas, para que a renovação esteja um pouco mais próxima de nós.

Assim como a esfinge declara “Decifra-me ou devoro-te” a Édipo, as obras de arte também oferecem aos seus espectadores um enigma a ser decifrado. No entanto, em vez de uma cidade para governar, resolver os enigmas da arte nos apresenta um novo mundo de ideias, uma nova sensibilidade para as coisas da vida, cujo valor é tão alto quanto gerir uma cidade. Se soubermos decifrar o enigma da obra de arte, ela também pode nos oferecer o trono de Tebas.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

STEINBERG, Leo, Other Criteria, New York, NY: Oxford University Press, 1972

DANTO, Arthur, The Artworld, The Journal of Philosophy, Oct. 15, 1964, Vol. 61, No. 19,

American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting

DUARTE, João-Francisco, O que é beleza, 3ª ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1991

ORTEGA Y GASSET, José, A Desumanização da Arte, 3ª ed. São Paulo, SP: Cortez, 2001

FARTHING, Stephen, Tudo sobre arte, Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2011

WILDE, Oscar, O Retrato de Dorian Gray, 1ª ed. São Paulo, SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012

ADORNO, Theodor W., Indústria Cultural e sociedade; seleção de textos Jorge M. B. de Almeida, 14ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2021

BENJAMIN, Walter, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Porto Alegre, RS: L&PM, 2021

SUASSUNA, Ariano, Iniciação à Estética, 17ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2023
Programa Mais Ver Joinville. [2025]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TaK4KP4Ulw>. Acesso em: 28 de jul.2025. YouTube Canal