

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE PLANEJAMENTO ESCOLAR

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM
PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
DA EDUCAÇÃO PÚBLICA NO BRASIL

TÍTULO

INDICADORES PARA UMA ABORDAGEM
DA HISTÓRIA DA ARTE A PARTIR DA
CATEGORIA DO TRABALHO.
(UM ESTUDO PRELIMINAR)

ROSE MERI TROJAN

CURITIBA

1991

"Se a arte é, por essência, diálogo, comunicação, mar aberto no tempo e no espaço, o consumo ou gôzo adequado a esta produção que, por sua própria natureza, reclama o derrubamento de todas as muralhas que querem limitar sua capacidade de comunicação, é um consumo aberto, social; um consumo que, longe de esgotar uma obra de arte, converte-a em fonte constante de contemplação, de crítica, entendimento ou valorização; um consumo que mantenha aberto o diálogo, depois de cada comunicação individual com obra, que torne possível que cada indivíduo faça sua, humanamente sua, uma obra de arte, mas de tal modo que sua apropriação individual deixe lugar a outras apropriações e, deste modo, integrando-se umas nas outras através do tempo, revelem - graças a esta múltipla e rica apropriação da obra - toda a riqueza humana objetivada nela."

(VÁZQUEZ, 1978, p. 264, 265)

Í N D I C E

	PÁGINA
. INTRODUÇÃO.....	3
. A. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS. A ARTE E O TRABALHO.	6
. B. A ARTE COMO TRABALHO CRIADOR NA HISTÓRIA DO HOMEM.....	10
. C. A TÍTULO DE CRÍTICA ÀS "HISTÓRIAS DA ARTE".	29
CONCLUSÃO.....	47
BIBLIOGRAFIA.....	51

INTRODUÇÃO

I N T R O D U Ç Ã O

Este texto surge de duas experiências igualmente importantes. A primeira se refere a participação na elaboração do Currículo Básico para a Escola Pública na disciplina de Educação Artística, que se insere no movimento de revisão da educação brasileira nos anos oitenta e noventa, dentro do qual citamos o embasamento teórico do professor e mestre Dermeval Saviani, sem desmerecer as demais contribuições de relevante importância. A segunda, dos conhecimentos adquiridos no curso de especialização em Planejamento e Administração da Educação Pública no Brasil, promovido pela Universidade Federal do Paraná, que abriu novos horizontes do conhecimento filosófico e científico e que, exigiu o esforço e o estudo necessários para este trabalho. Assim, queremos apresentar, ainda que de maneira preliminar e limitada, uma análise da arte e sua função social a partir da categoria do trabalho e, a partir desta análise, uma crítica e uma indicação para uma nova abordagem da História da Arte, inserida por sua vez em uma concepção histórico-crítica da educação.

Este estudo aborda um dos aspectos necessários para uma nova prática de ensino da arte na escola de 1º e 2º grau que é justamente, a revisão dos modos de apropriação da produção cultural-artística e do conhecimento técnico contido nesta produção, a fim de contribuir no processo de educação estética que proporcione ao aluno as condições necessárias para ampliar suas possibilidades de fruição e expressão artística.

Na primeira parte, apresentamos os pressupostos teóricos desta reflexão explicitando as concepções de arte e trabalho, bem como, as relações entre uma e outra, na medida em que entendemos a arte enquanto trabalho criador.

Na segunda parte, do pressuposto da arte como trabalho criador, fazemos uma análise da história da arte a partir da categoria do trabalho. Fazemos, desde os tempos primitivos até o desenvolvimento do capitalismo, uma passagem pelos diferentes modos de produção e sua relação com os modos de produção, distribuição e consumo da arte, através de alguns recortes que nos pa

receram significativos. Muitos aspectos ainda ficaram por serem abordados e desenvolvidos para desvelar as intrincadas relações que se produziram historicamente, e que deixaremos para um trabalho de pesquisa mais aprofundado.

Na terceira parte, e a partir desta análise, fazemos uma crítica às histórias que se tem escrito e ensinado sobre a arte. Esta crítica seleciona três abordagens: a história da arte como história dos artistas, como parte da história da humanidade e como história das obras de arte.

Finalmente, concluimos este texto levantando alguns indicadores, que deverão ser aprofundados e desenvolvidos, para uma nova metodologia de ensino para a História da Arte.

Não temos contudo, a pretensão de colocar um ponto final na questão, pois entendemos que a história do homem é dinâmica e a cada momento obtemos apenas conhecimentos parciais que certamente, serão superados. Queremos tão somente participar desta dinâmica das transformações sociais e atender, modestamente, ao apelo de Marx quando diz: "Os filósofos se limitaram a interpretar o mundo diferentemente, cabe transformá-lo". (K.MARX, 1987, p. 163).

A. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: A ARTE E O TRABALHO

A. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: A ARTE E O TRABALHO

Entender a arte e sua função social, as transformações que tem apresentado ao longo da História a partir de uma perspectiva crítica, não nos parece ser uma tarefa fácil. Ao buscarmos referencial teórico para embasar este trabalho nos deparamos com inúmeros tratados de estética que se ocupam do assunto, procurando situar a arte e definir seu conceito.

Assim, quanto mais nos aprofundamos na problemática da arte, mais constatamos que a "sua existência, sua vitalidade e conservação ligam-se a fatores que a ultrapassam". (COLLI, 1987, p. 102). Isto significa dizer que a relação entre as manifestações artísticas e as transformações sociais torna evidente a necessidade de analisá-las a partir de seu contexto histórico, e portanto das "condições de produção, difusão e consumo que, em cada sociedade, constituem o sentido dos objetos". (CANCLINI, 1984, p.08).

Os objetos artísticos, assim como os demais objetos, são produtos de atividade humana, e como tal, devem ser analisados no conjunto de toda esta produção, e das condições que a tornaram possível. Neste sentido, "a arte não representa só as relações de produção; ela as realiza". (CANCLINI, 1984, p. 23).

Antes de analisarmos os diferentes modos de produção artística, queremos ressaltar uma questão que nos parece fundamental: Quem, efetivamente, é o sujeito desta ação? É evidente que só poderemos dizer que é o homem. A resposta, apesar de parecer óbvia, nos leva à reflexões mais profundas.

É o homem que produz objetos, entre os quais alguns que denominamos artísticos. De acordo com esta afirmação, com o objetivo de nos aproximar de uma análise crítica da questão colocada inicialmente, ou seja, entender a arte e sua função social, faremos uma análise do homem e da atividade humana a partir da "afirmação de Hegel, grifada e aprovada por Marx, de que o homem é produto de seu próprio trabalho" (VÁZQUEZ, 1977, p.137). Desse modo, assumimos a posição de análise da atividade artística, a partir da categoria do trabalho, porque esta, ao explicar o processo de humanização do homem e da natureza explica também, e fundamenta, a atividade artística e sua função neste percurso.

Entendemos que o homem se fez homem através de sua relação ativa com a natureza a fim de dominá-la para satisfazer suas ne

cessidades, ou seja, através de uma atividade essencialmente humana que é o trabalho. Portanto, e neste ponto de vista, a produção que é resultado desta atividade está ligada em princípio à necessidade.

"A necessidade exige sempre um objeto com o qual se satisfaz". (VÁZQUEZ, 1978, p.65). Neste sentido, o homem como um ser necessitado, produz. Contudo, diferentemente dos animais, a medida em que produz e satisfaz suas necessidades naturais (como a fome, abrigo, etc.), cria outras necessidades especificamente humanas ou humanizadas.

Isto quer dizer que, a fome torna-se propriamente humana (não se satisfaz de qualquer maneira), a necessidade de abrigo requer um abrigo propriamente humano (que o levou a inventar a arquitetura) e, assim por diante.

A partir da necessidade humana, o homem deixa de ser natural e subordinado à natureza para tornar-se humano e dominá-la. Assim, através da criação de um mundo humano, de objetos humanos, o homem se cria e se produz a si mesmo.

" O homem como ser de necessidades e o homem como ser criador, produtor, acham-se em indissolúvel relação. A atividade que torna possível esta relação é uma atividade material, prática: o trabalho humano" (VAZQUEZ, 1978, p. 67).

O trabalho portanto determina uma distância entre a necessidade e o objeto que vai satisfazê-la, isto é, na relação sujeito-objeto se estabelece uma mediação: a finalidade, a imagem ideal que deverá resultar em um objeto. Se a finalidade é uma previsão do resultado pretendido, o objeto que é produto do trabalho humano é uma necessidade objetivada.

Assim sendo, os objetos humanos ou humanizados expressam o homem de duas maneiras, na medida em que são úteis para satisfazer suas necessidades, e na medida em que objetivam suas finalidades, sua imaginação, sua vontade, isto é, sua essência humana.

A partir desta dupla função, de criar objetos úteis e ao mesmo tempo expressar sua essência humana, torna-se possível a criação de objetos que denominamos hoje de obras de arte. O que nos permite analisar a arte enquanto trabalho criador que, ultrapassa os limites da mera utilidade material para elevar a possibilidade de "expressão e afirmação do homem".

Neste processo de humanização do homem que, enquanto ser criador, se transforma e transforma a natureza através do trabalho, produz novas maneiras de ver e sentir; e a arte mais do que refletir ou representar o real, consiste numa apropriação da realidade essencial, humana. (Currículo Básico para a Escola Pública do Estado do Paraná, 1990, p. 145).

Podemos então afirmar, que não só a arte se afirma como trabalho criador, quanto o trabalho se impõe como condição necessária para a criação da arte.

B. A ARTE COMO TRABALHO CRIADOR NA HISTÓRIA DO HOMEM

B. A ARTE COMO TRABALHO CRIADOR NA HISTÓRIA DO HOMEM

Ao entender a arte enquanto trabalho criador, que resulta de uma necessidade fundamental do homem, de dizer e interpretar a realidade humano-social, se evidencia nos objetos produzidos a intenção de conferir a eles algo mais do que um simples caráter utilitário. Este "algo mais" que chamamos de estético, e que ultrapassa seu valor de uso imediato, "é criação de uma nova realidade na qual se plasman finalidades humanas, mas nesta nova realidade domina sobretudo sua utilidade espiritual, isto é, sua capacidade de expressar o ser humano em toda a sua plenitude" (VÁZQUEZ, 1978, p. 71).

É deste modo, humanizando o mundo com o seu trabalho, que o homem afirma sua humanidade, e pode se reconhecer através dos objetos criados por ele.

Nesta perspectiva é que revisitaremos o caminho construído historicamente pelo homem e que resultou na produção de um mundo de objetos humanos, entre os quais os artísticos. Foi preciso um longo caminho através do trabalho, para que fosse inventada e aprendida a arte.

Os primeiros sinais desta atividade que chamamos artística datam da chamada Pré-História, no Paleolítico Superior (cerca de 15.000 anos atrás). Quase por toda a parte do mundo, encontram-se figuras de animais selvagens escavadas, gravadas ou pintadas no interior de cavernas. Vários destes locais continham igualmente estatuetas esculpidas em gesso, ossos, marfim, pedra ou argila.

Uma produção tão bem elaborada, executada através de instrumentos rudimentares, exigiu um processo longo e minucioso de desenvolvimento do trabalho, demonstrando um domínio cada vez maior da matéria e das técnicas criadas pelo homem. Os instrumentos utilizados por ele como um prolongamento da mão, que vão desde um simples pedaço de osso em estado natural até o buril fabricado de metal possibilitaram cada vez novas formas de domínio sobre a natureza, maior destreza e habilidade manual, e desta forma uma maior humanização do homem e do mundo.

Este progressivo domínio das qualidades naturais da matéria (sua cor, peso, forma, dureza,...) que possibilitou as condições para traçar um contorno ou esculpir figuras, é que tornou

também possível dotar estes objetos de determinadas qualidades que não pertenciam naturalmente a eles, ou seja, de qualidades estéticas.

É justamente neste ponto que retomamos o trabalho como categoria explicativa da atividade artística e da relação estética do homem com a natureza na produção de sua sobrevivência e na satisfação de suas necessidades. Ao buscar meios de sobrevivência, nossos antepassados ultrapassaram, não só os limites da satisfação imediata das suas necessidades como, também, ultrapassaram as exigências práticas desta mesma necessidade. Ao fabricar um objeto útil, para facilitar a caça ou o transporte da água, por exemplo, não se limitou às exigências ditadas pelo uso deste, introduzindo adornos cuidadosamente organizados em uma ordem simétrica. Este fato, "revela já certa autonomia do objeto decorado com relação à sua função meramente utilitária". (VÁZQUEZ, 1977, p.77).

A introdução de temas decorativos nos artefatos e instrumentos pré-históricos demonstram a necessidade do homem de se identificar - de colocar sua marca - nos produtos de seu trabalho. O processo desenvolvido para a criação desta necessidade que evidencia um certo nível de consciência e intencionalidade da ação, que antecede a própria fabricação desse objeto. Podemos citar sobretudo dois fatores: a evolução da mão, que proporcionou uma crescente habilidade no domínio dos materiais; e a evolução da capacidade de ver o mundo a cores e em três dimensões.

A mão humana foi o primeiro instrumento utilizado pelo homem para explorar, conhecer e utilizar as matérias naturais, do mesmo modo que possibilitou deixar sua marca em tudo o que tocava. Na transformação da natureza e na construção de um mundo de objetos humanos, a mão chegou até o ponto de adquirir os movimentos mais delicados e precisos, que possibilitaram o uso e a fabricação de ferramentas que possibilitaram, por sua vez, a queda definitiva da resistência dos mais diversos materiais, conferindo poder ao seu criador - o homem.

Sem desconsiderar a importância do desenvolvimento de todos os sentidos (visão, audição, olfato, tato, paladar...) na humanização do homem e dos próprios sentidos humanos gostaríamos de dar um destaque para a evolução da capacidade de ver e suas implicações. A habilidade de discriminar as cores e a tridimensionalidade dos objetos, mais do que ver o mundo colorido e tridimensional, tornou possível a condição humana de identificá-lo e reconhecê-lo.

Ao explorar a forma, a textura, a cor, o peso, o cheiro e a utilidade de um objeto, foi possível avaliá-lo e atribuir-lhe

significado - um significado humano.

"As implicações dessa nova dimensão mental são enormes. Na verdade, elas tornam-se essenciais como fundo contra o qual deve ser compreendido o desenvolvimento da mente humana. São acentuadas de modo extraordinário as oportunidades para conhecer o mundo, em vez de apenas reagir a formas particulares de um modo pré-programado". (LEAKEY, p. 45).

A crescente habilidade manual e sensorial adquirida na construção e ornamentação de objetos úteis teve duas consequências. A primeira foi a conquista gradual da figuração, que se alterna na temática do adorno com os motivos abstratos esquemáticos ou estilizados, alcançando um alto grau de perfeição das figuras que proporciona as condições necessárias para a representação do real.

A segunda consequência, e talvez a mais significativa para a atividade artística propriamente dita seja, a representação das figuras relativamente descoladas do objeto útil.

Assim que, protegendo-se das intempéries da idade do gelo, recolhendo-se ao fundo das cavernas, eles pintavam figuras quase sempre de animais e caçadas materializando sua capacidade de compreender e dominar a natureza na produção de sua humanidade.

"Quaisquer que tenham sido os motivos para as pinturas pré-históricas, e deve ter havido muitos, o simples deleite da habilidade artística e o prazer estético, devem também ter sido importantes. Talvez o mais decisivo sinal de senso estético seja proporcionado por um "artefato" de pedra, conhecido como "folha de louro". A melhor dessas obras de arte (o que ela é realmente), foi descoberta no Sudeste da França, em 1873: moldada como uma folha fina, tem pouco mais de 35 cm de comprimento, 10 cm de largura na parte central, e apenas 5 mm de espessura! Se tivesse sido usada com instrumento, ter-se-ia esmigalhado. Não, essas lâminas são expressões de delicado artesanato e senso de forma". (LEAKEY, p. 141).

Esta capacidade de representação da realidade demonstra uma considerável condição de abstração, generalização e síntese sobre o conhecimento adquirido na sua relação com o mundo objetivo, permitindo que a arte se transforme em um instrumento de poder e magia. E, deste modo "...é justamente a figuração, associada com a magia, que torna possível uma arte realista que busca, antes de mais nada, uma finalidade prática. Após ter alcançado certa autonomia com relação à utilidade material, a arte - por meio da magia - coloca-se a serviço de um interesse prático utilitário: a caça de animais selvagens". (VÁZQUEZ, 1977, p.78).

Como hábeis caçadores tinham, os homens pré-históricos, um

conhecimento íntimo do mundo vivo e da complexidade e sutileza da vida dos animais. Desse modo, as pinturas puderam ser utilizadas para "garantir" caçadas bem sucedidas, integrando a atividade artística na luta do homem pela sua sobrevivência e, colocando-se a serviço de uma concepção mágica de mundo.

A partir desta análise constatamos, desde as origens, as relações entre arte e trabalho. Estas pinturas e esculturas rupestres evidenciam sua íntima relação com a atividade de produção da vida humana ao mesmo tempo que, evidenciam a consciência do homem sobre sua criação, acompanhada do prazer de reconhecer o grau de perfeição com que o objeto criado ao mesmo tempo que cumpria sua função utilitária, indicava o seu criador.

Portanto, é deste modo que podemos conhecer o homem, suas formas de organização social ea produção cultural possível em cada momento histórico. A arte como parte deste processo é legitimada pelas necessidades do sistema de produção e pela reprodução das atitudes consagradas como estéticas. Contudo, além da superação do caráter meramente utilitário dos objetos, o sentido especificamente estético só foi possível através da divisão do trabalho (trabalho manual e intelectual). Só então, se separa a atividade artística do trabalho social, para que o seu produto ou obra de arte possa ser contemplado por sua capacidade específica de expressar o homem e sua relação com a realidade humano-social.

"O estético não é, então, nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou a natureza humana. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, de modos de produção e as classes sociais." (CANCLINI, 1984, p. 11).

As diferentes etapas de desenvolvimento da divisão do trabalho determina as relações dos homens entre si; com o material, com o instrumento e o produto do seu trabalho; construindo as condições de produção, distribuição e consumo em cada forma de organização social.

Nas sociedades primitivas (correspondentes ao modo de produção baseado na coleta, caça, pesca e mais tarde da agricultura), a divisão do trabalho está muito pouco desenvolvida e portanto a arte (inserida neste contexto) integra-se no mundo da produção, possibilitando a ligação entre o estético e o útil de corrente da sua função mágica.

A medida em que o homem se fixa na terra, desenvolve a agricultura, diversas formas de acumulação de seus produtos e passa a construir grupos mais organizados em grandes aldeias, se transforma o modo de produção e este determina novas condições para o homem, o seu trabalho e suas relações com os outros ho-

mens, determinando assim novos valores e uma nova cultura.

Para exemplificar estas transformações faremos um outro recorte na História para analisar rapidamente as condições impostas a partir da civilização grega, situando a arte, sua produção e sua função social.

"Toda nova força produtiva traz como consequência, novo desenvolvimento na divisão do trabalho." (BARBOSA e MANGABEIRA, 1987 p. 45).

A divisão no trabalho determina a divisão entre o saber e o fazer, e cria a necessidade de controle da produção, da acumulação e da distribuição, que é o princípio da organização do Estado.

As origens da sociedade ocidental/européia encontramos na civilização greco-romana.

Na antigüidade greco-romana, a vida nas grandes aldeias e o grau de divisão do trabalho cria a necessidade do estabelecimento de normas e regras para o convívio social e garantia da sobrevivência do grupo, naquelas dadas condições.

O desenvolvimento do comércio, a invenção da moeda cunhada, o desenvolvimento da língua falada e escrita, o crescente poder dos "aristocratas" proprietários de terras, rompe o isolamento das aldeias e torna a sociedade mais complexa. A nova forma de organização social e política que se impõe é a "polis". As decisões dependem da força das palavras, as leis são elaboradas em conjunto pelos "cidadãos", e a religião é pública e estatal.

Esta revolução atinge não só a política, mas passa a ser critério que determina o pensamento, a ação e a atividade humana.

Em Atenas, a ágora (a praça pública) é o símbolo da democracia onde se decidem todos os assuntos da pólis. Mas para isso, os "cidadãos", classe onde se incluem apenas os aristocratas, precisam saber falar, o que supõe um novo ideal de homem, cujo valor não se apoia mais no modelo de "guerreiro", mas de orador, de sábio.

Neste contexto, impõe-se a busca da perfeição e a criação de um modelo ideal objetivado na mitologia e traduzido artisticamente através dos cânones clássicos de beleza na escultura, pintura e arquitetura.

Isto reflete uma tendência de idealização da realidade. Vamos nas estátuas gregas atenienses a precisão anatômica do corpo perfeito, modelado, a fim de evocar vigor e juventude. As esculturas e os relevos são projetados no conjunto arquitetônico dos templos que as acolhiam, através de um engenhoso sistema, cujo valor máximo consistia no equilíbrio e harmonia adequados a sua organização social e baseado no devir do homem grego, na busca da perfeição.

Contudo, a luta pela hegemonia entre Atenas e Esparta (Guerras do Peloponeso, 431-404) com o aumento de poder da segunda facção, transformou os ideais humanistas e conseqüentemente o modelo de homem e os valores que se expressam na arte.

Esparta privilegia a lei como código imutável de conduta (a partir do código de Licurgo), revaloriza o guerreiro e o controle social através da polícia.

Esta guerra de poder e divisão de interesses entre os ditos "cidadãos" modificaram o modo de produção, inclusive da produção artística, a medida em que os empreendimentos e os negócios se individualizavam e que os membros desta sociedade já não se consideravam parte de uma mesma coletividade.

Então, em vez de produzir grandes obras públicas, como é o caso do Parthenon, de financiamento coletivo, os artistas começaram a trabalhar para uma clientela privada. Afastaram-se do idealismo, para representar aspectos cotidianos da vida dos deuses e dos heróis, buscando proporções mais elegantes e graciosas baseada no famoso cânone segundo o qual a cabeça representa a oitava parte da altura total da figura humana. Buscavam um corpo mais flexível e mais modelado, deixam de procurar a clareza estrutural para adquirir os conhecimentos e a habilidade necessários para uma interpretação naturalista do homem.

Contudo, em todos os momentos, todas as obras artísticas desta civilização mostram o conhecimento e a habilidade de idealizar e embelezar a natureza, tal como um fotógrafo retoca um retrato eliminando defeitos, e evidenciam a consciência do homem como seu criador.

Em outro terreno, os romanos, com a sua cultura expansionista, inauguram um novo modelo de produção e de sociedade. Baseados na cultura agrária e impulsionados pela necessidade de expansão que garantissem por um lado, a relação do aumento da população com o proporcional aumento da produção, e por outro lado e ao mesmo tempo garantissem a hegemonia a partir da concessão de títulos e poderes às classes emergentes, partiram para a conquista de novas terras, e a construção de um fabuloso e vasto império.

Nesta sociedade, a base das relações sociais de produção situam-se na garantia direta da sua sobrevivência através da expansão, e indireta através da dominação cultural, alternando o uso da força dos exércitos com o convencimento e imposição da língua e dos valores romanos.

Diferentemente da civilização grega, que era calcada nos ideais da "poli" (cidade-estado), o império romano se baseia no direito e na construção da república. República significa "coisa de todos", mas desta república (como da polis grega) só partici-

pavam os patrícios que já detinham o poder econômico - a plebe e os escravos estavam fora.

O controle de todo este império exigia um governo forte e centralizado, apoiado na figura de um imperador investido pelo Senado e garantido pelas leis.

O Direito é a grande obra do pensamento romano, tem um caráter impessoal e técnico, formando um todo coerente e sistemático que constitui a base da legislação contemporânea do mundo ocidental.

E, assim constituído e concentrado o poder, e a manutenção da lei e da ordem nas mãos do Senado e do Imperador, era possível às famílias aristocráticas a liberação de sua participação nos negócios da administração pública para poderem gozar o ócio e se dedicarem à cultura e às artes.

Com a dominação da Grécia, puderam então os romanos apropriarem-se de sua cultura, colocando-a a serviço de seus interesses.

As cidades romanas nos mostram a grande influência da arte grega, sobretudo do período helenístico. A maioria dos artistas (ou artesãos, como eram considerados na época) que trabalhavam em Roma eram gregos, no entanto a arte mudou, na medida em que os objetivos eram outros e que tiveram que adaptar seus métodos nessa conformidade.

Na arquitetura predominou o grandioso e o suntuoso, como é o caso do Coliseu, que tem uma função utilitária e dos Arcos do Triunfo, cuja função é proclamar as vitórias e contar a história das glórias de Roma.

E, mais que a arquitetura, vale ressaltar desenvolvimento de engenharia civil, dada a necessidade de construção de estradas, pontes, aquedutos.

É típico dos romanos adotarem do conhecimento e da cultura grega aquilo se aplicava as suas próprias necessidades, em todos os campos.

Nas artes plásticas, fizeram uso das habilidades gregas para produzir os retratos e bustos do imperador, dos nobres e dos aristocratas, tornando-os mais mundanos e menos idealistas. As figuras representadas eram reais, humanas e não divindades.

A principal finalidade deixou de ser a harmonia para ser a glória - a Beleza não é idealizada, é o reconhecimento das figuras reais, é o espelho, o reflexo da realidade. Neste sentido, a perfeição na representação da figura humana menos que nas proporções e cânones gregos se baseava na identificação com o modelo real. Deste modo, com a pretensão do realismo absoluto, nos legaram o uso da falsa perspectiva e o estilo narrativo, fruto do caráter prático e imediatista dos romanos.

Como advento e o desenvolvimento do cristianismo, e o aumento do poder da Igreja, a sociedade se transforma sobretudo em função da modificação das condições econômicas, do modo de produção e conseqüentemente provoca novas transformações na arte.

Ao contrário da Antiguidade, na Idade Média, o desenvolvimento econômico não partiu das cidades, mas do campo. A concentração de grandes áreas de terra nas mãos da nobreza e do clero e uma população pouco densa e dispersa nos campos determinou um ponto de partida diferente. Deste modo, "o desenvolvimento feudal, começa, por isso, num território muito mais extenso, preparado pelas conquistas romanas e pela expansão da agricultura a elas inicialmente ligada". (MARX e ENGELS, 1982, p. 11). O declínio do império romano e as invasões bárbaras destruíram grande parte das forças produtivas, ocasionando retraimento da indústria e da agricultura, assim como do comércio.

A sociedade feudal portanto, sobre uma comunidade de camponeses como servos é a classe produtora. A classe dominante é representada pela nobreza e seus séquitos armados, garantindo amplos poderes sobre os servos que pertenciam à terra. Além dos servos camponeses, nas imediações dos castelos constituíram-se os burgos que atendiam as necessidades dos senhores feudais com suas oficinas artesanais que deram origem às corporações de artesãos, as guildas.

As relações de produção feudais estavam de um lado ligadas à propriedade fundiária e ao trabalho servil e de outro, no trabalho próprio das corporações com pequeno capital das indústrias artesanais. Temos assim, bastante nítida a oposição cidade e campo e a divisão do trabalho determinando a divisão social que leva o homem medieval se classificar em: Senhor feudal, servo da gleba, cavaleiro templar, mestre da corporação de ofícios, aprendiz, operário, banqueiro ou comerciante.

Neste modo de produção, o que hoje chamamos de artes ou belas artes não se separava das demais atividades das oficinas de artesanato e nem o artista se diferenciava do artesão.

O trabalho artístico, deste modo, é o que se pode chamar de um trabalho de equipe, e o mestre não passa de um artesão que coordena outros artesãos, e que se destaca a partir do dimensionamento de sua habilidade técnica obtida através de um aprendizado progressivo na própria atividade. Os demais artesãos se subordinam em uma hierarquia, de acordo com as suas qualificações, e os que se destacam passam de aprendizes a assistentes ou, a mestres quando caem nas graças do seu mentor e vem a substituí-los.

Os produtos destas atividades tem, neste momento, outra função e outro consumidor. Os bispos e nobres, senhores feudais, pas

sam a afirmar seu poder mediante a construção de abadias e igrejas. "Não é fácil imaginar o que uma igreja significava para as pessoas desse período. Somente em algumas velhas aldeias podemos ter ainda um vislumbre de sua importância. A igreja era, com frequência, o único edifício de pedra em toda a redondeza; era a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor e seu campanário era um ponto de referência para todos os que chegavam de longe". (GOMBRICH, 1978, p. 126). Não mais o ideal de "polis", não mais o ideal de "cidadão", mas agora toda a honra e glória pertenciam a Igreja, e o homem se coloca como servo de Deus.

"Tudo o que pertencia à Igreja tinha sua função definida e expressava uma idéia precisa relacionada com os ensinamentos da Igreja". (GOMBRICH, 1978, p. 128). Todos os detalhes (pinturas, esculturas, utensílios, etc...) são pensados e elaborados em função do seu propósito de pregar e difundir a doutrina cristã.

O artista não tinha mais que se preocupar com a imitação das formas naturais ou com os cânones de beleza, mas sim com a disposição dos símbolos sagrados para ilustrar o mistério divino. A pintura se converte em uma linguagem de imagens, para contar a história sagrada e os mistérios da adoração de Deus, a fim de transmitir a idéia do sobrenatural.

Por esta razão, se justifica o retorno a métodos mais simplificados de representação das formas e um modo mais livre de utilização das cores, abusando no uso do ouro e das tonalidades vivas e intensas que vemos por exemplo nas iluminuras e nos vitrais.

Neste contexto, o cristianismo é uma atitude de fé, que dispensa a razão, pois não exige provas e nem demonstrações, basta acreditar. Este pensamento configurado pelo ideal de "ora et labora" (reza e trabalha) de São Bento determina o cenário predominante da Idade Média, onde a vida se organiza em função da religião e das determinações da Igreja. A exemplo disto, as catedrais góticas, incluindo todo o conjunto de esculturas e vitrais criam um novo sentido de espaço utilizando-se da verticalidade para alongar figuras, torres, arcos, para indicar os céus e a supremacia do divino, com toda ostentação e luxo que fossem possíveis.

Contudo, e talvez justamente por isso, desenvolvem-se e multiplicam-se as corporações de artes e ofícios, aperfeiçoam-se as técnicas e a divisão do trabalho alcança níveis de maior complexibilidade e parcelarização.

Este desenvolvimento favorece o comércio e ampliação do mercado decorrente da criação do excedente, da acumulação de capital e da concentração dos meios de produção.

Destes fatores, decorre o crescimento das cidades que se convertem em centros comerciais, onde os burgueses se tornam cada vez mais independentes da Igreja e dos senhores feudais. É a época da expansão do comércio, das grandes descobertas e das grandes companhias que financiam expedições de troca. Estes fatos fortalecem o mercantilismo e inauguram um novo modo de produção que mais tarde dará origem ao capitalismo.

Nestas formações pré-capitalistas, (séc XII ao séc. XV) a medida em que a burguesia enriquece e aumenta seu poder, vai cada vez mais adotando o estilo de vida e os valores aristocráticos, aumentando a distância que a separa de suas origens populares. Estas mudanças marcam o fim da Idade Média e a abertura para "uma nova época em que a razão retoma sua autonomia frente à fé, e a vida dos homens torna-se cada vez mais independente dos preceitos religiosos." (História do Pensamento, 1987, vol. I, pg. 181).

Assim, com o desenvolvimento desta nova ordem social retoma-se o conhecimento da antiguidade clássica, contraditoriamente preservado, através da compilação e da tradução para o latim dos escritos e das grandes obras do passado, realizada pelos religiosos nos mosteiros.

Em estreita ligação com o florescimento do humanismo e dos grandes trabalhos públicos e privados, como as catedrais e os palácios, a atividade artística se enobrece conferindo prestígio aos grandes mestres, separando definitivamente os criadores dos simples executantes que trabalham sob suas ordens. "Desde o início do século XV, em Florença, o essencial da criação artística já era o apanágio de um grupo restrito de artistas, que tinham fácil acesso aos meios oligárquicos que estavam no poder e francamente distintos dos simples operários da arte." (LARIVAILLE, 1988, p. 169).

Deste modo, a atividade prática se intelectualiza acentuando ainda mais a divisão entre o trabalho manual e o intelectual. A imprensa, trazida do oriente e aperfeiçoada no ocidente, permite a difusão do conhecimento da ciência e da filosofia, mas que não se resume a reedição das obras do passado. Paralelamente ao renascimento da cultura antiga - o humanismo - surge também uma nova ciência decorrente das necessidades da atividade mercantil como a contabilidade, o câmbio, as informações geográficas enfim, toda a prática do comércio.

Este fato, contribui para formar homens voltados não para o passado, mas para o presente e para o futuro, o que faz do Renascimento (séc. XIV) um marco na história da humanidade e

da arte em particular.

É para esta nova ordem que o artista deve criar. Para isso, ele se vale da matemática para expressar a justa medida da beleza, de inspiração clássica. Assim, inventa a perspectiva linear com a qual obtém, através de proporções precisas e rigorosas, o efeito de profundidade que lhe permite projetar a realidade tridimensional num quadro plano, bidimensional. A perspectiva reproduz na tela o campo visual do olho humano, através de um ponto de visto único e fixo. Como diz o próprio Leonardo da Vinci: "a pintura baseia-se na perspectiva, que não é mais do que um conhecimento perfeito da função do olho." Para concluir este pensamento cabe citar aqui, mais uma frase do mesmo Leonardo e que serve para definir o Renascimento e suas realizações: "O homem é o modelo do mundo." (História do Pensamento, 1987, vol.II-p. 207 e p. 192).

A perspectiva representa um novo modo de ver o mundo reforçada cada vez mais, a idéia de que a atividade artística é inseparável da ciência. Esta constatação provoca uma profunda mudança no trabalho e no status do seu profissional, que deixa de ser um mero artesão para ser o artista que hoje conhecemos." Des^{de} estes dias em diante, a história da arte, primeiro da Itália e depois em outros países, também passou a ser a história dos grandes artistas". (GOMBRICH, 1978, p. 154).

De certo modo, podemos dizer que, neste momento, o artista representa o próprio ideal do homem do Renascimento, o modelo da capacidade criadora do homem de iniciativa. Mais do que um produtor de objetos artísticos, o artista é o seu idealizador. E, esta imagem reflete a aspiração da burguesia ascendente.

Todavia, a conquista de uma dignidade superior ao artista vem aumentar a sua dependência em relação ao poder constituído - "a ascensão social do artista é paralela a uma submissão crescente ao poder e à ideologia local; o artesão, ao mesmo tempo que artista, torna-se cortesão". (LARIVAILLE, 1988, p.175).

Nesse meio tempo, o abuso do poder, o luxo, os vícios e o conseqüente declínio do controle do Clero e da Aristocracia acaba por provocar insatisfação tanto por parte daqueles que deviam pagar as indulgências para a salvação da sua alma, quanto por parte dos próprios religiosos.

E, assim é, que através de Martinho Lutero desencadeia-se o movimento da reforma que irá determinar um cisão no interior da Igreja Católica. O protestantismo, resultante deste movimento, é a resposta que a burguesia esperava: O homem passa a ser responsável pela sua salvação, ele mesmo vai ler a Bíblia, orar e pedir perdão pelos seus pecados; não precisa mais pagar caro para obter o direito ao céu.

Naturalmente, a Igreja não fica inerte aos acontecimentos e

investe em uma conta-ofensiva.

"A Contra-Reforma, como o próprio nome indica, representa a reação da Igreja Católica à propagação do movimento de Reforma. Nesse sentido, reafirmou ponto por ponto todos os aspectos do catolicismo criticado pelos protestantes: a supremacia do papa, a hierarquia da Igreja, a interpretação da Bíblia privativa aos doutores e baseada na tradição, os ritos celebrados em latim, a doutrina da presença real de Cristo na Eucaristia, o celibato dos sacerdotes, o culto dos Santos e, contra a teoria luterana do "servo arbitrio", o livre arbitrio do homem" (História do Pensamento, 1987, vol. II, p. 257).

Assim, é criada a Companhia de Jesus, fundada por Ignácio de Loyola, (1491 - 1556) cuja regra máxima é a lealdade e a obediência à doutrina e à hierarquia estabelecida. Esta intuição formada de padres jesuítas tem como missão levar a mensagem de Cristo aos fiéis e para tal, passa a ministrar uma sólida formação religiosa e teológica aos que ingressam na Ordem. Dest^e modo, Manuel da Nóbrega e José de Anchieta chegam a Colônia Portuguesa do Brasil, fundando várias missões para organizar e catequizar os gentios. Este fato, explica a vertente que deu origem ao processo de colonização e formação do Estado Brasileiro, processo este que se dá, a partir do movimento conservador e reacionário (da época) em contradição com aquele que representava as forças progressistas que desencadearão a revolução burguesa.

Contudo, não pretendemos aqui, analisar a História do Brasil, e deixamos este registro apenas enquanto em parênteses, para situar o nosso ingresso na História da Cultura Ocidental.

Retomemos então, a análise a que nos propusemos, analisando a arte a partir do trabalho e suas conseqüentes transformações nos modos de produção.

Como já foi dito, o incremento da produção artesanal em oficinas através de um processo de cooperação simples, possibilitou novas relações de produção a partir das corporações de artes e ofícios, que passam a ser controladas pelos mercadores detentores do capital e da matéria-prima. Sucessivamente, passa-se a manufatura, que determina um maior parcelamento na divisão do trabalho, onde o trabalhador realiza apenas uma parte da rotina operativa, perdendo a noção da totalidade do processo produtivo. Finalmente, devido aos avanços científicos e tecnológicos, passa-se ao sistema de fábricas e indústrias baseadas nas máquinas, reduzindo a força produtiva do homem e tornando-o um meio acessório, que não detinha nem o conhecimento, nem o material.

Este processo de transformação do trabalho humano desencadeado com a ascensão da burguesia e, marcada pela Revolução France-

sa (1789) provoca transformações profundas na sociedade, trazendo não só a supressão das antigas corporações de artes e ofícios, o conflito social decorrente ao deslocamento contínuo dos camponeses para as cidades em busca do "trabalho livre", como também modificou profundamente o modo de produção, distribuição e consumo da arte.

A ruptura com o mundo feudal determinou no conjunto das transformações sociais e econômicas, um novo ideal de homem, o "homem burguês": livre, criativo, empreendedor, dono do seu próprio destino, cuja realização dependeria apenas "do seu próprio esforço e de suas capacidades individuais". No mundo do trabalho, regido pela livre iniciativa e pelo controle do Estado, a ascensão social e econômica foi posta como responsabilidade individual, escamoteando a divisão de classes e a concentração do capital e dos meios de produção como responsável pelo sucesso ou fracasso de cada "indivíduo".

Na dinâmica destas transformações, transforma-se também a arte e sua função social no interior das relações de trabalho, "sujeita às leis gerais da produção material." (VÁSQUEZ, 1978, p. 179).

Neste sentido, cabe aqui ainda mais uma vez, analisar as novas condições econômicas geradas pela revolução que impôs o capitalismo como modo de produção geral da sociedade ocidental. A concentração dos meios de produção, que antes achavam-se distribuídos nas manufaturas e corporações de artes e ofícios, transformam os meios de produção individuais em meios de produção social, através da fábrica. O proprietário dos meios de produção e, conseqüentemente da própria produção, transformada em mercadoria é o detentor do capital, ou seja, o capitalista.

Contudo, as formas de troca e apropriação se mantêm individuais, o que significa dizer que todos produzem, mas somente alguns (aqueles que detêm o capital) tem acesso a estes produtos, sob a forma de apropriação privada.

Outra questão fundamental a ser analisada é a condição do trabalhador e a nova concepção de trabalho que se impõe. O trabalhador ao se libertar da tutela do senhor feudal e do mestre da corporação, se separa também do domínio sobre o processo e os meios de produção do seu ofício, restando-lhe apenas, fragmentos que possibilitam a realizações de tarefas parciais. Ao se tornar um trabalhador livre, o homem passa a possuir apenas a sua força de trabalho, que irá "vender" em condições desiguais para o capitalista. O trabalho, sob a forma de "trabalho livre", determina a alienação do homem. Sob o capitalismo, trabalho já não é uma forma de realização humana, é apenas a forma de produzir mercadorias e lucro.

Assim, no trabalho como uma atividade alienada, o operário produz um mundo de objetos que já não lhe dizem nada, nos quais não se reconhece e nem se afirma como homem.

Esta alienação afeta também os outros homens, que não participando do processo de produção dos objetos, se apropriam dele através do sistema de troca. Esta apropriação se dá de forma contemplativa, uma vez que esta se dá através da apropriação privada e desvinculada do próprio processo produtivo.

O desenvolvimento do Capitalismo, do seu início no mercantilismo aos nossos dias, com o aparecimento do monopólio e do capital transnacional, é por assim dizer "...a história da alienação do ser humano no trabalho." (VÁZQUEZ, 1986, p. 137).

Baseando-nos, então, nas conexões entre o modo de produção geral e o modo de produção dos objetos artísticos, tentaremos explicar as relações entre a arte e o trabalho sob o capitalismo.

Ao considerar a arte como forma de trabalho criador, através da qual o homem se expressa e se afirma, criando objetos que ampliam e enriquecem a realidade já humanizada pelo trabalho, percebemos aquilo que Marx nos aponta e Vazquez nos explica como "hostilidade da produção capitalista à arte". (VÁZQUEZ, 1978, p. 171 a 177).

Esta hostilidade, nós percebemos em diversas situações: na conversão da obra de arte em mercadoria, na submissão do valor humano da criação artística pelo valor da troca, mas sobretudo, na desumanização das relações entre os homens e na alienação que não permite ao artista encontrar na realidade burguesa, matéria digna da arte: além do inconformismo e da rebeldia.

Esta hostilidade contudo, não se manifesta ainda no Renascimento e na época das Revoluções Burguesas dos séculos XVII e XVIII, quando a arte expressa e promove as aspirações e idéias da classe burguesa na sua luta contra a velha ordem feudal. "Esta relativa harmonia da arte com os valores burgueses perdura enquanto não se revelam as contradições entre os interesses da nova classe social que assume o poder e os interesses do proletariado". (CURRÍCULO BÁSICO PARA ESCOLA PÚBLICA DO ESTADO DO PARANÁ, 1990, p. 149).

A medida em que se revelam as contradições entre os interesses da maioria e os interesses da burguesia enquanto classe dominante, os artistas como os demais trabalhadores começam a perder o encanto pela exaltação da nova sociedade.

É assim que mais uma vez se impõe um retorno ao academicismo clássico, mas desta vez, transformado e imposto como arte oficial: o neoclassicismo do século XIX. Neste momento, a arte serve não para expressar a realidade mas, para embelezá-la, idealizá-la, escamoteando a impossibilidade de acesso e apropriação

do proletariado aos produtos culturais (especialmente os artísticos) e assim, colocando a arte como luxo, adorno e lazer daqueles que, possuidores do capital, podem desfrutá-la como propriedade privada.

Ao mesmo tempo que os artistas se dão conta desta realidade hostil, percebem a arte como único refúgio para expressá-la e se contrapor a ela.

Contudo, esta atitude promove o que vemos hoje como o isolamento do artista, a individualização do seu talento, a excentricidade de suas atitudes, a "inutilidade" da sua obra para aqueles que precisam trabalhar para viver.

Assim, o romantismo do século XIX apresentou-se como restauração e reação: restauração dos valores humanos buscando refúgio no passado ou projeção no futuro e reação através da negação dos valores impessoais do capital. E, desde então vemos a arte a partir de valores que reforçam as dicotomias entre subjetivo e objetivo, emoção e razão, abstrato e concreto, lazer e trabalho; determinando a consolidação da idéia do estético como uma questão independente da realidade social.

Não é sem razão portanto, que a valorização da obra de arte sob o capitalismo se dê a partir da originalidade e que a tradução deste valor no mercado cresça na medida em que se torna única e, mais ainda após a morte do seu autor.

Dentro desta mesma perspectiva, podemos entender também as formas de representação, os estilos que se sucederam desde o neoclássico até os dias de hoje. Ou seja, os modos de ver e comportar uma relação direta com o modo de produção geral da sociedade.

Senão, vejamos, rapidamente a explicitação deste fato.

O Neoclassicismo retoma os ideais da Roma Antiga, facilmente reconhecidos na arquitetura com a reprodução fiel de um templo romano, apresentando um academicismo frio e exato. As dimensões grandiosas e as proporções audaciosas inspiram a construção de igrejas, mansões e edifícios públicos. Na escultura, são retomados literalmente os cânones greco-romanos que já não apresentam a força do modelado, mas sim, uma atitude de elegância, particularmente afetada. Nas pinturas todos os pormenores são exatos e firmemente modelados a partir da perspectiva, o desenho e a pose das figuras são combinadas para torná-las o mais sedutoras quanto possível. Contudo, o ponto de partida não é a realidade ou a natureza, mas o modelo clássico, e o objetivo não é retratar a realidade, mas idealizá-la o que se percebe claramente na frieza dos resultados.

O romantismo, pelo seu caráter de fuga da realidade e baseando-se em valores subjetivos, se traduz por um lado na pintura pela valorização da paisagem pela sua pureza natural e na

figura feminina que corporifica sentimentos mais nobres e mais humanos. Por outro lado, o sentimento dramático e violento nas cores, formas, de intenso movimento se voltam para a recordação dos grandes acontecimentos e heróis do passado. O que, de certa forma, não deixa de atender os interesses da classe dominante, no sentido de escamotear as contradições sociais.

No final do século XIX, temos outra mudança que resulta no impressionismo. O acelerado desenvolvimento científico e tecnológico (a lâmpada elétrica, o telefone, as máquinas, etc..) imposto pela revolução industrial impõe ao mesmo tempo novos motivos e novos métodos. A fotografia secundariza a função de reprodução fiel da realidade e o conhecimento no domínio da ótica e da luz possibilitam um novo tratamento no uso da cor.

Abandonando os ateliers, os artistas reconstituem nas telas toda a luminosidade e movimento das coisas. Na temática, vemos a reprodução da vida da época: os bailes, os teatros, os cabarés, as diversões campestres, que faziam a alegria dos burgueses (como Monet, Degas, Lautrec); mas também a vida simples dos camponeses, o amor a natureza, o trabalho no campo (como Gauguin e Van Gogh).

Daí por diante durante todo o século XX, temos uma sucessão de estilos que modificam, reelaboram, transformam continuamente e rapidamente a temática, as técnicas, os materiais, evidenciando duas questões fundamentais. A primeira, relacionada com o modo de produção, distribuição e consumo da arte, com as condições do artista enquanto trabalhador e a segunda, com a função social da arte enquanto um modo de expressar a realidade humano-social.

Numa sociedade cujo consumo se dá de forma privada, a arte é produzida para ser consumida individualmente.

Assim é que, este consumo passa a acontecer prioritariamente em espaços fechados: teatros, galerias de arte, que funcionam nas mesmas bases do comércio em geral: vendendo ingressos ou mercadorias. As obras de arte do passado são classificadas e valorizadas pelos mesmos critérios das atuais e agrupadas em museus frequentados por aqueles que se podem dar ao luxo de deleitar-se e que tem o "verniz" cultural e a "sensibilidade" à beleza.

No que se refere aos modos de composição, do figurativo ao abstrato, prevalece o critério da originalidade somada a uma estratégia complexa e eficiente de "marketing". Isto significa dizer que, como os demais produtos, a valorização do objeto artístico depende da propaganda.

Consequentemente, independente do seu valor estético como resposta a uma necessidade humana, tanto os artistas quanto a

sua produção são fabricados e valorizados artificialmente para o consumo. Neste contexto, os artistas, libertos do mecenato, submetem-se aos críticos e marchants, e produzem não mais para um consumidor determinado, mas para o mercado.

Isto, somado à falta de conhecimento técnico da maioria (inclusive a classe dominante) sobre o processo de produção artística, promove ainda mais o isolamento do artista e a inutilidade da arte.

Contudo, ainda que a obra de arte convertida em mercadoria perca sua significação humana, ainda assim, enquanto objetivação das forças essenciais do homem e da sua necessidade de expressão e afirmação, não é possível a negação absoluta de seu valor específico - o valor estético.

Sob as condições adversas do capitalismo, a arte continua sendo produzida e encontrando canais alternativos que, de uma forma ou de outra, consegue salvaguardar sua essência, enquanto trabalho criador. A sujeição da produção artística às leis da produção material tem uma relação direta com o grau de desenvolvimento capitalista do país onde esta se situa. Deste modo varia o grau de comprometimento da obra de arte com o mercado, não só em relação às formas de expressão artística quanto aos interesses diferenciados por uma ou outra forma de arte.

Assim, a criação artística em relação com diversas formas e graus de condicionamento (econômico, social, ideológico, científico, tecnológico, ...) se objetiva justamente nesta relação, através da superação destes condicionamentos e da conquista do artista sobre a própria necessidade. Portanto, "toda grande obra de arte é, neste sentido, uma manifestação concreta, real, da liberdade de criação do homem." (VÁZQUEZ, 1978, p. 234, 235).

Este desafio, encontra diferentes saídas. Uma delas é a que o artista produz duplamente, para satisfazer o mercado e para satisfazer sua necessidade (como por exemplo, os atores na TV e no teatro). Outra, aproveitando a ignorância sobre os valores estéticos implícitos na sua obra, revelam para um público reduzido as contradições sociais (como por exemplo a música de Chico Buarque e o cinema de Glauber Rocha).

Outros ainda, aproveitando os "projetos culturais" para as massas, encontram espaços públicos para apresentar seus trabalhos (os murais, os espetáculos nas praças, a televisão, o rádio). Ou então, de forma mais cruel e dramática, aqueles que recusando-se a produzir para o mercado, são brutalmente atingidos e pagam com a fome, a miséria, o suicídio ou a loucura a sua rebelião (cujo exemplo de Van Gogh não pode deixar de ser lembrado).

Para concluir, lembramos que "no conflito com uma sociedade que envilece e degrada sua produção, o artista não pode escolher o caminho do silêncio, da renúncia à sua atividade criadora, sem abrir com isto inteiramente as portas que salvaguardam, num mundo alienado, sua condição humana". (VÁZQUEZ, 1978, p. 237).

C. A TÍTULO DE CRÍTICA ÀS "HISTÓRIAS DA ARTE"

C. A TÍTULO DE CRÍTICA ÀS "HISTÓRIAS DA ARTE"

A crítica a que nos propomos neste momento, fundamentam-se no estudo realizado nas duas partes anteriores deste trabalho e incorporam algumas análises já publicadas em relação às obras de arte e à disciplina escolar denominada como história da arte, bem como a concepção de estética implícita em cada modo de abordar o artístico. Entendemos, ainda que este texto apresente uma visão preliminar e ainda pouco aprofundada do assunto, não podemos deixar de indicar as concepções de estética presentes no ensino, interpretadas do ponto de vista de uma proposta de socialização da arte, pois "uma arte de libertação necessita uma estética que não a contradiga". (CANCLINI, 1984, p. 04).

Retomemos então, sinteticamente, a complexidade do processo de produção que através da divisão do trabalho e de sucessivas transformações separaram os diferentes aspectos da atividade humana (cultural, político, econômico), determinando diferentes modos de produção, distribuição e consumo da arte, no qual destacamos alguns recortes: o primitivo, a Antiguidade Clássica, o feudalismo, o mercantilismo e o capitalismo propriamente dito.

Nos modos primitivos de produção, vemos a arte integrada nas atividades cotidianas do homem imprimindo uma função prático-utilitária (a função mágica); e neste contexto, a produção, o acesso e o consumo se dão de forma coletiva.

Na Antiguidade Clássica, a arte serve aos ideais da "polis" e do cidadão e temos então uma sociedade já dividida em classes, o escravagismo, e o acesso ao consumo limitado e diferenciado pelo poder e pela criação da Moeda.

Isto se dá através da concentração de riquezas e das primeiras formas mais complexas de divisão do trabalho, e da Criação do Estado como forma de controle.

No feudalismo, até fins da Idade Média, a produção artística se subordina ao poder eclesiástico, que através de rígidos códigos simbólicos servem à religião. Aqui já temos bastante clara a noção de propriedade privada e de oposição entre cidade e campo trazendo conseqüências na divisão do trabalho e das classes sociais. Encontramos então, as oficinas de artes e ofícios, nas quais se parcelarizam as atividades de produção de cada objeto.

No renascimento, nas formas iniciais de transição para o capitalismo (o mercantilismo), temos a arte, ainda a serviço do Clero e da Aristocracia através do Mecenato, mas já incluindo um novo público (o burguês) e outros temas retomados do clássico greco

romano, a fim de exaltar o domínio do homem sobre a natureza e o desenvolvimento da Ciência. Neste momento temos consolidadas as corporações de artes e ofícios e, a partir destas, a divisão técnica do trabalho na qual cada artesão domina apenas parte do conhecimento, cuja totalidade pertence apenas ao Mestre. Este fato já demonstra, em germe, o que acontece com a produção da arte sob o capitalismo: a separação do "criador" dos demais trabalhadores, e o aparecimento (por volta do século XV, em Florença) a palavra "artista" que aos poucos irá adquirir o sentido que tem hoje.

Com o crescimento e a consolidação do capitalismo, o público burguês passa a se constituir enquanto um mercado específico para os objetos artísticos, e temos então, a obra de arte transformada em mercadoria e o consumo privado e individualizado dos bens culturais produzidos socialmente. Desde o neoclassicismo produzidos socialmente. Desde o neoclassicismo, o romantismo e os movimentos modernistas há uma valorização do subjetivo, fundamentada nas dicotomias entre trabalho intelectual e manual que produz também a separação entre razão e emoção, impregnando a arte (e os artistas) de valores estéticos ligados à inutilidade e gratuidade, escamoteando os laços que a ligam à produção geral.

Dito isto, passaremos a analisar algumas "histórias" que se escrevem a respeito da arte e que constituem o material de apoio para o professor na disciplina de História da Arte. A primeira questão que devemos assinalar é que, independentemente da forma de abordagem de cada uma delas, a grande maioria submetesse a concepção de arte como uma espécie de substância universal e abstrata, que permite analisar de modo uniforme os produtos culturais de diferentes povos e diferentes épocas, desvinculadas das suas condições, produção, distribuição e consumo.

A esse respeito, lembramos que todos estes trabalhos são contemporâneos, ou seja, datados deste século, e, portanto, a partir do capitalismo. Isto significa dizer, que foram produzidos dentro de um único sistema e de acordo com a ótica burguesa. Desse modo, é fácil constatar que "essa universalidade abstrata nunca existiu na realidade só alcançou certa vigência, nos últimos séculos, pela imposição dos padrões estéticos europeus e norte-americanos aos países dependentes. Junto com a dominação econômica, os países imperialistas impuseram sua concepção estética a quase todas as culturas contemporâneas, e chegaram até a estendê-la ao passado: os museus reuniram - como se tratasse da mesma coisa - objetos de povos diferentes, e com aqueles que não puderam, se apropriar, fizeram 'museus imaginários', reproduzindo-os nas páginas das histórias da arte." (CANCLINI, 1984

p. 08).

Finalmente, dada esta constatação, tomamos emprestada a divisão de Hadjinicolaou no seu "estudo das variantes da ideologia burguesa da 'arte'", cuja crítica intenta definir novamente o objeto da ciência da história da arte pelo aspecto ideológico a partir de três "obstáculos": a história da arte como história dos artistas; a história da arte como parte da história das civilizações; e, a história da arte como história das obras de arte. (HADJINICOLAOU, 1978, p. 11 a 15).

Em que pese a contribuição do autor acima citado em relação à "ideologia imagnética", não pretendemos reduzir a nossa crítica ao aspecto ideológico, justamente em função do nosso ponto de partida: a categoria do trabalho. Entendemos que, sem negar em nenhum momento o seu cunho ideológico e as suas relações com a base econômica, a arte está vinculado a determinados interesses da classe, contudo, sua expressão objetiva faz parte integrante da totalidade da produção humana que, pelo seu caráter complexo e contraditório não pode, igualmente, situar os objetos artísticos nem no extremo da identificação, nem no extremo da oposição com a ideologia.

Ao analisar a arte enquanto forma de trabalho criador, portanto como parte da atividade de produção de um mundo humano, entendemos o homem como sujeito, criador da realidade social. E, "somente sobre a base desta determinação materialista do homem como sujeito objetivo - ou seja, como ser que, dos materiais da natureza e em harmonia com as leis da natureza como pressuposto imprescindível, cria uma nova realidade, uma realidade social humana - podemos explicar a economia como a estrutura fundamental da objetivação humana...", sem contudo reduzir-se a ela, pois sobre o fundamento desta atividade prática subjetivo-objetiva, se manifestam duas funções indissolúveis e essenciais: ao mesmo tempo que a arte reflete e expressa a realidade, também faz parte de sua produção e supera os limites do seu condicionamento ideológico. E deste ponto de vista, que se pode explicar a capacidade do objeto artístico de estabelecer uma ponte entre os homens através da história, revelando uma certa autonomia e universalidade que permite, por exemplo, que a arte grega sobreviva a ideologia do seu tempo e, talvez até, partindo deste caráter ideológico possa servir aos interesses de classe na consolidação do Capitalismo, em outros tempos. Assim um templo grego não é apenas a expressão dos ideais da Antigüidade, mas ao mesmo tempo que representa artisticamente aquela realidade e aquelas relações de produção, a sua construção faz parte integrante daquela realidade e foi possível naquelas relações. Ou seja, "a arte não repre

senta só as relações de produção, ela as realiza." (CANCLINI, 1984, p.23).

Para compreender a obra de arte não basta esclarecer o seu conteúdo ideológico e o seu condicionamento social. A particularidade da obra baseia-se na sua capacidade de se constituir, enquanto produto humano, como resultado de toda a história universal - ou seja, cada obra é a síntese de toda a produção anterior. Deste modo, ao mesmo tempo em que é um testemunho da sua época e das condições que a tornaram possível, a obra de arte expressa o seu criador, o homem, como resposta a sua necessidade de expressão e afirmação. Portanto, a sobrevivência da obra decorre justamente da necessidade de ser compartilhada, interpretada, possibilitando a criação de vários significados. Esta existência não é, conforme nos coloca uma estética idealista, fora do tempo; mas, sendo produto da sua temporalidade, permite a sua recriação nas relações que se estabeleceu entre os homens, realizando o universal humano que nasce no particular.

A realidade expressa pela arte implica uma tomada de posição em relação a esta mesma realidade - a escolha do tema, do material, o modo de elaboração formal, o ponto de vista do qual é devolvida a obra revelam, a despeito da intenção do autor, um certo partidarismo. "Assim, todo o artista, tomando como assunto (direta ou indiretamente) os destinos dos homens, deve também tomar posição em face deles." (LUKÁCS, 1978, p. 215).

Este partidarismo se estende também aos consumidores dos objetos artísticos, a partir da capacidade de interpretação e generalização que nos permite analisar a realidade enquanto uma totalidade. Esta capacidade, como os objetos humanos, também foi desenvolvida historicamente a partir da construção dos sentidos humanos e que nos dá hoje, a possibilidade de absorver, captar e valorizar todas as formas de expressão da cultura humana.

Ao exigir uma tomada de posição frente a realidade humano-social, tanto na produção quanto ao consumo dos bens culturais, faz-se necessário explicitar as concepções de estética que, de um modo ou de outro, se traduzem também nos textos de história da Arte. Sem pretender reduzir a complexidade das teorias estéticas, tentaremos explicá-las a partir de três abordagens: a clássica, a moderna e aquelas que, a partir do materialismo histórico propõe a sua superação, na análise das relações entre o sujeito que conhece, o objeto do conhecimento e o conhecimento como produto do processo cognitivo.

A estética clássica fundamenta seus princípios numa visão mecanicista, onde o conhecimento é visto como reflexo do objeto

sobre a percepção do sujeito.

Assim, a obra de arte produzida a partir de critérios formais realistas que se alimentam da fidelidade ao detalhe e à figura exterior, pretende ser um espelho do modelo que a inspirou. Esta concepção absolutiza tanto a realidade quanto o produto que a expressa, pois nega a atividade do homem enquanto produtor e criador da própria realidade e da obra, bem como ignora o ponto de vista do qual o artista se expressa, colocando-o numa posição de passividade e submissão às leis da natureza.

A estética moderna justifica-se numa visão idealista que atribui ao sujeito o papel de criador da realidade, ou seja, a realidade deixa de existir concreta e objetivamente e passa a depender da absoluta relatividade do indivíduo que a conhece, independente de influências exteriores. Na arte, não se esperamais a reprodução exata do objeto, mas uma criação original e expressiva, produto da genialidade individual e da liberdade absoluta de criação. Esta concepção, ao contrário da primeira, absolutiza o sujeito, e individualiza tanto a criação quanto o consumo, gerando a expressão a nível de senso comum de que "gosto não se discute". Esta relatividade do julgamento estético, escamoteia as relações da arte com a base econômica, através da individualização do sujeito e da negação das determinações sociais e históricas. Não se pode negar a importância do aspecto ativo e dinâmico da relação sujeito-objeto, contudo a arte nem se configura como mero reflexo do objeto, nem como criação absoluta do sujeito; justamente por seu caráter prático, realizador e transformador se impõe "como atividade ao mesmo tempo subjetiva e objetiva, como unidade do teórico com o prático na própria ação, é transformação objetiva, real, na matéria através da qual se objetiva ou realiza uma finalidade." (VÁZQUEZ, 1977, p. 243).

A crítica aos modelos anteriormente analisados, da estética clássica e moderna, evidencia uma escolha que manifesta uma tomada de posição pela análise da obra de arte enquanto resultado da relação sujeito-objeto numa visão interacionista. Neste modelo, se constroi um todo orgânico, subjetivo-objetivo na interação própria do homem, enquanto sujeito concreto que na sua relação com o objeto enquanto realidade histórica, produz transformando o objeto e transformando a si mesmo e, neste sentido se humaniza, humanizando o mundo já transformado pelo trabalho.

Nesta perspectiva, a relação estética deve ser compreendida além do estudo das qualidades do objeto artístico ou dos procedimentos do sujeito que produz artisticamente, ou seja, no exame das relações sociais, na interação sujeito-objeto a partir de suas condições materiais de produção.

Isto posto, acreditamos ter a base necessária à crítica que nos propusemos a fazer, ou seja, das diferentes abordagens da história da arte a partir da obra, do artista, ou do momento histórico em si. Esta crítica não se propõe inaugurar uma nova via de análise da obra de arte mas, seguindo o caminho aberto por alguns autores marxistas, buscar uma metodologia de ensino coerente com uma proposta de socialização da arte, na qual a apropriação do conjunto da história social da arte seja um instrumento para a interpretação da realidade humano-social.

Inicialmente, abordaremos a história da arte enquanto parte da história da civilização. Nesta perspectiva, a análise da produção artística acha-se vinculada a uma concepção linear de história, onde os fatos se sucedem no tempo e no espaço dentro de uma linha evolutiva. Esta história (que é a geralmente apresentada na educação escolar) baseia-se no ponto de vista classe dominante, nos feitos heroicos atribuídos aos reis, aos papas, aos presidentes, enfim ignorando as maiorias anônimas das classes subalternas que tornam possíveis tais fatos. Seja considerando a história da arte como a cultura da época, como a produção espiritual do seu tempo, ou como parte integrante da civilização a que pertence, esta forma de entender a arte, decorre de uma concepção mecanicista traduzida pela estética clássica. Ou seja, a análise do artístico reduzida a uma transposição literal da realidade social cristalizada e refletida na obra de arte.

Tomemos então, um exemplo entre outros, que evidenciam a afirmação acima:

"Na medida em que um período constitui uma entidade histórica, o regime, a religião e a estrutura da sociedade contribuem para a expressão artística, engendram um estilo. É por isso que podemos falar do período gótico, do renascimento ou do estilo barroco, indicando assim que existem certas semelhanças nas criações duma época determinada. Mas, se certas constantes são válidas durante um dado período e em regiões geográficas relativamente extensas, outras não o são nesses mesmos locais, ou a sua importância varia no interior de zonas mais restritas. É por isso que podemos considerar o estilo gótico ou o do renascimento no seu conjunto, mas verificar também, por exemplo, que há diferenças entre o gótico inglês e o francês, entre o barroco flamengo e o italiano. Por outro lado, cada artista pode reagir de modo diferente em condições idênticas de tempo e de lugar. Um Miguel

Ângelo e um Rafael não reagem da mesma maneira à sua época; ambos são característicos do alto renascimento italiano, mas a personalidade própria imprime um cunho bem individual à sua obra.

É a ação conjunta do lugar e da personalidade que a história da arte, através dos séculos, deve a sua infinita variedade." (UPJOHN, WINGERT e MAHLER, 1965 p. 29).

Neste sentido, concordamos com Hadjinicolaou quando afirma que, "a concepção da história da arte, como parte da história das civilizações, faz parte da ideologia burguesa", mascarando o seu caráter de classe, a partir de uma relação homogênea e harmoniosa com a sociedade da época.

As diferenças são explicadas, como vimos, pela data, pela região geográfica ou pela personalidade do autor, desviando as tradições decorrentes da divisão do trabalho, das classes sociais e do modo de produção.

Não bastassem as afirmações do texto citado, a própria classificação apresentada no índice também é bastante esclarecedora. A "História Mundial da Arte", da qual tivemos acesso à 6ª edição, é uma obra composta de seis volumes com os seguintes sub-títulos: Da Pré-História, à Grecia Antiga (volume I); Dos Etruscos ao fim da Idade Média (volume II); O Renascimento (volume III); Do Barroco ao Romantismo (volume IV); Oriente e Extremo Oriente (volume V); e Artes Primitivas e Arte Moderna (volume VI).

Desta classificação podemos deduzir o desenvolvimento da História da Arte do ponto de vista burguês, ou seja o "desenvolvimento e a evolução" da humanidade na construção do capitalismo e da cultura ocidental. Esta constatação fica ainda mais clara no sumário de cada volume, como por exemplo no volume II, dos Etruscos ao fim da Idade Média vemos: O Mediterrâneo Ocidental; Roma; Os inícios da arte cristã; Bizâncio; A arte românica; A arte gótica. E, quando chegamos ao volume VI, Artes Primitivas e Arte Moderna, percebemos uma ruptura que tornam evidente a parcialidade desta abordagem. A primeira parte do volume é dedicada ao estudo das artes dos povos primitivos (notadamente da África Tropical e da Oceânia), das civilizações pré-colombianas; então, abruptamente, passa à análise das origens da arte moderna e da arte no século XX. Senão, vejamos a abertura e o fechamento de cada uma destas partes. A primeira parte, inicia deste modo:

"Os povos primitivos, nomeadamente na África Tropical e na Oceânia, deixaram-nos uma produção artística inspirada em princípios estéticos totalmente diferentes

das civilizações dos mundos ocidental e oriental. Para melhor compreender esta arte, não devemos compará-la com outras, mas estudá-la em si mesma, no seu próprio contexto cultural." (p. 08)

A conclusão deste capítulo apresenta-se como:

"Em suma, a arte india tribal caracteriza-se pelo deenvolvimento de técnicas variadas e pela diversificação dos materiais, sendo o efeito estético muitas vezes decorativo, mas também freqüentemente carregado de intenções filosóficas ou religiosas." (p.111)

Em seguida, o capítulo referente a Arte Moderna, abruptamente e sem qualquer ligação, inicia dizendo:

"Foi no Salão dos Recusados de 1863, à margem do Salão Oficial da Academia, que alguns pintores jovens, que viriam a ser os impressionistas, tiveram consciência das suas aspirações comuns.

O almoço na Relva, de Manet, tinha causado escândalo, o público indignava-se perante esta arte viva que, todavia, se limitava a retomar um velho tema clássico querido a Giorgione e a Ticiano." (p. 114)

No final do capítulo, vemos nitidamente a concepção de exaltação ao mundo burguês na fala que se segue:

"No inicio do século XX, a velha civilização européia tinha atingido o apogeu. Durante mais alguns anos, reinará sobre o mundo, oferecendo a sua ciência, as suas invenções e a sua prosperidade econômica." (p.150)

E, ainda neste sentido, conclui:

"Ninguém pode prever o futuro da arte, ou o futuro de qualquer outro domínio de nossa existência. Apenas temos a certeza duma coisa: uma vez que a humidanidade tem necessidade da arte como meio de expressão, senão mesmo como meio verdadeiro de sobrevivência, a arte não pode desaparecer; transformar-se-á e evoluirá enquanto o homem se manifestar na Terra, sejam

quais forem as modificações que o esperam." (p. 253)
(UPJOHN, WINGERT e MAHLER, 1965, Volume VI).

Na primeira citação percebemos que a denominação de "primitivos" é destinada aos povos que não acompanham o "estágio de evolução" da cultura ocidental capitalista. Ainda neste mesmo parágrafo encontramos a advertência para não comparar esta arte com as demais, acreditando que sua explicação encontra-se no seu contexto cultural na medida em que nada tem a haver com a história ocidental. Na passagem da segunda citação para a terceira percebemos um corte abrupto, depois de analisar a arte denominada como "índia tribal", como que por encanto passa a analisar as origens do Modernismo. A conclusão deste volume enfatiza, e conclui a coleção, reafirmando a história da arte como história da evolução da humanidade, sem contradições, como uma sucessão de fatos natural, previsível, e como já dissemos mecanicista.

Passaremos agora, a analisar a história da arte como a história dos artistas. Nesta abordagem, a explicação da produção artística se dá a partir dos conceitos de genialidade, inspiração, talento, dom, e uma série de conceitos subjetivos e vagos baseados nas potencialidades individuais. Seja de fundamentação psicológica, psicanalítica, na teoria do meio bio-psico-social, ou na integração destas três teorias, esta concepção deriva da visão idealista explicitada pela estética moderna. Desta forma, a obra de arte resulta da visão pessoal e individual do artista na sua relação com o mundo, é o artista quem cria os valores, sentimentos, emoções e o próprio ideal de beleza que expressa. Esta teoria desvincula a arte do seu modo de produção e consumo, ignorando a relação objetiva do homem com a realidade social, enfatizando o artístico com uma atividade isolada de espírito, que paira sobretudo com um refúgio e um deleite particular, reforçando a idéia do estético na oposição entre lazer e trabalho, razão e emoção, dicotomias produzidas pela divisão ao trabalho.

Para esclarecer este ponto de vista, escolhemos um exemplo, onde poderemos confirmar nossa análise, quando lemos:

"UMA COISA QUE realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lu

gares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade Arte com A maiúsculo passou a ser algo de um bicho-papão e de um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser muito bom no seu gênero, só que não é 'Arte'. E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com prazer um quadro, declarando que aquilo de que ela gosta não é Arte, mas algo muito diferente.

Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de um quadro ou de uma escultura. Alguém pode gostar de uma paisagem porque ela lhe recorda seu berço natal, ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, estamos fadados a recordar mil e umas coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado. Na medida em que essas lembranças nos ajudam a fruir do que vemos, não temos porque nos preocupar. Somente quando alguma recordação irrelevante nos torna parciais e preconceituosos, quando instintivamente voltamos as costas a um quadro magnífico de uma cena alpina porque não gostamos de praticar o alpinismo, é que devemos perscrutar o nosso íntimo para desvendar as razões da aversão que estraga um prazer que de outro modo poderíamos ter. Há razões erradas para não se gostar de uma obra de arte."(GOMBRICH, 1988, p. 04 e 05).

Novamente concordamos com Hadjinicolaou na sua afirmação de que "a concepção de História da Arte como a história dos artistas faz parte da ideologia burguesa" na medida em que a valorização da individualidade absoluta surge na Europa em meados do século XV, nos núcleos burgueses, e se afirma justamente com o processo de acumulação do capital e o desenvolvimento do capitalismo. As diferenças individuais, e não as diferenças de classe, explicam as maiores ou menores possibilidades de acesso aos bens culturais; as aptidões e o talento inato explicam as maiores ou menores condições de ascensão social e econômica, e não a divisão do trabalho e a concentração dos meios de produção. Por um lado, reforçar esta série de conceitos vagos fundamentados do dom inato e gratuito não passa de uma maneira de ratificar uma dada estrutura social. De outro lado, definir a cultura estética pela via do gosto, ou mais precisamente do "bom gosto" como vemos no texto acima, equivale a endossar as discriminações sociais.

Porém, o problema mais sério que decorre desta visão é a negação do conhecimento como instrumento de acesso à arte. Esta questão, que já está implícita no que acabamos de ver, se explicita claramente na conclusão deste mesmo texto:

"As pessoas que adquiriram algum conhecimento de história da arte estão, por vezes, arriscando-se a cair numa armadilha semelhante (análise das pessoas que frequentam as galerias de catálogo na mão, descrita no parágrafo anterior). Quando vêem uma obra de arte, não param para olhá-la, mas preferem esquadrihar a memória em busca de uma etiqueta apropriada..... Quero ser muito franco a respeito desse perigo de semiconhecimento e esnobismo, pois todos somos suscetíveis de sucumbir e tais tentações, e um livro como este poderá aumentá-las." (GOMBRICH, 1988, p. 18).

Do mesmo modo que vimos na análise da primeira abordagem, tam**ém** nesta obra podemos perceber nos títulos que a dividem o re**for**çamento dos ideais burgueses, como por exemplo: O Grande Des**per**tar: Grécia, séculos VII a V a.C; Cortesãos e Burgueses: o Século XIV; A Conquista da Realidade: início do século XV; Poder e Glória: Itália, Fins do Século XVII e Século XVIII; Revolução Permanente: O Século XIX; Em Busca de Novos Padrões: O Final do Século XIX e, outros. Destes títulos podemos destacar além de uma série de valores burgueses como a exaltação do classicismo greco-romano e do Renascimento por motivos óbvios, o evidente engrandecimento desta classe nos termos de poder e glória e no seu papel permanente de "revolucionária". Estes títulos também são bastante sugestivos para confirmar a ligação com a estética moderna e com uma concepção de mundo idealista.

Mas, antes de passarmos a última abordagem a que nos propuse**mos**, queremos concluir esta parte nos reportando reflexão que o autor citado faz da arte do presente, colocada como "um pós-escrito", onde entre os oito fatores que ele levanta para explicar mudança de posição da arte e dos artistas em nossa sociedade (nenhum deles se reportando às transformações no modo de produção), o do ensino de arte:

"O ensino de arte parece-me ser o sexto elemento - e muito importante - na situação contemporânea. Foi no ensino de arte a crianças que a revolução na educação moderna se fez sentir pela primeira vez. No início deste século, os professores de arte começaram a descobrir quão mais poderiam extrair das crianças se abandonassem os métodos tradicionais de instrução dis

ciplinada e inexpressiva. Foi a época, é claro, que esses métodos se tinham, de qualquer modo, tornado suspeitos, graças ao êxito do impressionismo e às experiências da Art Nouveau. Os pioneiros desse movimento de libertação, notadamente Franz Cizek (1865 - 1946) em Viena, queriam que o talento das crianças se desenvolvesse em liberdade, até estarem aptas a apreciar os padrões artísticos. Os resultados por ele obtidos foram tão espetaculares que a originalidade e o encanto do trabalho das crianças passaram a ser motivo de inveja para artistas treinados. Além disso, os psicólogos passaram a dar valor ao prazer puro que as crianças experimentam quando se dedicam a esparramar livremente tinta e plasticina. O ideal de 'auto-expressão' foi apreciado inicialmente por grande número de pessoas nas aulas de arte.

Hoje usamos a expressão 'arte infantil' com a maior naturalidade, sem mesmo nos apercebemos que ela contradiz todas as noções de arte sustentadas pelas gerações anteriores" (GOMBRICH, 1988, p. 487, 488)

Fechando esta questão podemos dizer que "na defesa de resgatar a arte de padrões estéticos superados, a estética moderna privilegia a inspiração e a sensibilidade, acentuando a subjetividade e a individualidade" e que os procedimentos espontaneístas apontados são muito mais autoritários que os tradicionais, pois negam totalmente, o acesso ao conhecimento, na medida em que a expressão espontânea e imediata do universo interior é tomada em seu lugar (CURRÍCULO BÁSICO PARA A ESCOLA PÚBLICA DO ESTADO DO PARANÁ, 1990, p. 146, 147).

Para finalizar, comentaremos a história da arte como a história das obras de arte. Aqui, cabe uma ênfase nos modos de ver e compor e prevalece a forma sobre a função através da valorização da percepção formal e no domínio da tecnologia. Esta posição acentuou-se nas últimas décadas, na medida em que o desenvolvimento técnico-científico acelerou-se e a cada dia torna obsoleto um instrumento ou um material determinando o crescimento do efêmero das modas artísticas. O estudo das obras de arte pelo seu aspecto formal, pela estrutura interna da obra ou como soma da análise de obras particulares, fundamenta-se numa vertente tecnica da estética moderna. Este fato se evidencia na independência absoluta da arte, que nega a influência de quaisquer fatores não-artísticos baseados em uma visão neopositivista para a qual a história da arte se constitui em uma cadeia de criações sem qualquer relação com elementos exteriores a ela. Esta absolutização e

isolamento da arte é coerente com a sua matriz idealista e não nega a participação do autor como gênio e criador de suas obras, ignorando qualquer tentativa de vinculação com a ideologia de classes ou com as determinações do sistema produtivo. "O perigo que essas tendências particularmente conservadoras apresentam vem do próprio rigor das suas análises e do fascínio que elas provocam." (HADJINICOLAOU, 1978, p. 76)

Esta concepção nos parece particularmente clara no exemplo que se segue:

"Nada hay que denote más claramente el contraste entre el arte antiguo y el arte actual que la unidad de la forma óptica en aquél y la multiplicidad de formas ópticas en éste. En un modo, único hasta hoy en la historia del arte, parece ser possible la avenencia de los más grandes contrastes. Hay entusiasmo por escenas en relieve y al mismo tiempo se construye con efectos barrocos profundos. El arte lineal plástico rige lo mismo que el pictórico, que se basa en la simple impresión de los ojos. En cualquier revista de arte recorre el diseño casi todas las posibilidades. Qué significan a su lado las tendencias divergentes, aisladas, del pasado! Sólo una edad, histórica en su esencia, ha podido producir esta tolerancia. Mas la pérdida de vigor, comparada con la energía unilateral de épocas pasadas, es inmensa. Es un problema magnífico de la historia científica del arte conservar vivo al menos el concepto de semejante visión uniforme, dominar la confusa mezclanza y acomodar el ojo a una firme y clara proporción de visualidades.

En esta dirección se sitúa el objetivo del presente libro. Ocúpase de la historia interna, por así decirlo, de la historia natural del arte, no de los problemas de la historia de los artistas. (Verdad es que podría suceder que en el estudio del desarrollo particular se tropezara con las mismas normas que en el desarrollo general). Ya con el título se da a entender que no se tratan todos los conceptos histórico-artísticos. Mal el libro no pertenece ante todo al número de los definitivos, sino de los que apuntan e inician y han de ser superados lo más pronto posible por estudios especiales más profundos."

(WÖLFFLIN, 1979, XII e XIII)

Ainda mais uma vez citamos e aprovamos Hadjinicolaou ao dizer que "a concepção da arte como história da obra de arte faz parte da ideologia burguesa" a medida em que o estilo é tomado como expressão do estado de espírito de uma época e de um povo, e que a obra de arte só pode ser analisada por meio de critérios propriamente artísticos, ou seja, pela sua "história interna" entendida como "história natural da arte", onde se percebe nitidamente a matriz positivista de história. Esta autonomia da arte, somada a tranquilidade da "via natural" de evolução das formas e das estruturas das obras, anula por assim dizer, qualquer possibilidade de relação (direta ou indireta) com os modos de produção geral. "De uma certa forma, essas concepções são reincarnações da arte pela arte, disfarçadas sob brilhantes e penetrantes análises 'da forma'." (HADJINICOLAOU, 1978, p.76).

Desta maneira torna-se muito fácil escamotear as contradições sociais, eliminando-se tudo o que não faz parte do fato artístico, tudo que possa desviar a descrição da obra dos seus aspectos formais próprios. Devemos reconhecer que é uma grande saída diante da crise e do esgotamento das teorias que a antecedem, senão vejamos:

"Nuestro estudio se propone aclarar estas formas representativas. No analiza la belleza de Leonardo o de Durero, pero sí el elemento en que toma cuerpo esta belleza. No analiza la representación de la Naturaleza según su sustancia imitativa, ni en qué se diferencia el naturalismo del siglo XVI de el del XVII, pero sí la manera de infuir que hay en el fondo de las artes imitativas en siglos distintos."
(WOLFFLIN, 1979, p. 18)

Nesta perspectiva, a análise do índice da obra citada nos pareceu ainda mais esclarecedora:

I. LO LINEAL Y LO PICTÓRICO

Observaciones generales

El dibujo

La pintura

La escultura

La arquitectura

II. SUPERFICIE Y PROFUNDIDAD

Pintura

Escultura

Arquitectura

IV. PLURALIDAD Y UNIDAD

Pintura

Arquitectura

V. LO CLARO Y LO INDISTINTO

Pintura

Arquitectura

Os títulos apresentados, todos eles, são especificamente artísticos e, mais ainda específicos das artes plásticas. Nada mais há que se dizer de uma posição "neutra", "científica" e "técnica". Desse modo, traduz através da comparação com a linguagem, um modo de análise estrutural que não se aplica nem a própria língua, pois também ela é construída historicamente a partir das relações entre os homens. Na conclusão do livro, selecionamos um trecho que explica bem esta visão:

"El Arte, a través del tiempo, trae a representación, naturalmente, asuntos muy diversos; pero esto no es lo que determina el cambio de su apariencia: el lenguaje mismo varía en su gramática y sintaxis. No es sólo que se hable de distinta manera en distintos sitios - esto se concederá fácilmente -, sino que el habla tiene su evolución propia, y la facultad individual más poderoso no ha podido sacarle en una época determinada más que una determinada forma de expresión, y para eso no muy por encima de las posibilidades comunes. También podría contestarse a esto, sin duda alguna, que es natural y que los medios de expresión van obteniéndose paulatinamente. Bien; pero no es eso lo que nosotros queremos decir: contando con medios de expresión completamente desarrollados, cambia, sin embargo, el Arte. Dicho de otro modo: el contenido, la sustancia del mundo, no cristaliza para la visión en una forma perennemente igual."

(WÖLFFLIN, 1979, p. 323)

Para concluir esta parte, não poderíamos deixar de citar alguns trabalhos que, na busca da superação da parcialidade das concepções anteriores, forneceram também os fundamentos da nossa crítica.

Vejamos então, o ponto de vista de Vázquez sobre a produção artística sob o capitalismo:

"A produção material capitalista estabelece uma relação inumana entre os homens e os objetos da produção, tanto para o produto como para o possuidor."

E, mais adiante, explica esta relação no campo da arte:

"O valor estético é o valor específico da obra de arte; todavia quanto mais a produção artística se subordina às leis da produção material capitalista, tanto mais se tende a valorizar seus produtos por seu valor de troca, fazendo-se abstração de suas qualidades estéticas." (VÁZQUEZ, 1978, p.201 e 217)

Complementando a explicação de Vázquez, abordaremos também o trabalho de Canclini ao questionar a estética idealista e a universalidade abstrata da arte. Assim, concordamos que uma teoria compatível com uma prática socializada da arte deva partir, não da definição do artístico, mas da indagação sobre as razões que fazem de um objeto uma obra de arte, diferenciando-o dos demais. Na sua "História Clínica das Belas-Artes", Canclini reafirma; a respeito dos museus e galerias:

"A ilusão de que existe um arte universal, para além das particularidades históricas e culturais é conseguida pela uniformidade das salas e pela ausência, nos catálogos, de informações a cerca do uso e do sentido original dos objetos, acerca das relações econômicas e sociais que os produziram. A ilusão de que esta arte única e universal tem sua sede central nas metrópoles, consegue-se, em primeiro lugar, em razão do domicílio dos museus, e a seguir, porque os objetos são submetidos ao saber ocidental ao serem explicados." (CANCLINI, 1984, p. 100 e 101).

Para concluir, citamos Kosik que nos apresenta uma investigação filosófica aprofundada em relação ao realismo na arte. Sua análise parte justamente da indagação sobre o conceito básico desta questão: "Mas que é a realidade?", na medida em que "toda a concepção do realismo ou do não realismo é baseada sobre uma consciente ou inconsciente concepção da realidade." (KOSIK, 1976, p. 108).

Portanto, a arte enquanto expressão da realidade, exige para ser produzida e apreendida a compreensão mais efetiva da realidade humano-social." Isto significa que a distinção entre as obras de arte e os demais objetos e a especificação da atitude

estética adequada para compreender o artístico, são resultados de convenções, cuja legitimidade é dada pelas necessidades do sistema de produção e pela reprodução das atitudes consagradas como estéticas." (CURRÍCULO BÁSICO PARA A ESCOLA PÚBLICA DO ESTADO DO PARANÁ, 1990, p. 149).

Neste sentido, podemos compreender a função social da arte e nos apropriarmos das obras do passado e do presente como um instrumento crítico e desvelador, como diz Kosik:

"A obra de arte, contudo, exprime o mundo enquanto o cria: Cria o mundo enquanto revela a verdade da realidade, enquanto a realidade se exprime na obra de arte. Na obra de arte a realidade fala do homem."

(KOSIK, 1976, p. 118)

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Propusemos analisar a arte a partir da categoria do trabalho, a fim de reconstruir em rápidos recortes a história da produção artística nos diversos modos de produção da sociedade. Esta análise, ainda que preliminar, nos evidenciou que a possibilidade de um conhecimento estético e da história da arte não pode ser nem uma história das civilizações, nem uma história dos artistas e nem uma história das obras de arte. Se analisamos a arte dentro do sistema produtivo, o nosso objeto de estudo compreenderá os artistas, as obras, os intermediários e o público, as relações entre todos estes aspectos, suas transformações de uma cultura para outra, enfim, as relações entre a prática artística e a prática social nas suas condições de produção, distribuição e consumo, a partir da relação homem-natureza através do trabalho.

Assim, concluimos que a arte é produto do trabalho criador do homem e consiste numa apropriação e numa transformação da realidade material e cultural, para satisfazer a uma necessidade humana, que se desfigura de acordo com certos interesses de classe e com a ordem vigente em cada sociedade. Esta compreensão possibilita a desmistificação da concepção liberal de arte apoiada na estética clássica ou na estética moderna, e fundamentada em uma visão de mundo ora mecanicista ora idealista, e assim dar um passo em direção do conhecimento da realidade humano-social expressa na obra.

Na crítica que fizemos às "histórias da arte", constatamos que, suas diferentes abordagens revelam uma mesma origem, a ideologia liberal burguesa, nos diversos momentos de desenvolvimento do capitalismo. Deste modo, representam desde a ascensão desta classe enquanto revolucionária até o aparecimento de suas contradições e de suas formas de escamoteamento das relações sociais classistas necessárias para a manutenção da sua hegemonia e de suas diferentes formas de dominação.

Ao mesmo tempo nos demos conta, a partir do modo de produção capitalista (com a complexidade da divisão técnica do trabalho social a concentração do capital e dos meios de produção e a apropriação privada), da hostilidade que afeta essencialmente a arte, já assinalada por Marx e explicada por Vázquez. Contudo, o desenvolvimento artístico não se deteve com o capitalismo, revelando uma certa autonomia, Isto significa que "o capitalismo tende a integrar a produção artística no âmbito da produção material, sujeitando-a às suas leis, mas isto não significa que esta tendên-

cia se imponha plenamente ou numa escala considerável." (VÁZQUEZ, 1978, p. 244).

Os limites da sujeição da arte às leis da produção material variam a partir de diferentes causas: o grau de desenvolvimento capitalista de cada país, o grau de dependência econômica dos países centrais, o grau de interesse comercial pela arte ou por uma ou outra especialidade da produção artística. Quanto mais produtiva e lucrativa se torna uma atividade artística, mais intensa será a aplicação das leis do sistema capitalista e mais difícil se torna a reação dos seus produtores para superar a tendência de reduzir o objeto artístico à condição de mercadoria e da abstração de seu valor estético. Neste sentido a arte não se reduz apenas aos condicionamentos sociais e econômicos, mas também pode se constituir como um meio de crítica e de transformação e "tem sido sempre uma das incumbências mais importantes da arte provocar uma indagação uma vez que não sou ainda a hora de sua plena satisfação." (BENJAMIN, 1973, p. 49).

Nesta perspectiva temos visto, ao longo da História, diversos exemplos de autêntica criação artística e, especialmente no nosso século, diversas tentativas por parte dos artistas de levar a sua arte ao povo e de socializar as vias de acesso à arte, como já citamos no interior deste trabalho. Paralelamente, também nos detivemos nas análises mais críticas do processo de produção artística que visam superar a concepção liberal de arte.

A partir destes pressupostos acreditamos levantar alguns indicadores para uma nova metodologia de ensino da história da arte, como um dos aspectos fundamentais para a educação estética. O primeiro indicador que queremos destacar consiste na tarefa do professor na desmistificações das convenções que mantêm a arte sob o reino do mistério. Esta desmitificação só será possível a partir do conhecimento sobre o processo de produção da arte e suas vinculações com o sistema de produção geral.

O segundo indicador implica na superação da imagem distorcida das relações sociais, que é consequência da divisão da sociedade em classes. Esta imagem distorcida provoca no âmbito artístico, a partir da dicotomia entre teoria e prática e entre trabalho intelectual e trabalho manual, infinitas outras dicotomias entre as quais a separação entre arte e trabalho. Mais uma vez se torna necessário recuperar no interior do modo de produção capitalista o sentido de trabalho concreto e criador como resposta à necessidade de humanização do homem e da realidade social. Não se espera, obviamente, a transformação radical da sociedade e da cultura, mas o início de um processo possível de socialização da arte que vá construindo as bases necessárias para esta transformação.

Através do ensino, também podemos contribuir para devolver à sociedade como um todo, o conhecimento da totalidade do processo de criação e fruição do objeto artístico, conhecimento este que foi expropriação da maioria dos trabalhadores com a fragmentação e divisão técnica do trabalho e com a propriedade privada dos meios de produção. Sem ser pretendiosos, colocamos esta intenção enquanto o nosso terceiro indicador.

O quinto indicador nos aponta para a necessidade de desmitificar o isolamento e a genialidade do artista, esclarecendo a sua condição enquanto trabalhador, semelhante a todos os demais. Seu trabalho é remunerado e valorizado a partir da colocação de seu produto enquanto mercadoria.

Por último, queremos colocar como indicação no ensino da história da arte, a ampliação de seu campo de atuação. O estudo da arte deve abranger, além das obras consagradas como artísticas, todas as atividades do cotidiano, "aqueles aspectos de atividades de uma cultura em que se trabalha o sensível e o imaginário, com o objetivo de alcançar o prazer e desenvolver a identidade simbólica de um povo ou de uma classe social, e função de uma práxis transformadora." (CANCLINI, 1984, p. 209).

Fica difícil qualquer palavra depois da citação acima, principalmente porque temos consciência das limitações deste trabalho, e da falta de maior explicitação dos indicadores apontados para construção de uma nova metodologia e, quicá de uma nova redação da história da arte. Contudo, poderemos considerar o nosso objetivo plenamente atingido se, por um momento, acender a luz de uma intenção neste sentido.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, Leila Maria A. e MANGABEIRA, Wilma C. A Incrível História dos homens e suas Relações Sociais. 6 ed. Petrópolis, Vozes, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Discursos interrompidos. Madri, Taurus, 1973.
- BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a Arte. São Paulo, Ática, 1985.
- _____. "Cultura brasileira" in MENDES, D. e outros. Filosofia da Educação Brasileira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- CANCLINI, Nestor Garcia. A socialização da arte - teoria e prática na América Latina. 2 ed. São Paulo, Cultrix, 1984.
- _____. A produção simbólica - teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- COLI, Jorge. O que é arte. 8 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos)
- COUTINHO, C.N. "A ideologia como realidade prática" in GRAMSCI, Porto Alegre, L&PM, 1981.
- ENGELS, F. Do socialismo Utópico ao Socialismo Científico, Editora Global, Coleção Teoria.
- GRAMSCI, Antonio. Concepção dialética da História. 7 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.
- _____. "Conceito de 'Nacional-popular'" in Literatura e Vida Nacional, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. "A formação dos intelectuais" in Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- GOMBRICH, E. H. A História da Arte. 4 ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

- GOMEZ, C. M. "Processo de trabalho e processo de conhecimento " in Trabalho e conhecimento, dilemas na educação do trabalhador, São Paulo, Cortez/AA, 1987.
- HADJINICOLAOU, Nicos. História da Arte e Movimentos Sociais. Lisboa, Edições 70, 1978.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. Tomos I e II. São Paulo, Mestre Jou, 1980 - 1982.
- IANNI, O. "A indústria cultural do imperialismo in Imperialismo e cultura, Petrópolis, Vozes, 1976.
- KOSIK, Karel. Dialética do concreto. Rio de Janeiro, Paz e Terra 1976.
- LARIVAILLE, Paul. A Itália no Tempo de Maquiavel. São Paulo, Companhia das Letras, 1988 (a vida cotidiana).
- LEAKEY, Richard. Origens 2 ed. Brasília, Melhoramentos.
- LOWY, Michael. Objetividade e ponto de vista de classe nas ciências sociais. In Método Dialético e Teoria Política, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- LUKÁCS, Georg. Introdução a uma Estética Marxista: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- MANACORDA, Mário. O que é o trabalho? In MARX e a Pedagogia Moderna. Lisboa, Iniciativas Editoriais, s/d.
- _____. Humanismo em Marx e industrialismo em Gramsci. São Carlos UFSCar, 1987 (mimeo).
- MANACORDA, Mario Olihiero. História da Educação da Antiguidade aos nossos dias. São Paulo, Cortez, 1989.
- MARX, Karl. Manuscritos Econômico filosóficos e outros textos escolhidos - 4 ed. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- MARX, Karl. O método. In Contribuição à crítica da Economia Política. São Paulo, Martins Fontes, 1983.

- _____. Essência de Homem. In VASQUEZ, Adolfo S. Filosofia da Práxis. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- MARX e ENGELS. Obras Escolhidas - em três tomos. Tomo I, Lisboa Avante, 1982.
- OSTROWER, Fayga. Universos da Arte. 4 ed. Rio de Janeiro, Campus, 1987.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- PIOTTE, J-M. "La ideologia" in El pensamiento político de Gramsci Barcelona, Anthropos, 1972.
- POVILLON, Francois. A Antropologia Econômica, Lisboa, Edições 70.
- SAVIANI, Dermeval. Educação : do senso comum a consciência filosófica. São Paulo, Cortez e Moraes, 1984.
- _____. Para uma Pedagogia coerente e eficaz. In Educação: do senso comum à consciência filosófica. São Paulo, Cortez A/A, 1980.
- SCHAFF, Adam. História e verdade. 4 ed. São Paulo, Martins Fontes 1987.
- SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO, Currículo Básico para a Escola Pública do Paraná. Curitiba, Imprensa Oficial, 1990.
- SILVA, T. T. "Produção, conhecimento e educação: a conexão que falta" in Revista Educação e Sociedade, São Paulo, nº 31, dez. 1988.
- UPJOHN, E.M., WINGERT, P.S. e MAHLER, J.G. História Mundial da Arte. Volumes I, II, III, IV, V e VI, 6 ed. Lisboa, Livraria Bertrand, 1965.
- VALVERDE, José Maria e outros. História do Pensamento, volumes I II e III. São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Filosofia da práxis. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- _____. As idéias estéticas de Marx. 2 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

VIEIRA PINTO, A. "Teoria da cultura" in Ciência e existência. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1985.

WOLFF, Janet. A Produção Social da Arte. Rio de Janeiro, Zahar , 1981.

WOLFFLIN, Enrique. Conceptos Fundamentales en la Historia Del Arte. 7 ed. Madri, Espasacalpe S.A., 1979.

ZUMTHOR, Paul. A Holanda no tempo de Rembrandt, São Paulo, Companhia das Letras, 1989 (A vida cotidiana).