



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE LICENCIATURA EM FILOSOFIA**

ANDRÉ RODRIGUES SAMPAIO

**TEORIA ESTÉTICA E O FIM DA ARTE:
UMA LEITURA SOBRE O *GRAFFITI* E A *PIXAÇÃO***

ERECHIM

2020

ANDRÉ RODRIGUES SAMPAIO

**TEORIA ESTÉTICA E O FIM DA ARTE:
UMA LEITURA SOBRE O *GRAFFITI* E A *PIXAÇÃO***

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado como requisito para obtenção de
grau de Licenciatura em Filosofia na
Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientadora: Joice Beatriz da Costa

ERECHIM

2020

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Sampaio, André Rodrigues
TEORIA ESTÉTICA E O FIM DA ARTE:: UMA LEITURA SOBRE
O GRAFFITI E A PIXAÇÃO / André Rodrigues Sampaio. --
2020.
100 f.:il.

Orientadora: Dra. Joice Beatriz da Costa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em Filosofia, Erechim, RS, 2020.

I. Costa, Joice Beatriz da, orient. II. Universidade
Federal da Fronteira Sul. III. Título.

ANDRÉ RODRIGUES SAMPAIO

**TEORIA ESTÉTICA E O FIM DA ARTE:
UMA LEITURA SOBRE O *GRAFFITI* E A *PIXAÇÃO***

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciatura em Filosofia da Universidade Federal da Fronteira sul.

Orientadora: Prof.^a Dra. Joice Beatriz da Costa

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e
aprovado pela banca em: 17/04/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Joice Beatriz da Costa

Prof. Dr. Celso Eidt

Prof. Dr. Ricardo Lavalhos Dal Forno

RESUMO

Entre os séculos XX e XXI o mundo passou por inúmeras transformações, como no contexto político, social, científico, filosófico, econômico e, como veremos, estético. O presente trabalho teve como principal perspectiva, analisar as expressões da *arte urbana*, como o *graffit*, e a *pixação*, que aqui passamos a entender enquanto “graffiti moderno.” Para estudar tais expressões, fizemos um caminho histórico na tentativa de entender aspectos comuns entre elas, conciliando os temas estéticos com o desenrolar, ainda que breve, da história da arte. Assim, podemos perceber os principais elementos que constituíram a disciplina Estética e o desenvolvimento dos seus principais conceitos. Além de vislumbrar a tese hegeliana do *fim da arte*, com o intento de perceber como ela se aplica ao mundo artístico contemporâneo, atitude essa que nos abriu as portas para a teoria de autores posteriores como Walter Benjamin e Theodor Adorno.

Palavras-chave: Graffiti. Pixação. Estética. Arte.

RESUMEN

Entre los siglos XX y XXI, el mundo ha experimentado innumerables transformaciones, como en el contexto político, social, científico, filosófico, económico y, como veremos, estético. El presente trabajo tuvo como principal perspectiva de investigación, analizar las expresiones del arte urbano, como el *graffiti moderno*. Para estudiar tales expresiones, tomamos un camino histórico en un intento de comprender aspectos comunes entre ellas, reconciliando temas estéticos con el desarrollo, aunque breve, de la historia del arte. Así, podemos entender los elementos principales que constituyeron la disciplina Estética y el desarrollo de sus conceptos principales. Además, imaginamos la tesis hegeliana del fin del arte, con la intención de percibir cómo se aplica al mundo artístico contemporáneo, una actitud que abrió la puerta a la teoría de autores posteriores como Walter Benjamin y Theodor Adorno.

Palabras clave: Graffiti. Pixação. Estética. Arte.

À Dona Cefisa Conrado,
com amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Eronilde Rodrigues e Maria Conrado, pela confiança, amor e afeto que tanto me nutriram durante a vida. Aos meus irmãos, Alexandre Rodrigues Sampaio, e a Maria Patricia, vulgo Paty Maloqueira, que sempre confiaram e respeitaram as minhas escolhas, e me introduziram, quando menor, a arte da pixação. A vocês, meu mais profundo agradecimento.

À Noelen A. W. Da Maia, meu amor. Companheira leal, de olhos brilhantes & cachos de jacarandá. Inteligência aguçada e opinião vigorosa. Obrigado por fazer parte dos meus dias.

Agradeço ao Danilo Cenzi, pelas conversas e amizade nesses últimos seis anos.

Aos demais amigos e amigas, pelas conversas, sorrisos, choros, alegrias, confiança e distância, nas horas certas.

À Professora Joice Beatriz da Costa, pela orientação precisa, e as conversas elucidativas durante a pesquisa e nas outras disciplinas como a *Estética*, a *Hermenêutica* e a *Metafísica*, que me espantaram o espírito, em admiração, mostrando, assim, o fio de interesse que me conduziu até o final do curso. E que acolheu a pesquisa com uma sensibilidade única.

Aos professores, Ricardo Dal Forno e Celso Eidt, pelos conselhos e sugestões, tanto durante o curso quanto na elaboração deste trabalho.

Ao Guilherme, o *Zani*, pelas conversas sobre a pixação e inspiração, dado o olhar sensível e o rico registro do cotidiano da cidade cinza.

Agradeço a Universidade Federal da Fronteira Sul, pela oportunidade de adentrar a um espaço público, cujo processo histórico é resultado de tanta luta. E ter, ainda, a plena consciência de que o espaço é público e é nosso.

Aos funcionários da Instituição, em especial o Gabriel, que nesses cinco anos sempre me ajudou nos corredores encantadores da Biblioteca. Um dos espaços que mais sentirei falta.

A todo o movimento da pixação, do graffiti, e das demais expressões da arte de rua. Obrigado.

LISTRA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – O Sonho.....	21
Imagem 1.2 – <i>Grotte Chauvet</i>	64
Imagem 1.3 – Donzela Colhendo Flores.....	66
Imagem 1.4 – Cabeça de um Fauno.....	67
Imagem 1.5 – “Mural dos Gêmeos”	76
Imagem 1.6 – “Graffiti: Os Gêmeos”.....	77
Imagem 1.7 – Boxer.....	78
Imagem 1.8 – Ribs, Ribs.....	81
Imagem 1.9 – <i>Acque Pericolosi</i>	82
Imagem 1.10 – <i>Per Capita</i>	83
Fotografia 1 – Pixo.....	87
Fotografia 2 – Tags.....	87
Fotografia 3 – Agenda de Pixação.....	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: ESTÉTICA, ARTE E GRAFFITI	10
2. ARTE.....	34
2.1 A ESTÉTICA DO FIM DA ARTE.....	44
2.2 HEGEL, A ARTE E O SEU FIM.....	44
2.3 WALTER BENJAMIN E A AURA ARTÍSTICA.....	49
2.4 ADORNO, A INDÚSTRIA CULTURAL E O FIM DA ARTE.....	52
3 GRAFFITI.....	59
3.1 ENTRE AS CAVERNAS, OS EDIFÍCIOS & OUTRAS PAREDES.....	59
3.2 <i>GRAFFITI</i> e ARTE.....	69
3.3 <i>PIXAÇÃO</i> : A CALIGRAFIA NO FIM DA ARTE.....	85
3.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

INTRODUÇÃO

1 ESTÉTICA, ARTE E *GRAFFITI*

A discussão da Estética¹ perpassa a história da humanidade. O seu conteúdo, sobretudo, vem sendo, com o decorrer da história, uma terra fértil para o entendimento sobre as questões de *gosto* e da *sensibilidade* na qual nos inclinamos, necessariamente, com o passar do tempo. Se algo nos incomoda; motiva, comove, nos leva de uma completa morbidez espiritual a mais cativante vivacidade por um instante, podemos ver os efeitos que a arte, em nós, humanos, tem a capacidade de produzir. A Estética, desse modo, aparece como instrumento filosófico que abraça as causas artísticas; visando entender, assim, de maneira filosófica, o julgamento que temos acerca de uma obra; ou alguma expressão humana que suporta nossas angústias ou felicidades. A Estética, por assim dizer, é uma matriz de investigação filosófica que se consolida mais precisamente no Séc. XIX se fosse tomada em conta apenas a maneira pela qual é chamada, já que os temas relacionados a essa disciplina perpassam o mundo antigo e permanecem presentes até os nossos dias. A investigação de Carole Talon-Hugon², de maneira concisa e direta expõe a história da Estética como disciplina independente, cuja junção entre o sensível e o belo a torna ainda mais manifesta. É interessante notar a descrição precisa com que ela expõe o processo histórico em meio ao surgimento da disciplina aqui discutida. Ela demonstra, que durante certo período, em tempos antigos a ideia de arte não existia, logo, a disciplina Estética se apresentava, naquele momento, impossibilidade. Retomaremos esse tema mais adiante. O que nos interessa, neste instante, é expressar que as discussões abordadas pela estética possuem uma origem antiga na história do pensamento. Vemos que é por meio dessa discussão acalorada, que trazer os elementos que constituem o que hoje conhecemos por *juízo de gosto*³ será elementar na construção deste trabalho. Explorando, assim, as diversas concepções filosóficas a respeito do que consiste os temas fundamentais que traçam o conceito de *estética*, *belo*, *arte*. O nome

1 Do grego “*aisthesis*”: percepção, sensação, sensibilidade, é uma matriz disciplinar da Filosofia que se dedica ao estudo, tanto da *beleza* (natural ou artística) quanto dos fundamentos da *arte*. É a partir do idealismo alemão que o *belo da arte*, por exemplo, passa ser entendido como superior ao *belo da natureza*. Disciplina Filosófica descrita e nomeada no trabalho de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714 – 1762).

2 HUGON, Carole Talon. **A Estética**: Histórias e teorias. 1º Ed. Lisboa, 2009.

3 Conceito kantiano presente na obra *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790): Juízo reflexivo estético. Ligado a um sentimento de prazer, esse que requer sujeito para que se tenha um ajuizamento sobre o objeto dado. Esse sentimento é dirigido na relação das faculdades cognitivas do sujeito e o modo como se interagem diante deste dado objeto sensitivo, constituindo, através do que sente, um *juízo de gosto*.

dado por Alexander Gottlieb Baumgarten indica o anivelamento e o esforço teórico para reconhecer o trabalho esteta como matriz independente em meio a tantas outras existentes na filosofia, como sua definição de Estética no §1 dos *Prologômenos* (1750): “Teoria das artes liberais, gnoseologia inferior, arte do pensar belamente, arte do análogo da razão.”

A arte aparece e se destaca em todas as culturas humanas. É de se pensar que tal necessidade seja devido à potencialidade e à habilidade que possui em representar e refletir a vida humana. Uma das suas características é a de, por meio dessas representações, o espectador possa ter um outro olhar diante da banalidade do cotidiano. A literatura, a pintura, a escultura, as artes cênicas, a música, a arquitetura, o cinema, são alguns tipos artísticos que podemos encontrar em meio a vida cultural humana. Entretanto, além dessas expressões, existem outras que nos toma o interesse e sobre as quais queremos no presente trabalho nos dedicar a analisar: o *graffiti*⁴, as *pichações*⁵, e o *pixo*⁶. São expressões que, comumente, podem ser relacionadas ao que se indica por *Street Art* (“Arte de Rua”)⁷ que configura um espaço comum em meio a arte contemporânea. Portanto, o que são os *graffitis*, a *pichação*, o *pixo*? Como surgem e influenciam na sociedade em que vivemos? Essas expressões causam alguma comoção nos espectadores, entre transeuntes que tem de se lançar de um lado ao outro da cidade todos os dias? Teriam importância essas expressões diante do julgamento estético daqueles que as observam? A luta travada pelas leis significam, que de fato, essas expressões sejam nocivas à humanidade? O que diferencia – e afasta – essas expressões do mundo da arte? A tinta na parede, a tinta nas telas; o que torna tão disparatada uma da outra para que o tratamento seja assim tão convergente entre as expressões aqui citadas? Pensamos, assim, que a Estética pode adentrar os fundamentos dessas expressões demonstrando que os *juízos de gosto* podem ser entendidos de muitos modos, o que nos serve para quem sabe avançar, ou somente repensar, os juízos emitidos em torno dessas expressões urbanas.

4 Grafia utilizada de acordo com a origem italiana referente aos *graffitis* presentes no Império Romano e que foi aperfeiçoada com o ressurgimento dessas expressões.

5 Escrituras nas paredes, cujos temas aparecem abertamente e sem muitas preocupação estética: política, poesia, desabafos pessoais, filosofia. É, precisamente, um instrumento que apareceu na história como forma de expressar-se. Exemplo mais próximo que podemos notar, é o seu papel em meio a expressão pública a respeito de temas políticos, como no período da Ditadura Militar no Brasil, assim também com o afrouxamento desse regime, na década de 80 onde expressões poéticas tomam espaço.

6 A grafia “Pixo” será utilizada ao longo do presente trabalho se designa ao movimento referido da cidade de São Paulo, onde se concentra a maioria das/os praticantes.

7 Arte Urbana.

Concomitante à história da humanidade se desenrola, com grande participação, a história da arte. Entre os autores que se detiveram sobre essas temáticas filosóficas, nomes comuns entre os estudantes e entusiastas da filosofia; sobre o tema da beleza, também, veremos mais adiante no texto os pareceres de Platão, Aristóteles, Plotino e, brevemente, Tomás de Aquino. A respeito do *gosto* veremos um pouco do que apontaram Immanuel Kant, W. F. Hegel⁸, Theodor W. Adorno⁹, Walter Benjamin¹⁰, como expressões fortíssimas no mundo intelectual teórico que servirá como base para discussão no sentido de compreender o que é a arte, e como suas características podem ser encontradas na história, quais os rumos que ela tem tomado, os meios pelo qual elas se apresentaram e se apresentam a nós; quais estatutos garantem sua sobrevivência e dignificam seu valor, pois basta uma obra encontrar-se dentro do museu para ganhar o título de “obra artística”? Como a sociedade se relaciona e influencia com essas representações?

O interesse dessa pesquisa, portanto, se dá na discussão entre as expressões que habitualmente são pautadas como excluídas, substância que, por algum motivo, com grande dificuldade se mistura as tradicionais formas de arte. Isso antes, já que de um tempo pra cá ambas as expressões tem assumido espaços que antes lhes eram negados, mas que com o decorrer do rio da história, tiveram seus caminhos alterados. A arte foi tomando características cada vez mais complexas de serem definidas com o passar do tempo. O conceito, muitas vezes colocado em questão, pode ser apreendido conforme cada período histórico em que nasce, renasce, se reconfigura. O movimento anterior dá espaço a um novo, e é o que resultou até então as múltiplas linguagens existentes na arte. O que é *belo*, o que é *feio*? O que se entende pelo *final da arte*? Como isso pode resultar nos *graffitis*, nas *pichações* e *pixações*? São essas expressões isoladas ou relacionadas entre si? Para tanto, será necessário uma especificação conceitual cuidadosa sobre as referidas temáticas no primeiro capítulo.

A questão do “fim da arte” será um ponto fundamental para entendermos uma possível leitura dessas expressões que tomaremos como “artísticas”. E quando a arte, enfim, a arte que conhecemos; institucionalizada, é tensionada pela força dos rabiscos fora dos museus, o que ela faz com que, diante de tal força criativa que aos poucos vai invadindo, ou, através de convites, para adentrar o espaço que conserva conceitos tradicionais que se referem a maneira

8 Filósofo germânico Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831): *Cursos de Estética* (1835).

9 Sociólogo, Filósofo, compositor alemão. Um dos expoentes da chamada “*Escola de Frankfurt*.” Autor da *Teoria Estética* (1970).

10 Ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo. (1892 – 1940) Texto fundamental sobre o tema aqui estudado: *Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1935).

com que a arte deve ser entendida? É partindo desse ponto de vista que tentaremos discorrer sobre a história dos *graffitis*, da *pichação*, para enfim chegarmos ao *pixo*. O que pretendemos deste modo, digamos que seja tensionar ainda mais esse debate visando abrir novas maneiras de se enxergar esses rabiscos que podem ser encontrados nos grandes centros, nos interiores do país, assim como em todo restante do mundo.

Uma das nossas motivações no desenvolvimento dessa pesquisa é encontrar o estatuto teórico até então utilizado para descrever a arte. Comparando, com o que se tem até então, com a fundamentação teórica referida ao *graffiti*, a *pichação* e ao *pixo*.

Das cavernas antigas e ainda existentes à nossa sociedade consumista e contemporânea, o ser humano rabisca as paredes. Seja na tentativa de desenhar os animais abatidos pela caça, seja pela tentativa de adornar as ruas da cidade que serve como palco de sua moradia urbana ou rural. Onde deve contemplar tanto as coisas terríveis como as belas. E a tudo isso, sua maneira de expressar-se diante das contradições diárias. Na arte contemporânea, podemos ver como a leitura de uma obra, por vezes, se dá devido ao julgamento daquele que a contempla. As discussões sobre como um objeto comum passa a ser visto como obra de arte, nos leva a uma máxima lida nas paredes: “Onde tudo é arte, o nada exige o seu espaço.”¹¹ Deste modo, levamos nossos olhos aos muros para tentar interpretar o que esses desenhos, que se colocados diante de um quadro surrealista podemos encontrar similaridades profundas, assim diante de um quadro realista podem também os *graffitis*, por exemplo, serem analisados e contemplados dado o seu conteúdo, a sua forma, assim como as escrituras retilíneas expressam acerca dos hábitos da vida humana.

O *graffiti*, como poderemos ver a seguir, teve uma recepção, embora tensa, um pouco mais afrouxada do meio da arte pelos seus temas aparecerem mais apoiados dentro dos elementos abarcados na arte que vive dentro dos museus e galerias. A *pichação*, por outro lado, teve de entrar com os dois pés: causou uma tensão no mundo opaco e institucionalizado que são os museus. Entretanto, ambas possuem similaridades que vem desde o surgimento dessas expressões que aderiram a rua como principal plataforma de suporte/material. Vemos, dessa forma, que por meio do *graffiti* podemos chegar ainda mais próximo daquilo que se conhece como arte, representado com vigor pela “*Pop Art*”¹², assim como outras manifestações

11 Citação vista nos muros da cidade de São Paulo que nos veio a memória. Autor desconhecido.

12 Forma de arte que se solidificou extraindo a banalidade Norte Americana tendo sua máxima expressão entre os anos 50/60. Danto, no primeiro capítulo do *Após o Fim da Arte* exemplifica o que aprendeu com a *Pop Art*. “*Que não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado ‘coisas meramente reais’*. Para usar meu exemplo favorito, nada precisa marcar externamente a diferença entre a *Brillo box* de Andy Warhol e as caixas de *Brillo* do

existentes nas expressões contemporâneas. Os “*happenings*”, a “*Arte conceitual*”, a “*Arte Urbana*”, são os estilos que aos nossos olhos mais se referem ao modo de existência dessas expressões aqui analisadas.

Visamos, assim, refletir também acerca do papel da *pixação* em meio a este cenário, que a seguir será melhor contextualizado (Cap. 3.3), que, por enquanto, temos tão somente a hipótese de que o *pixo* pode ser considerado *objeto de arte*, e que nos impulsiona a tensionar ainda mais o debate a esse respeito. Ao nosso ver, trata-se aqui de uma expressão de escrita, onde a grafia toma importância, e a forma de escrita assume esse caráter onde a letra e a criação de novas formas vão cada vez mais sendo levadas em consideração. Basta uma olhada na diferença visual entre as letras utilizadas na década de 80 para as escrituras nas paredes do século em que vivemos. Isso será possível notar com as imagens que serão anexadas ao longo deste trabalho. A fundação dos pilares desse texto pretendem abarcar a discussão estética em meio a arte. Onde a procura por um estatuto servirá para tensionar uma reflexão que aos poucos vai deixando de ser rara. Queremos, com isto, adentrar ao mundo dessas “artes urbanas”, que para nós são expressões humanas que refletem a nossa condição no mundo, assim como assinala a experiência da vida cultural, e que aumentam cada vez mais ao redor do mundo.

ESTÉTICA

A Estética tem uma natureza histórica, e por isso pode assim, hoje, ser definida. De uma terminologia geral, o que muito antes era e pode ainda ser conhecido como “Filosofia do Belo” e da “Arte”, deve ainda ser considerado de modo que se note a construção de sua independência das circunstâncias, seja de tempo ou de lugar. No passado, período que hoje chamamos de *clássico*, ainda em seus traços iniciais, essa *filosofia do belo* e o *belo* eram vistos como uma propriedade do objeto. Levava-se em consideração não somente o belo na arte, mas também o *belo na natureza*. Já que, naquele período, relata-se que a natureza era

supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio dos exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. [...] Voltar-se para a filosofia.” DANTO, Arthur. 2006, p. 16)

preferível a arte. Pois, só mais adiante, com o *Idealismo Alemão*, o belo da arte é notado como superior ao belo da natureza. Essa importância dada com mais notabilidade por Hegel, aponta para a diferença entre ambas as coisas. Já que a beleza natural era apenas *criada*, enquanto a artística, fruto do “absoluto¹³” e do “espírito¹⁴” por meio do artista, era dotada de um duplo nascimento, portanto, assim poderia ser considerada como superior. Mais adiante no texto, voltaremos a esse ponto.

Agora, se olharmos por uma visão mais específica, podemos notar que essa tentativa de legitimação universal, que por um momento parece ter sido latente e, não apenas isso, esboçada de maneira perceptível, por mais que não tenha sido tomada como um objeto reflexivo. A Estética, sobretudo, deve receber crédito também ao âmbito em que se pode deter a reflexão para o plano da *subjetividade*. Assim, pode-se compreender não só esse momento do subjetivo, mas as suas manifestações. Ao se tratar das obras de arte, ainda hoje, podem apontar que a sua criação, por exemplo, vem de uma profunda ligação com o acidental, assim como com o irracional. Quando autores do passado se atentavam a poética, a tragédia, ao belo, e as demais expressões artísticas como a música, a pintura, a escultura, vemos esse desenho teórico aos poucos ir se montando. A tentativa de fundamentar, de modo crítico o que era tomado como acidental; irracional, é o que a elevou a um estatuto normativo mais adiante. Foi aos poucos, portanto, que esse campo da Estética foi se definindo.

Creemos assim que, deste modo, com este esboço do desenvolvimento da disciplina Estética, podemos apontar algumas características que nos atentaram ao presente estudo. Quando pautamos o assunto delicado que é o *graffiti*, ou sobre o *pixo* em meio a Arte contemporânea, sabemos que um acaba causando mais espanto que o outro. Tanto o *graffiti* como o *pixo* são caracterizados pela lei¹⁵ como crime. Entretanto, o *graffiti* aparece nessa jurisdição composto com uma breve ressalva indicando que sob permissão do proprietário

13 É o que Hegel chama de realidade abstrata; é a categoria que antecede, e por isso abre espaço e torna possível a configuração do real. Ver em: AGOSTINHO, Larrissa Drigo. “**O Absoluto em Hegel.**” Anais do Seminário dos Estudantes da Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar, 2013, XI Edição, p. 258.

14 Como explica o professor Vasconcelos (2016), “Para Hegel o espírito só poderá ser entendido como processo dialético, sendo que o real enquanto espírito só é possível o entendimento no movimento dialético nos três estágios da dialética, tese, antítese, e síntese. O movimento compreendido por Hegel é o de que o movimento ocorre em três momentos, processos articulados, primeiro a tese, que corresponde ao ser em si, segundo ao ser outro, o terceiro, o retorno do ser para si, significando a superação das contradições daqueles instantes.” A realidade, nesse sentido, é um contínuo movimento. “A filosofia de Hegel apresenta um grande sistema filosófica que concilia o espírito com a natureza.” VASCONCELOS, Edjar Dias. Acesso em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-cultura/5766556>

15 Lei Federal Nº 9.605/98, que considera crime ambiental com pena de três meses a um ano de prisão aos autores da pichação ou graffiti não autorizado.

particular ou do órgão público competente, seria permitido a sua atuação¹⁶. Mas, se comparado com tal assimilação também existente no século passado, o que causava, e ainda causa, tanto incômodo ao nos referirmos a esta expressão como um elemento que representa também a arte visual de nosso tempo? O *pixo* aparece marginalizado, numa leitura estética muitas vezes truncada, em análises rasas e sensacionalistas de grande parte dos jornais. Sem espaço para atuação, uma prática tomada como crime ambiental sustentada por multa e cabível até mesmo a prisão para quem o comete. Essa diferenciação que pode nos parecer banal, será aqui mais profundamente analisada, já que tentaremos abordar o tema após percorrer o contexto histórico que influenciou na existência e fortificação desses conceitos, visto que muitas posições salvas e expressas nos textos da Antiguidade podem ser encontrados em juízos emitidos nos dias de hoje. Pode ser que, mesmo não comprovando o que pretendemos, ao menos, exploraremos ao máximo a discussão filosófica para compreender os elementos aqui tratados. Para quem sabe, assim, avançarmos ou notarmos novas nuances na interpretação dessas expressões.

Neste sentido, queremos aproveitar deste fluxo da história filosófica para penetrar no debate que se segue. Por que os *graffitis* e a *pixação* são tão temidos e odiados? Expressões que, determinadas pela lei e pelo juízo moral da sociedade, são vistas com tanto desprezo e desdém? O *gosto* que os define, assim, são diferentes entre uns e outros? O que determina tal caráter comum, seriam realmente *objetos* feios e nada mais? E se feios, a questão do *gosto*, é independente em cada um de nós? Poderíamos chegar a um consenso sobre o que é *belo* ou não? Ou seu caráter contextual o lê por uma concepção antiga e caduca? Dessas que não se renovam, mas que se modificam somente para o interesse próprio? São muitas as questões que nos levantamos, mas a base principal é compreender a importância das expressões artísticas e humanas, nesse sentido, buscamos deslumbrar, ou ao menos tentar, encontrar os aspectos formais necessários para uma compressão mais abrangente de expressões que existem, como todas as outras, e acaba por exigir, cada vez mais, os seus direitos; seja pela liberdade daqueles que os praticam, seja pela liberdade de criação garantido a toda a humanidade. O que sabemos, ainda, é que desde o passado se há elementos ligados a discussão do que pode ser considera um objeto artístico. E ainda hoje, enquanto existe o ser humano e o pensamento, o dissenso levará ao diálogo e a argumentação, e a filosofia, em sua atividade, vem com a

16 Lei Federal Nº 12.408/11: O *graffiti* não constitui crime quando autorizado pelo proprietário.

lanterna tentar iluminar os conceitos que ficam por vezes escondidos em meio a bagunça e a sombra do quarto fechado.

Para melhor nos atermos, lembremos aqui da desconfiança de Platão (427-347 a.C) diante de algumas formas artísticas, como a *poesia* e a música, e podemos vislumbrar como demonstração da importância histórica na formação dos conceitos estéticos. Aristóteles (384 – 322 a.C) também se dedicou a temas estéticos quando escreveu a *Poética*¹⁷. A história da *Estética* é apontada como análoga a história da filosofia por Hegel. Como é comum na filosofia, as reflexões entre as grandes teorias são muito diversas umas às outras. São concepções que podem se dialogar, e que também, em muitos casos, acabam por se discordarem ou não se misturarem entre si. A análise da filósofa Carole Talon-Hugon é esclarecedora no que tange ao desenvolvimento dos conceitos que formaram a independência dessa disciplina filosófica. Percorrendo um caminho desde a Antiguidade apresentando, brevemente, a formação dos conceitos que hoje se resumem à disciplina filosófica mencionada, a *Estética*.

Durante muito tempo, a *Estética* era definida como a “filosofia do belo”, já que o *belo* era tomado como propriedade do objeto. Nesse conceito, com forte influência do pensamento platônico, via-se a possibilidade de cogitar tanto o belo da natureza quanto o da arte. Seguindo essa perspectiva, era como se houvesse uma hierarquia entre os dois modos, no qual o *belo* da natureza parecia se sobrepôr ao belo da arte. Como podemos ver, a *Estética* se ocupa de temas e problemas que se referem a forma fundamental de expressão humana, a saber, a *arte*; assim como da *sensibilidade* mantendo relação com os problemas, teorias e argumentos que essa envolve. Os valores, as ideias, angústias e felicidades, os questionamentos e a racionalidade dos períodos históricos podem ser expressos na arte, que expressam seus contextos históricos, sendo bastante reveladores para o entendimento do percurso do pensamento humano como dos caminhos que foram se abrindo para este modo de filosofar. A disciplina mesmo, só teve assim uma configuração integral após a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), de Kant.

Assim, podem ser identificados os temas presentes em importantes obras do passado já, que discutiam tanto o *belo* como a *arte*. Carole lança a reflexão de que objetos dominados pelo *belo*, *sensível* e *arte* constituem em temas caros ao que se tornará a disciplina. Existem

¹⁷ Escrita por volta de 335 a.C., trata dos seguintes temas: composição poética, como verossimilhança, unidade da obra e a diferença entre composição poética com a narrativa histórica, examinando tanto a obra de Homero como de outros autores.

pontos de convergência entre esses termos. De acordo com a autora (Hugon, 2009, p. 7, 8) o *belo* se abre para o conjunto das propriedades estéticas; já o *sensível* remete ao sentir, ressentir, imaginar, assim como para o gosto, as demais qualidades sensíveis, para as imagens e afetos. Enquanto a *arte* é abertura para a criação, imitação, gênio, inspiração e valor artístico. Essa correlação entre os termos toma força, e podemos perceber que a imutabilidade de seus significados não são uma certeza imutável. Já que o *juízo de gosto*, por exemplo, teve alterações evidentes no decorrer da história. Poderiam ter os gostos, também alterado com o passar do tempo e a maturidade do espírito humano que ainda vive sobre a terra? Para se tratar, portanto, dos *sentimentos*, das produções dessas sensações feitas pelos humanos, a *Estética*.

Começaremos, a seguir, por explorar a história e as caracterizações do *belo* que é um conceito importante mas não o único que essa disciplina se ocupa. Pretendemos com isso adentrar na temática pretendida, o *graffiti* e a *pixação*, com os elementos que pretendemos explorar devido a forma procedida nesta pesquisa, que após percorrer os principais conceitos da Estética, poderemos enfim nos apropriar desses elementos para transitar e dar outras luzes a novos conceitos. Como o *Belo a Beleza*, principal valor dotado para as discussões e que, ao nosso ver, se direciona e estabelece maior vínculo com o campo da arte.

O BELO

Há muito tempo, damos importância e credibilidade ao privilégio que o ser humano tem de acessar o mundo e as coisas, por mais misteriosa que seja essa relação. Os resquícios dessa experiência constituem os nutrientes necessários para que formemos, cada vez mais, o entendimento sobre a sensibilidade. Como mencionamos anteriormente, o surgimento dos temas da Estética aparece já nas obras de filósofos antigos; pois a não existência da disciplina estética, não implica na inexistência de discussões sobre o tema que doravante tomara espaço nos debates filosóficos. A arte, nesse sentido, assume caráter fundamental entre os temas da filosofia, e ainda segue por esse caminho. Platão mesmo se detém em vários dos seus diálogos a respeito desses temas: *Íon*, *Fedro*, *O Banquete*, e outros diálogos. É muito curioso se pensar nessas características que a Estética analisa, já que, na Antiguidade, o filósofo ateniense presenciara o início das artes, incluindo aí a pintura. O entendimento de mundo desse autor é

importante para compreender as teorias que elabora nos seus diálogos. E torna-se possível ver, ao que mais nos interessa, a visão ambivalente quanto as artes imitativas.

Platão apreciava e desconfiava do poder da palavra. Na sua *República*, o filósofo grego idealiza uma sociedade ideal regida por reis filósofos. Quanto aos poetas, nessa república, pairava a dúvida sobre a permanência deles na cidade. É de se considerar que, no contexto daquela época, a cultura grega tinha como característica comum no processo pedagógico das crianças, o acesso à poesia, já que não haviam escolas, era por meio da poesia que se chegavam as histórias, as mitologias, a cultura de maneira geral, que ia se passando de geração por geração. Entretanto, na obra de Platão, a poesia aparece como algo que pode ser perigoso. Esse caráter de ameaça que toma a poesia, pode ser analisado pelo viés cultural da época. A arte não se distinguia das outras atividades técnicas. Os gregos antigos não faziam a distinção entre arte e utilidade. A arte, nesse sentido, aparecia como fim prático. Assim como também não faziam a distinção entre o “bom” e o “belo”. Visando a educação das crianças numa *República* hipotética, escreve Platão:

[...]teremos de restringir nossa vigilância somente aos poetas, para obrigá-los a apresentar em suas composições modelos de bons costumes, sem o que deverão abster-se de compor entre nós, ou precisaremos estender aos demais artistas essa fiscalização, para *impedi-los de representar o vício, a intemperança, a baixaza, a indecência*, tanto na pintura da vida como na das construções e em todos os trabalhos dos artesãos, ficando proibido de exercer sua atividade entre nós quem não puder obedecer a essas determinações? É de temer que venham a crescer os guardas no meio de imagens do vício, como num pasto nocivo, em que colhem ou ingiram pequenas porém reiteradas doses de veneno na mais variada espécie, do que resulta, causarem na alma, imperceptivelmente, dano irreparável. [...] só devemos procurar os artistas felizmente dotados e capazes de descobrir por toda a parte o rastro do *belo* e do *gracioso*, para que, nossos jovens, à maneira dos moradores de lugares sadios, tirem vantagem de tudo e que apenas as impressões de coisas belas lhes possam atingir os olhos ou os ouvidos, tal como se dá com a brisa benéfica que sopra de uma região salubre, e os levem, desde a infância, insensivelmente, a amar e imitar os belos discursos e se harmonizarem com eles.” (PLATÃO, 2012, pg. 20, 21)¹⁸

Na diversidade dos diálogos platônicos, encontramos constantes críticas a poesia. Ainda que não completada essa *episteme*, que aparece muito depois para a criação dessa disciplina, surgem nos diálogos temas que ainda hoje tem grande importância para o trabalho esteta. Nesses textos do passado, encontram-se as sementes do que viria a germinar muito depois nesta importante metodologia para se discutir a questão de “gosto”, assim como a

18 PLATÃO. *República*... in: DUARTE, Rodrigo (Org.) “O Belo Autônomo: Textos clássicos da estética”. 2 Ed. Editora Autêntica, 2012.

poesia, a escultura, a pintura, a arte de modo geral. Encontramos no livro *Íon* assim, pouco a pouco, essa espécie de coincidência entre a ética e a estética na antiguidade. Um dos problemas levantados por Platão foi a procura pelo “*belo*”, em cenas que Sócrates investigava a essência da beleza com um sofista, em de seus diálogos que leva o nome desse mesmo, *Hípias Maior*, ambos tentavam definir “O que é o belo”. Os exemplos utilizados por esse sofista logo se tornaram insuficiente para Sócrates: O personagem principal dos diálogos platônicos não se contenta ao ouvir a resposta do sofista. Pois assim dito, a essência do *belo*, ou seja, da *coisa*, não é expressa por meio de tal representação. Incluindo aí, que a existência de outras coisas belas, como quando nos referimos a uma bela panela, por exemplo, ou quando nos referimos a beleza de um homem, que não se compara a existência divina. Olhando por esse aspecto, a definição de *belo* se torna mais precisa quando a entendemos enquanto *conveniente*?

Essa maneira descrita, Carole nos indica que só há aí uma *aparência* da beleza. Portanto, resta-nos o útil, que só será apresentado na obra *República*, onde esses temas estéticos tomam maior importância. Entender a essência do útil, assim como a do bem, de modo que se tornasse possível entender qual seria a ligação entre essas essências. A arte e a realidade são implicadas profundamente no trabalho de Platão. As artes de maneira geral, nessas obras, suscita problemas discutíveis, como a essência das esculturas e pinturas que aparecem como ilusórias, quando comparadas à realidade. A cópia exercida pelos artistas, como a pintura, por exemplo, para Platão seria mera sombra do mundo Inteligível, do arquétipo ideal e perfeito. Ou seja, uma pintura como Te Rerioa¹⁹(“*O Sonho*”, 1897):

19 Paul Gauguin (1848-1903). Quadro pintado durante a segunda estadia de Gauguin no Taiti. A pintura mostra duas mulheres vigiando uma criança adormecida em uma sala decorada com relevos de madeira elaborados. Não há comunicação entre as personagens do quadro, somente essa sensação de mistério.

Imagem 1 – “O Sonho”²⁰

Fonte: Cortauld Institute Galleries, Londres.

seria uma expressão mimética. As pessoas representadas no quadro, nesse sentido, são cópias de *peessoas* que por si mesmas já seriam cópias do mundo suprassensível. O receio de Platão com os poetas, era de que, com o poder das *palavras* eles enganassem o resto da sociedade. Utilizando da poesia para fortificar maus exemplos, escapando a *beleza* do mundo das *Essências*, do mundo das *Ideias*. Arriscamos aqui afirmar, que para o período em que vivia Platão, havia em sua consideração, ao menos, por se colocar na idealização de uma cidade, a tentativa de encontrar fundamentos para a restauração do mundo o qual faria parte.

Considerando o que a história nos brinda a respeito do período de vida e dos caminhos que a filosofia percorreu, pensamos que nos embalos da mudança do mito à racionalidade, surge naquele momento o que hoje conhecemos por Filosofia Ocidental. Essa transformação, como qualquer outra, sabemos que pode ter acontecido em meio a grandes confusões, principalmente quanto ao uso da linguagem. Os poetas, antes dos filósofos, eram aqueles que manipulavam esse tipo de “discurso”, onde se misturava o conhecimento com as imitações da realidade, impregnando-os com misticismo e o transbordamento dos poderes dos deuses em suas histórias. Gerando comoção ao público, levando-o às lágrimas ou ao gozo do riso. A

²⁰ Óleo sobre tela, 95,1 x 130, 2 cm.

distinção entre o poetizar e o filosofar, aos poucos ia tomando forma, e é com Platão que essa crítica se torna mais contundente. E é com Platão que a filosofia passa a se preocupar mais distintamente com a existência e a finalidade da obra de arte, como afirma Benedito Nunes²¹. (1999, p. 5)

A definição dada por Sócrates²² de beleza, como aponta Carole (2009, pg. 14), “é aquilo pelo qual são belas todas as coisas belas”(294 b), “seja qual for a coisa que ele se junte, realizando nesta coisa a beleza, na pedra como na madeira, no homem como em Deus, tanto em toda espécie de ação como em todo objeto de tudo”(292 d); “em tempo algum, em lugar algum, aos olhos de nenhum homem não deve parecer feio.” Ela completa, afirmando que a *beleza* não é nada fora da aparência bela. Sendo, assim, uma qualidade, não a essência que tentavam encontrar. O “belo”, nos diálogos seguintes de Platão, é tomado junto com o *verdadeiro* e o *bem*, formando princípios inseparáveis. A autora escreve:

[...] o belo está para além do sensível que muda, que é diverso, misturado, ontologicamente matizado. As coisas sensíveis só são pela presença nelas da Ideia de belo. Elas são o brilho sensível da forma inteligível. Por conseguinte, a beleza sensível é tão só um primeiro grau da beleza; para além dela, há a beleza das almas, a dos atos e dos conhecimentos. (HUGON, 2009, p. 15)

É com isso que se descreve a experiência da beleza como intelectual. Essa experiência das belezas que encontramos no cotidiano, em Platão, seria como uma iniciação. A busca pela *beleza eterna, absoluta*, distante à geração e ao corruptível, se daria por um modo da espiritualização proceder. O percurso, descrito n’O *Banquete*, demonstra que a contínua elevação espiritual serve para se alcançar um conhecimento sublime, unificado devido ao convívio com as belas ciências, as belas ocupações, os belos corpos, as belezas dos corpos universalmente, etc. (Hugon, 2009, p. 15)

Deste modo, podemos perceber que a teoria de Platão acompanha a visão de mundo da filosofia antiga. A beleza, por qualquer que seja vista em nosso mundo material é totalmente dependente da comunicação existente com a “beleza” do “mundo das ideias”, ou seja, no plano da *Beleza Absoluta*, eterna, imutável. Assim, esse mundo das *essências* seria o mundo autêntico, onde a existência é plena de sentido, é o lugar em que a *verdade, a beleza e o bem* são tidas como superiores à nossa forma material e decadente.

21 NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Belém: 4 Ed. Editora Ática: 1999.

22 Personagem Histórico, mas tomado como ficticiamente nas obras platônicas. Aqui, especificamente, em *O Banquete*.

Um ponto na teoria de Platão e que nos deixa mais a par do significado de “beleza” é ressaltado no trabalho de *Introdução à Estética* de Ariano Suassuna²³, pois este menciona a característica que convive com muitas críticas por ser pouco precisa: a teoria da “reminiscência”. Essa teoria indica que a alma, por ser eterna, já teria convivido e experimentado contato com o mundo das *essências*, da *beleza divina*, do bem supremo. E a vida terrena, perene e material, levaria a alma a buscar o *belo*, a *verdade*. Assim sendo, dedicar-se tanto a arte quanto a verdade, em nosso plano, seria se dedicar a meras cópias das formas e verdades contempladas no mundo das *Essências*, ou das *Ideias*. (Suassuna, 2012, p. 20)

O texto deste esteta brasileiro aponta o caminho místico presente na obra e sugerido por Platão. Mais precisamente, os pontos que explora estão presentes no *Fedro* e *O Banquete*, pois ambas as obras se referem mais diretamente a beleza. A ideia de um caminho místico, é a busca por sair da grosseria do mundo material e corpóreo para contemplar o mundo das Ideias. O caminho dessa elevação que a alma percorre teria início no amor. É por meio desse sentimento que se começariam os passos para tal *elevação espiritual*. A alma, quando elevada, não se contenta com esse sentimento físico e busca, deste modo, através da iniciação a essa forma corporal de sentir, o contato com a *beleza suprema*. Amar um corpo seria o ponto inicial para a busca pela contemplação da beleza absoluta no mundo das essências, já que perpassaria assim, a se contemplar, desinteressadamente, a beleza de todos os corpos. O caminho seguinte, afirma Suassuna (2012, p. 21), é que, por meio desse conhecimento místico pode-se descobrir a inferioridade da beleza física. Essa quebra de expectativa, permite com que se torne visível a superioridade da beleza da alma. A corporeidade, sujeita a decadência não possui tanta resistência ao tempo como a beleza moral. Perceber isso seria a abertura para se passar a contemplação da beleza nos *costumes, nas leis morais*; dado que, aquela beleza corpórea antes superestimada, nesse sentido, acaba por se tornar menos digna de estima.

A experiência de conviver com o “bem supremo” conforme a alma vai se entregando a contemplação na busca por alcançar a “beleza” além do puramente físico, cercado por tal processo de “educação da alma”, num desenvolvimento divino de purificação, aos poucos pode o levar a enfim contemplar, ainda em terra, a essa beleza única e verdadeira, que abriga todas as outras belezas menores, mostrando com que a beleza das coisas não passe de um fraco reflexo dessa *Beleza Absoluta*.

23 SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

Os trechos trazidos por Ariano Suassuna, apresentam de maneira bastante didática, como a teoria de Platão percorre na indicação de um caminho místico em que a alma pode enfim deparar-se com o *Belo Absoluto*, na obra clássica *O Banquete*. Vemos assim, que essa visão metafísica que apresenta o mundo e um mundo *suprassensível*, coloca-nos diante da magnificência da *verdade*. Existe, assim, a relação entre *verdade, beleza e bem*. Todas elas constituem o mesmo *Ser*. Para o grego antigo, Platão, o amor físico é o passo inicial para se chegar ao plano espiritual, para que assim se contemple a *verdade*, a *beleza* e o *bem* ideal, que ainda podem ser entendidos como *virtude*.

Já no *Fedro*, vemos outras características quanto ao deleite da beleza indicado por Platão, conforme Suassuna:

Quanto a beleza, já te disse, ela brilhava entre todas aquelas Ideias Puras, e, na nossa estada na terra, ela ainda ofusca com seu brilho todas as outras coisas. A visão é, ainda, o mais sutil de todos os nossos sentidos. Mas não poderia perceber a sabedoria. Despertaria amores veementes, se oferecesse uma imagem tão clara e distinta quanto aquelas que podíamos contemplar para além do céu. Somente a beleza tem esta ventura de ser a coisa mais perceptível e enlevadora. (Platão *apud* SUASSUNA, 2012, p. 22)

Entende-se, assim, que a beleza sensível ainda assim é uma cópia da beleza metafísica. Que antes de tudo é apenas deleitável, perceptível, enlevadora. A verdade aparece aqui apenas como uma iluminação retida na beleza, dando uma definição que se estende para sempre no entendimento do que é a *beleza*.

Outro titã da filosofia antiga, Aristóteles, marcou também presença teórica a respeito dos temas que adiante seriam tão importantes para o desenvolvimento da estética e da arte. Os escritos reservados à *Poética*; trechos usados em aulas sobre o teatro, o pensador dá longos passos, por meio de sua teoria, no campo de pesquisa da Estética. Tal como estudo dos princípios, das características, assim como das regras gerais da arte mimética. Não obstante, de modo diferente ao que defendia Platão a respeito da “beleza”, Aristóteles parece escapar de uma *beleza ideal*, divina, cuja verdadeira essência se encontraria num plano além do terreno. O filósofo de Estagira busca outro caminho. A sua concepção de “beleza” era de algo haver com a *harmonia* e a *proporção*. As características da “beleza” exigia além dessas, a *grandeza* e a *imponência* que assumem importância nessa definição de “belo”, que, em meio a teoria do teatro afirma:

Ademais, o *belo*, seja num ser vivente, seja em qualquer coisa composta de partes, precisa ter ordenada essas partes, as quais igualmente devem ter certa magnitude, não uma qualquer. A beleza reside na magnitude e na ordem, e por esse motivo num organismo exageradamente pequeno jamais poderia ser chamado de *belo*. (ARISTÓTELES, *Poética*, 2004, p. 46)

Aristóteles parecia perceber que a beleza incluía outras características. Sem conceber a beleza como um brilho irradiado de algum outro lugar, para Suassuna (2012, p. 24) ela passa a ser vista como uma propriedade do objeto, levando em consideração a tentativa aristotélica de verificar a essência da beleza nos próprios dados das coisas. O filósofo brasileiro afirma ainda que na *Retórica*, ao lado dessa definição mais objetiva, busca-se entender quais repercussões são desencadeadas no espírito de quem contempla. Ou seja, a fruição das obras de arte no sujeito. Considerando assim esses aspectos subjetivos quando o sujeito se depara com a *beleza*, aponta que a esta seria aquele bem que é aprazível somente porque é bem.

Falando sobre a ideia de “grandeza”, ela daria as condições dessa beleza imponente ser melhor apreciada e apreendida. Não podendo ser, assim, dotada de uma grandeza que desfoque suas partes. É aí, então, que a beleza começa a ser entendida como unidade na variedade. Suassuna lembra-nos, em sua *Introdução*, da importância que reside em se considerar a visão de mundo do filósofo de Estagira. Assim, a origem do mundo era o caos. Que, mesmo após ser regido por uma harmonia, ainda carregava vestígios dessa desordem primária. Numa referência pungente ao conflito incessante entre o mundo e o ser humano, na tentativa de se estabelecer a bem aventurança da harmonia sobre o caos.

Lembramos deste modo, que é muito importante destacar a visão de João Ganzarolli (2009, p. 95)²⁴, entre essas características próprias das coisas belas, essa grandeza que marca as coisas belas e visíveis, no ponto de vista aristotélico, seria importante que coubessem ser captados numa única olhadela, “porque um ser muito pequeno, visto num lapso de tempo muito curto, escapa da visão; e um demasiado grande não pode ser abarcado com uma única mirada, com a consequência de que desaparece a sensação de unidade.” (*Poética*, 1450b). As expressões artísticas, seja referente aos mitos, poesia, músicas belas, desdobradas no tempo, necessitariam de uma extensão que condissesse à nossa capacidade para memorizá-las. Há uma analogia existente entre os organismos naturais e os criados pela arte, em que o ser é guiado por uma teleologia orgânica, sendo que nesta nada deve faltar assim como nada deve sobrar. Basta notar, para se captar melhor as consequências dessa visão orgânica das obras de

24 OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de – *Estética em Aristóteles*. Rio de Janeiro: Revista Phoênix, 15-1: p. p. 91-113, 2009.

arte, cuja a união de todas as partes que formam o composto de uma tragédia, por exemplo, exposta a uma mudança de somente um componente, seja o suficiente para que se prejudique o restante do todo.

E, ainda, cita Edgard De Bruyne ao analisar uma das principais características da *beleza*:

[...] É A HARMONIA, a ordem, o equilíbrio. Presente na natureza, a justa proporção reencontra-se na matemática. Ela é o termo da atividade racional. A lei fundamental do agir humano é a criação e a criação da harmonia. A ciência é um sistema, logo é uma harmonia. A vida moral unifica todos os atos para um *fim supremo único*: logo, desenvolve-se na harmonia. Enfim, nas criações da arte, a multiplicidade converge para a unidade e realiza a harmonia. (Edgard De Bruyne *apud* SUASSUNA, 2012, p. 23 - 24)

Vemos assim, que nesse contexto teórico, a desordem é ainda levada em consideração, assim como a feiura, quando se trata da criação da *beleza* por meio da arte, mesmo que de modo subentendido. Aristóteles investigava a *essência da beleza* entre as informações das coisas mesmo. Deste modo, quando passamos a olhar os aspectos subjetivos que a experiência estética é tomada, vemos Aristóteles avançar no debate ao procurar compreender a *beleza* partindo do ponto de vista do sujeito e seus efeitos, como afirmava Sussuna. Isso o leva a entender que a experiência do prazer estético é decorrente de um acontecimento de apreensão simples, cujo esforço do objeto inexistente, assim como do sujeito que contempla. Mostrando assim, em sua teoria, as numerosas relações que a *beleza* abrange simultaneamente.

Assim posto, podemos vislumbrar outras características, como a diferença entre o *bem* e a *beleza* de modo mais pungente no ensaio *Los Valores Estéticos em la Filosofía aristotélica*, de Luis Farré²⁵ que cita o seguinte trecho da *Metafísica*:

Pues que el bien y la *belleza* son diferentes (porque el primero lleva consigo siempre la conducta como objeto, mientras que la *belleza* se halla también en las cosas inmóviles). Aquellos que dicen que las ciencias matemáticas nada dicen sobre la *belleza* o el bien, sufren error. Porque estas ciencias afirman y prueban muchas cosas sobre ellos; y si no los mencionan expressamente, sino que prueban atributos que son sus resultados o definiciones, no es cierto afirmar que nada nos dicen sobre ellos. *Las principais formas de la belleza son el orden, la simetria y la precisión, cosas que las ciencias matemáticas demuestran em grado especial*. Y, puesto que éstos (el orden y la precisión) son claramente causa de muchas cosas, es evidente que esas ciencias deben considerar esta especie de principio causal (es decir, la *belleza*) también como causa em algún sentido. (*Metafísica*, XII, 3, 1078 a-b.)

25 FARRÉ, Luis – *Los Valores Estéticos em la Filosofía Aristotelica*. Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, Tomo 3.

Portanto, o *bem* se refere a prática, à ação. Como algo oferecido como conceito de *fim*. Já a Estética aristotélica se afirma na busca por essa essência das coisas. Como se pode ver, a definição de *beleza* de Aristóteles, pode ser vista de muitas maneiras. Aristóteles escapa da definição ideal que se tinha até então sobre ela.

Enxergamos assim como essa experiência se apresenta mais humana, mais pulsante. Embora sua essência metafísica, o bem como tal encoraja a boa ação, pois essa só é boa, na medida em que se relaciona com a vontade. Farré, ao trazer um trecho da *Ética a Nicômaco*, aponta que “*el bien se refiere a la praticidad, como algo que se ofrece en concepto de fin.*” (ARISTÓTELES *apud* FARRÉ, 1942, p. 1446). E descreve, dessa maneira, que a Estética de Aristóteles não busca somente uma explicação da origem do *belo* numa relação necessária com um sujeito por meio do sentimento, ou das paixões individuais deste, mas antes, se sustenta sua teoria nas essências das coisas.

Após ter assinalado portanto algumas características da *beleza*²⁶, relembra que essas concepções seriam a face externa de algo embelezado e aprimorado, de modo que a manifestação das noções matemáticas exercem influência nas ciências práticas, assim como nas meramente especulativas. Levando assim esses pontos em consideração, o que deve a arte expressar dadas essas condições? “*El arte aspira imitar la naturaleza. Su esencia consistiría en la imitación (mimesis). (...) El valor estética sobreviene a las cosas en cuanto éstas imitan con fidelidad.*” (Farré, 1949, p. 1446). Ou seja, a arte imita a natureza, de modo que não seja vulgar e muito menos trivial. O artista, aquele que cria a *beleza*, deve procurar além das contingências e singularidades, que empobrecem o esplendor original.

No que tange à grandeza, ainda, Ganzarolli indica essa tendência à *grandeza mensurada* que se estende às diversas expressões artísticas, levando em consideração as esculturas, os monumentos, as cidades. Já que, para o grego antigo, era de extrema importância se considerar a medida sempre, já que a “*beleza*” se encontrava nessa *justa medida* e no *equilíbrio*. É por meio dessas características que:

A extensão, quando esteticamente adequada, se traduz como qualidade sob a forma de clareza: é o que nos permite assimilá-la por meio da sensibilidade, e compreendê-la com a inteligência. E aí chegamos à referência central de todas as reflexões aristotélicas sobre a arte e a beleza. Pois nesse campo do

26 O autor argentino, por força do seu idioma, escreve os conceitos de maneira diferente de Suassuna que utilizamos para abordar os conceitos anteriormente. Suassuna (*Iniciação à Estética*), fala sobre “harmonia”, “ordem” e “equilíbrio”, enquanto Farré os trata por *orden*, *simetría* e *precisión*. Acreditamos que a força semântica e as possibilidades de interpretação podem ser expandidas com o uso do texto original por isso optamos por não traduzi-los, mas explicá-los numa breve nota.

conhecimento, o que interessa ao filósofo de Estagira é isto e não outra coisa: encontrar (talvez possamos dizer socraticamente) o justo meio, a medida certa do que convém como belo ao homem, seja na natureza, seja na arte. (GANZAROLLI, 2009, pg. 96)

Desse modo, nem mesmo o *sublime* podia ser entendido naquele momento. Já que se tratava de uma categoria estética essencialmente desmedida, enquanto a visão aristotélica se detinha numa ótica de mundo mais comedida para aceitar um distanciamento tão enorme em relação a condição do ser humano. O ser humano na visão de Aristóteles é um organismo entre tantos outros, e partindo de uma escala do *ser* é que compreendia o mundo; este estaria situado entre dois polos: da matéria sem forma e o da forma sem matéria. O que Ganzarolli quer dizer com isso? Ele aponta que Aristóteles encontrou aptidão na matéria como receptora da forma. A matéria seria o sujeito do desejo de ser ter uma forma, essa que demarca, primeiramente, o contorno físico dos corpos; é a forma com que cada coisa seja o que é (Ganzarolli, 2009, p. 97), pois é desta maneira que ela se identifica com o conjunto de características essenciais das coisas. A forma assume assim, em Aristóteles, o papel de *essência*. E ainda afirma:

Identificando-se com a própria coisa, a forma revela uma outra identidade, particularmente notória entre os seres naturais: de certa maneira, ela é o fim a que o ser natural se destina, e este fim é o mais importante a ser conhecido. E, considerando a analogia permanente que rege o binômio arte-natureza, pode-se afirmar que, também na arte, a forma da coisa é o fim para o qual essa coisa foi produzida. Na natureza, a forma de um órgão, ou mesmo de um ser, define-se pela função que ele tem. A forma submete-se à função, podemos entender assim. É a função que permite a própria existência dos seres naturais. Eis por que um cadáver, embora tenha a mesma configuração de um corpo vivo, não é um homem. O que constitui o homem, definindo-o como tal, é a capacidade de exercer todas as funções propriamente humanas; a forma do homem é muito mais uma atividade do que uma estrutura corpórea. (Ganzarolli, 2009, p. 97)

É a brecha conceitual que abre para situar outros dois conceitos universais de Aristóteles: *potência* e *ato*. Esses indicam assim que as coisas não são oriundas do não-ser e nem do “ser em ato.” É aí que adentra um terceiro conceito, o de “ser em potência”; passível de ser todas as coisas a partir do momento em que esteja sob ação de algum agente exterior, em ato, pelo contrário, não é coisa alguma. É uma contraposição que indica os caracteres de cada um desses elementos; um tem caráter potencial, já o outro se revela em ato. A matéria para Aristóteles parecia vir sempre unida a forma, numa realidade concreta, dando-lhe determinação para fazer aquilo que o define. O sujeito, portanto, aquilo que existe, é esse

composto entre *matéria* e *forma*, o que Aristóteles define como *substância* – primeira categoria, o sujeito receptor de todos os atributos.

O filósofo de Estagira, menciona menos a *beleza* em seus escritos se comparado ao seu professor, Platão, Aristóteles procura uma *beleza* mais concretizada: na cidade, num corpo humano, num organismo. Entretanto, são mais numerosas suas reflexões acerca do tema da arte. Por exemplo, ele deixa claro que qualquer arte que seja requer um conhecimento próprio que pela atividade seja exigida, este modo de se “saber fazer”, deve estar implicado no produto que através da obra de arte se pretende fazer, tanto de modo estética quanto prático.

João Ganzarolli (2009, p. 101) nota que Aristóteles “percebe que a arte deriva diretamente da natureza; gera uma espécie de duplo mundo natural, de tal modo que a operação artística é um complemento daquilo que a natureza, por si mesma, não é destinada a criar.” Esse entendimento do pensamento grego de que a Arte imita a Natureza tem grande força nesse sentido, pois ela complementa o seu processo natural de produção, dando luz ao que antes não existia. Já que no mundo grego, a natureza (*physis*²⁷) se sobressaía à empiria, ou seja, a arte.

Aristóteles via no universal o princípio da existência. E é esse *universal* que a arte visa destacar nas coisas particulares. No lugar de abandonar a filosofia de Platão, Aristóteles parece aperfeiçoá-la de um modo inovador. A natureza em seu processo natural, dispõe de modos que resultam nas árvores, mas é com o auxílio das habilidades do ser humano que se chega a um outro resultado, como o lápis, por exemplo. A arte, tem seu início, com efeito, onde a natureza finaliza a sua prática, e a *imitação* (*mimesis*), é entendida como um processo de analogia. De modo que, em alguns casos, como da medicina, as artes tem a possibilidade de completar a obra da natureza, como o médico ao proporcionar a melhoria na saúde de um organismo doente, colaborando assim com a natureza (*physis*).

Quando escreve sobre a poesia passa rapidamente pelo conceito de *catarse* (*catharsis*), elemento já utilizado anteriormente que com Aristóteles se refere diretamente aos efeitos da Arte sobre a alma. Essa que, quando embaraçada, perturbada ou corrompida, numa automutilação comum aos dilemas morais que acometem a alma humana, ao ter contato com

27 O Professor Dr. Ricardo Dal Forno, na leitura que fez sobre o presente texto, aprofundou-se em suas notas a respeito do termo *physis*, trazendo uma definição um pouco mais ampla a seu respeito: “deriva de um verbo, que significa fazer nascer, fazer brotar, fazer crescer, produzir. Entre os pré socráticos, é o elemento primordial da Natureza. Também se refere a realidade, essa que se encontra em movimento e transformação, a que nasce e desenvolve, o fundo eterno, perene, imortal e imperecível de onde tudo brota e para onde tudo retorna. É, nesse sentido, a palavra significa gênese, origem, manifestação.”

alguma forma de Arte como a poesia, a música, a tragédia, seria tocado de maneira a extravagar suas emoções. Desta maneira a alma corresponderia com uma espécie de libertação, ou serenidade, provinda dessas forças cativantes, que vistas através da tragédia antiga, exerceria sobre o espírito um efeito moral. Luis Farré traz como lembrete o conselho que Aristóteles dá aos poetas: “*que se tomen por modelo a los bons pintores, quienes hacen a los hombres semejantes y, al mismo tiempo, los embellecen.*” É um duplo dom para se atentar as coisas com uma claridade maravilhosa, e de com fervor e maestria, representá-las com a mais perfeita objetividade. E finaliza o parágrafo: “tanto más valiosa será, por lo tanto, una obra de arte y reflejará com más perfección la naturaleza, em cuanto prefiera lo mejor, lo más noble, el ideal. El sublime valor estético es la naturaleza em lo que ésta cotiene de más elevado.” (1949, p. 1447)

Esse redemoinho de sensações representadas teria fundamental importância na educação das pessoas que eram tocadas, ajudando numa purificação da alma, dado o alívio das tensões e de impulsos prejudiciais que a condição humana proporciona. A prática do bem deriva das ações boas, enquanto a contemplação é gerada pelo belo, demarca assim a diferença entre ambas no pensamento aristotélico. Sem deixar de mencionar que, entre elas deve haver uma moderação. É daí que surge a virtude “boa” e “bela”, ou seja, “moderada.” Enquanto para Platão o mundo da sensibilidade aparecia como inferior, por ter de buscar através do belo estabelecer contato com o mundo superior, gerava-se somente cópias, afastadas da verdade e imitadoras da imagem da virtude, Aristóteles via na prática mimética um importante passo no decorrer do conhecimento humano. As contribuições do autor são inegáveis a história do pensamento, e nesse campo não aparece de maneira diferente que também atinge e causa grande repercussão na história das teorias estéticas por acrescentá-la, ainda enquanto semente em sua fragmentação temática. O que é importante ressaltar aqui, é que o *belo*, nesse sentido, não tinha ainda essa condição de objeto da estética que temos nos nossos dias. Isso só foi aparecer adiante, com o surgimento da disciplina entre os séculos dezessete e dezoito. Até então, a *beleza* daria sustância a ordem da vida, impulsionando a paz interna e independente do mundo.

Adiante, ainda planando entre o *belo* metafísico, ideias neoplatônicas foram tomando forma. Num caminho parecido pelo que empenha a pessoa que busca encontrar-se com o *belo*

Ideal no pensamento de Platão, aparece em outro pensador da Antiguidade, Plotino²⁸. Nas *Enéadas*²⁹, faz uma análise com esse pano de fundo teórico, as *Ideias* de Platão. Ascender, cada vez mais, dos belos corpos até outras formas ainda mais espiritualizadas que nos conduzam ao *belo*, o leva a definição de que o *belo* é algo que se encontra junto *ao bem* no plano inteligível. É através desse metafísica do “belo” que Plotino apresenta o que apreende com a teoria de Platão e vai um pouco além. Isso por meio das categorias de matéria e da forma. Neste sentido, a ideia modelaria a forma à matéria. A unificação entre as partes das coisas múltiplas, a harmonia, faz delas um todo, é a chave para a compreensão do *uno*. É o trabalho da ideia em domínio da matéria, enquanto o que se é conhecido por *feito* seria tratado como o que deriva do informe, desproporcional, caótico. Plotino assevera que, para se chegar a essa essência do *belo*, seria necessário um desvio da sensibilidade. Isso diz respeito a purificação de si mesmo, pois ao desvincular-se daquilo que não fosse essencial se tornaria possível o despertar desse olhar fora da matéria, que é indefinida; e portanto, coisa associada com aquilo que é feio e mal. O *belo* aparece aqui como indissociável ao que é bom e isso se segue adiante, permanecendo tanto na Idade Média como nos julgamentos ainda hoje emitidos.

Podemos ver assim que o caráter contrário ao que Plotino procurava apontar como *belo* – algo composto de uma harmonia entre as coisas múltiplas, numa ordem, por assim dizer – teria o seu contrário na *desordem*, no *indefinido*, na matéria. O trabalho de lapidar a própria alma para se ter acesso ao belo “absoluto” e “eterno”, seria o caminho para despir-se de si mesmo e se encontrar diante do divino e do belo, por tornar-se como eles, fornecendo, desta forma, a contemplação de *Deus* e do *belo*. A metáfora por ele utilizada, através da imagem de uma escultura de si mesmo, demonstra que, como um escultor trabalhando em sua obra deve retirar os excessos da matéria, para que encontre a melhor forma lapidada pelas próprias mãos. Esse pensamento não foge muito a ideia por ele também descrita que aponta a necessidade de tornar-se o sol para enfim admirar o sol. Essa regra pode servir como possibilidade de se enxergar o *uno*, o *divino*, o *belo*, e ao corpo purificar-se de si mesmo, dessa matéria, como já supracitamos.

Já na Idade Média, a herança do pensamento platônico se mantém, ainda que com menor fervor, dando base ao pensamento da época. A união dos textos bíblicos ao monólogo

28 Filósofo neoplatônico, (204 – 270 d.C).

29 Coleção de escritos editada e compilada por Porfírio, seu discípulo, por volta de 270. Obra formada por 54 tratados divididos em seis capítulos, compostos de nove partes cada um.

Timeu, somados a especulações matemáticas musicais, influenciaram o pensamento filosófico medieval a considerar a *beleza* nesse *plano das ideias*, ou melhor, a essa harmonia cósmica, inteligível, atributo divino, perfeição cósmica. Carole, ainda, numa rápida perspectiva como os temas estéticos também eram considerados por Tomás de Aquino³⁰ (1225-1274), ela afirma que a consistência metafísica se manteve durante esse período. O que agradava, para o filósofo, podia ser considerado bom. Já o belo se daria conforme fosse agradável ao perceber. (Hugon, 2009, p. 18) Essa objetividade mantida a respeito do *belo* pode ser melhor explicitado com a citação trazida por Carole: “Uma coisa não é bela porque a amamos, mas amamo-la porque é bela.” (HUGON, 2009) Assim vemos que o *belo*, nesse sentido, aparece como objetivo, existentes tanto em obras como em outros seres. Essa noção permite com que novas buscas sejam feitas para se entender as características formais do *belo*. É quando a proporção aparece tão importante quanto na antiguidade. Tomás de Aquino vê aí as características que fundamentariam a *beleza*. O *belo* se expressava por uma *claridade*, *brilho*, e *completude*. O feio, portanto, seria incompleto, sem esse brilho e ainda obscuro. O belo, dessa maneira, estaria ainda referido a harmonia, a perfeição, a simetria. Ainda mais, Benedito Nunes afirma: “A beleza, para os filósofos medievais, pertence essencialmente a Deus. É a luz superior, o *brilho* da *verdade* divina nas coisas, fazendo-se sensível aos olhos do espírito.” (Nunes, 1999, p. 6) Mesmo que na Idade média se visse a *beleza* como algo que não era essencialmente sensível, já que a beleza nas coisas era inteligível, viveram nesse período outras experiências com ela. Ainda reconhecida, tendo notável admiração e suscitando atração de Platão à Tomás de Aquino, deixando de maneira visível a periculosidade envolvida quando falamos da *beleza* da matéria, do mundo sensível. A experiência dos filósofos nesse momento, parece ter sido dedicada a outros temas fundamentais. Mas é importante notar que é com Tomás de Aquino que a Arte passa a ser vista com certa *autonomia*. Dando ênfase a beleza das coisas por si mesma. Cabe a nós, lembrar aqui, que a estética busca cumprir a tarefa não em ordenar a história da arte, ordenando e julgando essas obras que carregamos como herança cultural do passado e do presente, e sim exercer clarificação dos conceitos, por meio da análise e argumento. (HUGON, 2009, p. 9).

Até então, tivemos contato, mesmo que de maneira muito reduzida a algumas discussões que solidificaram as temáticas da Estética no campo teórico da Filosofia. Passando pelas reflexões de Platão acerca do *belo* e do *bem*, assim como a visão ambivalente das

30 Teólogo e filósofo, autor da *Suma Teológica* e outros escritos.

expressões artísticas como a poesia, nos detemos sobre a teoria aristotélica, onde com o auxílio de pesquisadores/as conseguimos adentrar um pouco mais ao entendimento do *belo* e da *beleza*, procurando assim explorar esses conceitos que não assumem tanto espaço nos escritos que se salvaram à boca do tempo. Não obstante, adentramos a teoria sobre os temas da arte, cujo filósofo se detém com mais precisão do que a respeito do *belo*. Ali, obtivemos o levantamento sobre conceitos importantes como a *mimesis*, a *catarses*, assim como os fundamentos e a importância da poesia, mais especificamente do gênero da *Tragédia*, esses que são precisamente exploradas na obra *Poética*. Não nos detemos muito aos temas referentes no contexto da Idade Média, mas após uma célere destacada nas importantes reflexões neoplatônicas na obra de Plotino, aprofundamos um pouco a visão do *belo* existente principalmente no pensamento de Tomás de Aquino, que o entendia como um dos *transcendentais do ser*³¹. As três características básicas da *beleza* descritas pelo filósofo medieval são a *integridade*, *harmonia* e *esplendor*. A integridade corresponde a algo que é belo por nada lhe faltar. E isso diz mais a respeito a relação de cada existente com a totalidade do mundo. A beleza, partindo desse ponto de vista, não afasta do mundo, mas o transforma. Aquilo que é belo iluminaria o mundo em seu entorno. Ela, a beleza, assim, se manifesta *fora de si*, esse movimento de entrega cobre o mundo, permitindo-lhe dar uma possível forma, uma nova vida. À ordem das partes dentro de um todo, a harmonia, ainda que esse princípio não seja evidente. Já que é um convite a um olhar mais profundo, que pode ser muito perceptível na música, uma vez que é essa *harmonia* entre cada ruído específico, que, poderia, em outro contexto, apenas emitir *barulhos destoantes* entre si. O esplendor implica que a beleza é o resultado manifesto no ocultamento de sua origem. A beleza, como o esplendor, não se esgota numa presença visível, tal qual o espanto, o mundo é aos poucos desvelado, e em sua profundidade nos revela, em partes, aquilo que pode nos deixar maravilhados.

Dadas essas concepções até aqui analisadas a respeito do estudo do *belo*, com isso, procuraremos adiante penetrar o campo mais específico da *Arte*.

31 Uma propriedade *transcendental do Ser*, em paralelo à *Verdade* e ao *Bem*. Para Tomás de Aquino, o *Belo* se encontra mais próximo da *Verdade*: “a contemplação exercita o conhecimento, e o deleite que dela é inseparável, decorre, sobretudo, da atividade dos sentidos intelectuais, a vista e o ouvido. A *integridade* (perfeição, plenitude), a *proporção* (acordo ou conveniência entre as partes), e a *claridade* ou *esplendor* (adequação à inteligência), são as três condições do *Belo*, a última das quais, correspondendo ao esplendor do bem e da Verdade na filosofia platônica, significa, analogicamente, para Santo Tomás de Aquino, a inteligência divina manifestada como Verbo.” (NUNES, 1999, p. 17)

2. Arte

Vimos até aqui, o trajeto teórico que os temas da Estética percorreram até a Idade Média, por assim dizer. Passando por Platão, Aristóteles, Plotino, além da visão de interpretes a respeito do *belo*, das artes, dos seus modos e condutas. Desde o plano das *Essências*, ou o mundo das *Ideias*, aos pés firmes ao chão do mundo, numa concepção que visava conceber o modo que o sujeito apreendia a *beleza* de suas experiências estéticas. Pode-se notar que o *belo*, até aqui, tem sido o principal conceito que os antigos haviam se detido. O que nos permite perceber que a sua confecção conta com grandes implicações morais e intelectuais enquanto ia se formando, e ambas apontam como o alcance e o sentido da estética se condicionaram. Ainda, é possível notar o leque de diferentes definições dessa disciplina filosófica. Esse campo aberto, que abrange o *belo*, o *sensível*, ainda se debruça com grande eficácia à Arte. Entretanto, cabe a lembrança que a gama de possibilidades dos temas estéticos, por maiores que sejam, ainda assim, não são ilimitadas. Carole questiona, ainda no princípio de seu trabalho, se haveria entre os elementos da estética, ou seja, entre os objetos até então analisados, uma ligação forte para além das definições que a ela se dá, ressaltando a sua unidade subjacente.

É deste modo que a abordagem estética parece se tornar mais delicada. Uma vez que o surgimento mesmo da disciplina vem junto com outras teorias que abordam seus objetos. A Crítica ou História da Arte, assim como as demais divisões provindas da criação das *Ciências Humanas*. O que Carole parece sugerir aqui é uma definição dos objetos e a estética como um método, mas que ainda é insuficiente para compreender por completo o que ela abrange. A disciplina, se abordada por especialistas em outras áreas que se detém numa análise dos seus temas participam dessa constelação de teorias e se harmonizam à estética. Mesmo Baumgarten, que nas suas *Meditações Metafísicas* (1735) apresentou o termo em latim (*aesthetica*) e em alemão (*die Ästhetik*) na *Aesthetica*, de 1750, não inventa a disciplina; apenas a nomeia. A proposta é ainda considerar as discussões antigas da Estética, junto ao princípio da filosofia para que seja incluída, assim, do mesmo modo que fizeram com a *Metafísica* de Aristóteles, que também refletiu acerca do ser, ainda que não tenha nomeado

essas reflexões. Foi somente devido ao plano de fundo que se constitui, onde as organizações das ideias como *o sensível, o belo e a arte*, que a Estética se consolida. Essa investigação feita pela filósofa francesa nos interessa na medida em que aponta a definição de Wittgenstein, que a encarava como um *conceito aberto*. Que é o fundamento do texto da autora. Dotada de um conjunto de sentidos, cuja importância gerou a palavra por meio dessa episteme, que possibilitou o surgimento da disciplina; já que é impossível escolher qualquer desses diferentes sentidos apontados durante sua história, uma vez que cada proposta dessa é uma visão que a constitui historicamente. Dessa maneira, vista a Estética sobre um prisma de “conceito aberto”, ela está em constante evolução, e não é reduzido somente à sua história, mas consideravelmente disposto a ser pensado agora e num futuro.

A importância dos seus temas, portanto, passam a constituir um conceito que se abre para as possibilidades dos contextos, da formação de teorias, a aceitação dessas e as negações também existentes. Assim, entre as demandas que o contexto proporcionava, de certa forma, mesmo que indiretamente, os assuntos relacionados a Arte estavam dispostos em meio a discussão. Platão escreve sobre a música, a dança, os poetas, os escultores. Tem lá suas ressalvas, que podem ser compreendidas após uma análise atenta a maneira com que enxergava o mundo por meio de suas teorias. Aristóteles foi o primeiro a dispor de uma teoria propriamente inclinada a discussão da *Tragédia*, uma vez que os manuscritos sobre a *Comédia* não sobreviveram a corrosão do tempo. Durante a Idade Média, as teorias a respeito da Arte parece não estar muito presente no debate vigente. E sim, os outros temas, como o *belo, o feio, o bom e o mal*.

O que nos interessa aqui, além de tudo, é expressar a modificação que a palavra Arte veio assumindo com o passar do tempo. Entre os Gregos se via de uma forma. Será que, aquilo que consideravam, ainda hoje é a definição de Arte? A origem da palavra “Arte”, remonta ao período clássico como até aqui discutido. Como de costume, a linguagem em sua constante transformação acompanha-nos e fornece em sua forma, diante da fatalidade da vida humana, o seu desenvolver. Na Antiguidade, a palavra latina *Ars* figurava uma habilidade, espécie de talento, indistinto entre o artesão e o escultor. A sua raiz se assemelha ao significado dos gregos antigos que denominavam *technê* a esse conjunto de conhecimentos práticos, que forneciam as capacidades necessárias para a execução ou confecção de tarefas e produtos e objetos. Mesmo na Idade Média, o empreendimento da Arte era sustentado por dois elementos fundamentais, o domínio das normas para se fazer, e o fazer, propriamente

dito. Falar da Arte, naquele momento, era falar sobre o ofício. A nossa forma hoje de entender o que é a arte, com certeza, se diferencia muito do que esses antigos pensadores tratavam. Como afirma Carole (2012, p. 21): “O que distinguimos com a palavra *arte, técnica, artesanato* não constitui para o homem da Antiguidade greco-romana três partes distintas da atividade humana, mas uma única região indistinta do agir em que o ferreiro está ao lado do *aedo*, e o sapateiro ao lado do arquiteto.” A teoria sobre a arte, mesmo que não fosse semelhante a forma com que hoje a vemos, não implica, necessariamente, na inexistência das obras de Arte. Elas foram produzidas, mesmo que naquele momento não fossem assim definidas, como “Arte”. Mas, o que é essa “Arte”, afinal? Sobre a *arte* e os *artistas*, E. H. Gombrich na introdução de sua *História da Arte* escreve:

“Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que a Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho papão, como um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser excelente a seu modo, só que não é “Arte”. E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com deleite uma tela, declarando que aquilo que ela tanto aprecia não é Arte mas uma coisa muito diferente.” (GOMBRICH, 2015, p. 15)

Parece que, quanto mais nos aproximamos, mais longe ficamos do significado desse termo. Por mais que entendamos o que queremos dizer com a palavra “Arte”, é tarefa muito complicada e delicada tentar defini-la de algum modo. Mas podemos continuar na análise da formação desse conceito. A arte, em Platão, não é, ao pé da letra, discutida. Mas, as diversas expressões que depois passaram a ser entendidas como arte. O filósofo antigo tinha um entendimento metafísico sobre o mundo, a proibição que coloca na formulação de sua *República* cai sobre a arte que seria *mimética* (imitativa). Tanto os poetas quanto os pintores são enquadrados aqui. Numa visão ontológica, seria o marceneiro superior em seu feitio ao que faz o pintor de quadros. Em sua oficina, o marceneiro que se ocupa à criação de uma cadeira, está mais próximo da cadeira ideal do que o pintor. No mundo das “Ideias” a cadeira ideal fornece o arquétipo essencial para que o marceneiro execute sua obra, ainda que seja cópia. A pintura imitativa, por outro lado, se apresenta no mundo como uma cópia da cópia, sendo entendida assim como inferior. Esse grau de afastamento do Ideal a deixa distante da

verdade, e é aqui o critério platônico que nos interessa entender. Sendo assim, não é somente o objeto que é colocado em questão, mas os efeitos que atingem ao expectador. Ainda que Platão tenha estima por Homero, por exemplo, há uma desconfiança intrínseca ao feitio da escrita, do poeta que declama. Isso devido ao conteúdo que utiliza. Como já vimos anteriormente, seriam meros simulacros o que a tragédia informa, para Platão, uma vez que, por meio da aparência, o convite de comprazimento dessas aparências servem para manter distância do *verdadeiro*, o que não permite o conhecimento da natureza real das coisas. Entender os Deuses como ciumentos, coléricos, raivosos, poderia servir de influência para que nos acostumemos a esses comportamentos, e no lugar de a alma se comprazer e com esses efeitos da poesia e encontrar a melhoria para si mesma, com esses elementos estaria inclinada ao cultivo do irrazoável em nós mesmos. Platão se preocupava, nesse sentido, com uma medida da *verdade e do bem* na constituição dessa República. Com reflexões que não vinham no âmbito de uma teoria da Arte, mas uma reflexão política na constituição do Estado que mais lhe parecia conveniente, ou melhor, Ideal.

De modo muito diferente, temos a análise de Aristóteles sobre uma prática convencionalmente Grega na literatura: o Teatro.

Entre o conjunto de atividades humanas está a arte, que especifica-se ao efetuar em função de um fim exterior, não se trata de uma atividade prática, mas sim produtiva. Ela é operativa, enquanto a beleza é definida por contemplativa, segundo Benedito. (NUNES, 1999, p. 17)

Em sentido amplo, a definição aristotélica aponta para uma disposição de regras que implicam na produção. Parece que para o filósofo de Estagira tratava-se, ainda que não de maneira declarada, mas talvez subentendida, de traçar um caminho para o sentido da palavra arte. Alocando a tragédia e a literatura no interior desse gênero, na *Poética*, portanto, podemos ver um interesse diferente a respeito da imitação (*mimesis*), que nos escritos do analítico assume um caráter contrário ao de Platão. Já que, não seguindo os passos do mestre na tentativa de desprestigiar a habilidade da imitação, vê nela um potencial educativo. Carole nos mostra duas razões para tal entendimento: uma que é devido a diferença entre as duas metafísicas. Aristóteles não hostiliza o conhecimento empírico e sensitivo no mundo dos sentidos como seu antigo professor, e em consequência disso, àquilo que pelo mundo é imitado. Deste modo, mesmo que se sirva do real, a imitação não é uma mera cópia servil, ela serve para se dar criação a um novo objeto: “*um ser de ficção.*” Trata-se, portanto, do

possível não do existente. Não se pretende assim chegar ao verdadeiro, mas aquilo que é verosímil; imita a natureza no sentido em que produz tal como ela, num processo similar a arte é fabricada. E ainda distingue os tipos literários presentes nessa arte da mimética. Apontando a ordenação da diversidade, mostrando o desenvolvimento dos seus princípios, assim como destacar os conceitos e assentar as regras necessárias. Passando tanto pela narração das epopeias como nas descrições presentes na Tragédia. Sem deixar, ainda, de mostrar a noção de prazer ao se experienciar a obra. Esse ponto de vista deixa eminente que essa sensação funciona tanto na contemplação como também na produção. É uma maneira de demonstrar que por meio da Tragédia há um estabelecimento entre espectador e acontecimento patético. Ora, essa distância mantida pela ficção fornece o necessário para dispor a *catharsis*. Por meio da ficção, que conta a imitação – *mimesis* – há uma *libertação*. A arte permite que se experimente paixões por meio da distância ficcional. Como afirma Carole (2012, p. 26):

“E é da própria transmutação do afeto comum que nasce o prazer trágico. (...) A feitura desta reflexão aristotélica leva a melhor em vários aspectos, sobre Platão. (...) Estas reflexões sobre a arte são independentes de considerações metafísicas e éticas. Aristóteles trata-se de dizer a natureza da arte examinada, de contribuir para um dado de fato e não, como em Platão, de julgar o seu valor. É uma poética, (...) fornece a uma determinada arte regras e preceitos, não de maneira arbitrária, mas depois da reflexão e exame da sua natureza.”

A experiência com a obra de arte, permite assim uma espécie de intensificação da realidade, ainda que seja por meio da “imitação” (*mimesis*). Que até onde sabemos, na *Poética*, Aristóteles escreve que imitar é representar. Por certos meios como as “linhas, cores, volumes, movimentos e palavras – coisas e ações, com o máximo de semelhança ou de fidelidade.” Benedito (NUNES, 1999, p. 18) descreve que essa representação é, pois, figurando alguma coisa, podendo ser através da poesia com o significado das palavras, as imagens imediatas, a pintura, a escultura, todas alinhadas numa mesma ordem. A emoção resultante do trabalho artístico nos faz imitar, em nós mesmos, aquilo que percebemos fora de nós. Assim, o contato com as emoções do outro, como o medo, a paixão, a saudade, o amor, auxilia a nos tornarmos propensos em sentir tais emoções em nós mesmos; o que explica a desconfiança de Platão, que supunha que as lamentações do herói trágico, por exemplo, levaria os espectadores do espetáculo a um desequilíbrio ético, pois influenciado por tais emoções, estaria propenso a depreciação e negação da vida. De outro modo, identifica

Aristóteles, como afirma João (GANZAROLLI, 2009, p. 103), que o nível cultural e do próprio temperamento de cada um deveria ser levado em consideração ao se pensar nas possíveis reações dos espectadores. A evidência do universal por meio do particular, é papel da arte, essa que mostra através do sensível aquilo que é inteligível. Meta essa que se encontraria presente, também, na própria filosofia.

Em relação aos fatos poéticos, Ganzarolli destaca que na *Poética*, devem estar conectados por uma dinâmica da necessidade. Os que assistem a peça teatral, ou aquele que lê um poema, deve ser acometido pela impressão que a ação ali retratada *precisava* acontecer, daquele modo, apenas, e não de outro. Um necessário que pareça verdadeiro. Aí o conceito de “verossimilhança” (*Poética*, 1451b): “é melhor apresentar o impossível de modo verossímil do que o possível como inverossímil.” O artista, como o poeta, deve ter em vista, que a sua habilidade será melhor reconhecida dada a sua capacidade em administrar, com efeito, de modo equilibrado, o lógico e o excepcional. Pois somente assim, ao se representar uma obra, pode-se surpreender, ou melhor, o seu efeito possa ser percebido como necessária e adverso a qualquer expectativa. Se explana, ainda, no artigo de Ganzarolli, a hipótese de que a teoria das quatro causas aristotélicas é retirada da arte para aplicá-la, a seguir, à natureza. “O modelo é a escultura. A *causa material*, aquilo que é feita a escultura, pode ser o metal ou o mármore; a *causa formal* é a imagem ou a ideia da estátua que se encontra na mente do escultor, responsável pela união da forma e da matéria, permitindo assim a metafísica do composto; a causa final refere-se à finalidade da estátua” (GANZAROLLI, 2009, p. 106), que pode ser de muitas maneiras entendida, como o adorno de uma residência, como a exaltação de algum deus. Enquanto Platão dava maior importância a “Ideia” do mundo das Essências nessa dinâmica entre natureza e arte, Aristóteles concebia que tanto em uma quanto na outra, a importância, dependia mais das atividades incumbidas a ambas.

Essa perspectiva do Estagirita denota a natureza (*physis*) como premissa necessária da arte, produto ainda dos materiais existentes em meio à *physis*, tal como o mármore para a estátua. Visam, portanto, a Arte (*techné*) e a Natureza (*physis*), uma finalidade teleológica. Tem em vista um certo resultado, que indica a outra *causa*, no caso, a *causa final*; essa que incorre com fim, seja um ser natural, seja produto da engenhosidade humana, a que cada coisa se designa. Essa, que seria a *causa das causas*, “se deve ao primado lógico que a finalidade tem sobre a necessidade.” Assim vê-se que a arte não é um fruto que brota das árvores, pois não possui em si o mesmo impulso criador da natureza. Já que ela depende do artista para que

exista e seja posta em prática, por meio da *faculdade* de produzir; o artista é quem, em potência, traz a arte em si. Sendo assim um instrumento, o artista manifesta a arte. E é por meio dela que se deve atentar na busca pelos princípios que se originam os objetos artísticos, imbuído das ideias, seriam feitos por intermédio deste.

Aristóteles lança assim, as bases do que se conhece por “autonomia da arte”, analisando o assunto pela perspectiva do sujeito. Ganzarolli (2009, p. 109), descreve os aspectos que dariam ao ser humano a característica de apreciar a beleza. Não deixando de se esquecer, da importância que há em reconhecer a peculiaridade a cada órgão existente. E assim, a cada atividade, que leva ao caminho da perfeição. Apontando que, para Aristóteles, esse prazer contemplativo da *arte* tem por exigência uma educação do seu sentido correspondente. É preciso educar os ouvidos para apreender e sentir com amplidão, aos olhos, no que tange à pintura. Deste modo, é a experiência estética vizinha da contemplação, uma atividade especificamente humana, e que, desta mesma maneira, aproxima-se a esfera da divindade. Aristóteles vê na arte uma maneira de purificar as paixões, como já antes dito; a contemplação leva a catarse; e é ela quem dá matiz racional às paixões, dando abertura ao ser humano acometido por essa espécie de emoção artística, administrando com inteligência o efeito benéfico sobre elas. Ainda sobre o artista, de modo alheio a moralidade deste, encontra o valor deste enquanto *artista* – que, alia a técnica com a prática – e desempenha com eficácia e razão direto no controle que detém sobre o modo que se rege a arte. E como afirma Carole, ao refletir acerca dos aspectos do trabalho teórico de Aristóteles diante do pensamento platônico:

Estas reflexões sobre a arte são independente de considerações metafísicas e éticas. (...)Aristóteles trata-se de dizer a natureza da arte examinada, de contribuir com clarificações para um dado de fato e não, como em Platão, de julgar o seu valor. (...) É uma poética, (...) fornece a uma determinada arte regras e preceitos, não de maneira arbitrária, mas depois da reflexão e exame da sua natureza. (HUGON, 2009, p. 26)

Lidamos até aqui, com alguns aspectos ainda estéticos de Platão e Aristóteles, que nos mostra, de modo substancial, a importância do desenvolvimento que levou a tantos entendimentos a respeito da arte. O *belo* e a arte, surgem na discussão durante a história do pensamento filosófico, de modo intrínseco. Algo sobre a diferença entre Platão e Aristóteles, cremos, que deve ter sido expressa brevemente no capítulo presente. Nota-se como o pensamento aristotélico expressa de maneira contundente ideias bastante maduras no entendimento de sentido da arte. Vemos que ele não questionava, por meio do *belo*, a arte.

Carole em seu texto, indica que essas reflexões seriam como “Reflexões estéticas sem estética”, visto a ambiguidade presente nessas reflexões da filosofia antiga. Já que, ao mesmo tempo, consistem na formulação e também na interdição do que viria a constituir a estética. É com o decorrer da história que essas concepções vão sendo reformuladas. Há, entre os textos antigos, tratados, obras técnicas, manuais literários, que aos poucos iam constituindo a ideia de autonomia da poesia, na Idade Média. A autora nos mostra a importância das reflexões dos praticantes da arte na formulação do estatuto teórico que aos poucos foi servindo de constituição para a estética, sem deixar de notar que mesmo durante esse período, em que a Arte que hoje conhecemos ainda não existia, não haveria *estética* compreendida como uma teoria da Arte.

No Renascimento, começa a se fortalecer a distinção entre artesão e artista, assim como se delineia a noção e diferença entre *técnica* e *arte*. De modo que a arte recebe a denominação de *belas artes*, ou seja, a arte com a intenção de ser bela, e as técnicas são responsáveis pela produção dos objetos úteis. Começa aí essa distinção, mesmo que não se concretize aí; as artes visuais, passam ter certa emancipação, diferenciando-se das artes mecânicas, o que abre espaço para uma concepção moderna de arte. Essa emancipação ganha força por se considerar a sabedoria existente no artista, como o pintor, por exemplo, em sua ocupação, cuja prática necessita de conhecimentos que o faz avançar em seu saber.

No século XVI por toda a Europa surgem academias, desenvolvendo-se, concomitantemente, uma literatura crítica e teórica sobre as artes visuais. Que fazem conferências, escrevem ensaios críticos, tratados; que são que servem como base para a construção teórica progressiva, que dá criação a um sistema de belas artes. Segundo Carole (HUGON, 2009, p.34), quando descreve o surgimento das belas artes, que graças a duas condições principais. Inventar-se a categoria de “gênio”, que tem como raiz o platonismo revivido durante o renascimento; dando assim abertura para que a arte, com efeito, se torne autônoma tanto ao artesanato quanto à ciência. A bela arte, mais adiante, ganha delimitação na *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde Kant no §46 afirma serem elas, as artes dos gênios. Tendo esse critério poético a unificação com outro elemento, o “prazer”. Numa mistura entre artistas, teóricos, filósofos, vai-se constituindo a ideia de arte na modernidade. Vemos aí um encontro entre a *arte* e o *belo*. Essa organização nova e teórica, surge uma relação cada vez mais estreita entre a *arte*, o *belo* e o sensível. O período extremamente fértil cria também a

história da arte; essa que, só pode ser concebida dado o estabelecimento moderno do conceito de arte.

A institucionalidade no mundo das artes, assumem outra condição com o surgimento das academias e dos espaços – salões – em que os objetos construídos pelos artistas passam a ser expostos. Com o rolar dos anos e a chegada do século XVIII, novas noções começam a surgir na constituição desse mundo das artes, em que os relatos de pinturas, assim como os relatórios das exposições, demonstram um outro entendimento das belas artes e do público, abrindo espaço para o surgimento de uma outra figura, o *crítico*. A Estética, portanto, nesse momento, nasce. E assim se constitui um outro tema que, além do sensível, do *belo* e da arte, ganha importância e dominará os estudos dessa disciplina, a do *gosto*.

No próximo capítulo trataremos elementos da Estética do *Fim da Arte*, onde se sobressará, em primeiro momento, Hegel nos seus *Cursos de Estética*. A intenção, assim, é arcar com as rupturas de nossa época e apreciar de que modo, com essas interpretações filosóficas, o *graffiti*, a arte, a *pixação* se relacionam com as questões da Estética diante desse contexto de crise que vive a arte.

Aquilo que num primeiro momento era visto como irracional, acidental. A Estética aparece para fundamentar criticamente a tudo isso, reivindicando o seu estatuto normativo. Já Baumgarten tratando de fundamentar a teoria do conhecimento sensível via que para além do conhecimento matemático e filosófico, havia uma verdade composta pela retórica e pela poética, também histórica, a verdade estética.

O nascimento da Estética coincide com o término das antigas poéticas dogmáticas. Anulavam-se os preceituários, a estética tem seus problemas colocados como radicalização da exigência da crítica. Uma vez que, se os conceitos estéticos continuassem a funcionar normativamente, acabaria por se restringir a aplicação das regras, sem espaço para o gosto ou o sentimento. O que impulsiona o nascimento da Estética é a *crítica do gosto*, quando as condições que permitem avaliar algo como *belo*, substitui qualquer dogmática, ou doutrina metafísica acerca do *belo*. Sendo essa a mais extrema reafirmação da tentativa kantiana de encontrar uma alternativa entre racionalismo e empirismo.

A verdade estética apontada por Baumgarten, indica a verdade na medida em que, por meio da sensibilidade, ela pode ser conhecida. Levando-se em consideração, assim, que é

verdadeiro tudo o que pode ser captado, afirmado enquanto tal por meio dos sentidos, ou pela imaginação. O objeto estético, como o *gosto*, é individual.

Já para Kant, (Hugon, 2009, p. 48): o proporcionado prazer estético “é sentir prazer com a organização das qualidades sensíveis da coisa. A beleza não é uma propriedade dos objetos, mas sim um qualificativo concedido aos objetos que provocam um prazer específico; por isso, ela só remete para a relação do sujeito do objeto. O *juízo de gosto* não é um juízo de *conhecimento*. Ainda, na experiência estética da beleza, só existe o particular; então, a faculdade de julgar chama-se reflexiva, quer dizer, reporta a representação ao sujeito e ao sentimento.” O *gosto*, diz respeito ao sujeito e a capacidade que terá em julgar com as experiências que lhes serão dadas.

Deste modo, ter compreensão da natureza do prazer é estético é compreender a *beleza*. Tanto pelo bem ou pelo mal, esse prazer não resulta dessas inclinações. Não provém da satisfação de interesse pessoal, moral, intelectual. Mas, antes, é um prazer desinteressado. E estabelecer a existência de tal prazer é estabelecer a autonomia do valor estético. O *belo*, portanto, para Kant, é independente de qualquer conceito. O objeto *belo* se sente conforme este *deve ser*, mesmo que não se saiba como deve ser, que é a sua *finalidade sem fim*. E por último momento, há a necessidade livre.

Entretanto, mesmo que de grande importância seja a teoria kantiana para o julgamento de *gosto*, cremos que voltaremos a ela nos capítulos adiante. Se aprofundar em seus estudos poderia nos levar a uma extensão que não gostaríamos de nos deter no presente momento, já que a intenção dessa pesquisa é outra. Dado esse plano de fundo que contextualizou as principais teorias que geraram a Estética, acreditamos ter, concomitantemente, introduzido um pequeno outro campo abrangido por essa disciplina, a saber, a arte. E, não obstante, a tomado e a relacionado com as teorias estéticas, na intenção de demonstrar como se fortaleceu a ideia de autonomia da arte e a importância da Estética nesse processo.

As reflexões iniciais do presente trabalho, com essa base conceitual e introdutória, poderá se desenvolver nas páginas seguintes. Compreendidas as diversas nuances do pensamento sobre a sensibilidade, o *belo*, a arte, adentramos a uma outra especificidade que escapa, um pouco, as ditas belas artes até aqui mencionadas. Mas não sem antes analisar mais algumas teorias que nos levarão a enxergar com amplitude a temática proposto. O tema do *Fim da Arte* assume grande importância no atual debate sobre a arte, portanto achamos fundamental trazer alguns de seus aspectos para complementar os fundamentos teóricos da

discussão. Veremos, adiante, como se relacionam essas discussões estéticas, filosóficas e artísticas acerca do *Graffiti* e esse mundo das belas artes. Para tentar, de alguma maneira, elucidar esse conceito, que, sobretudo, tem sido um dos principais papéis do filosofar há séculos. Temos a intenção assim, de perpassar alguns momentos de transformações importantes no mundo da arte, como ter por encaicho as teorias do *fim da arte* para ver o que resta, assim, nesse diálogo com a expressão *graffiti* em meio às mais novas ruínas.

2.1 A Estética do *Fim da Arte*

Como temos visto até aqui, a “Estética” é a disciplina filosófica que se relaciona com as teorias, os problemas, assim como os argumentos a respeito da arte. Essa que é uma das expressões mais importantes na história da humanidade. Uma vez que por meio dela, a arte, podemos traduzir valores, adentrar em ideias, angústias, perceber questionamentos e a racionalidade empregada em dados períodos históricos.

2.2 Hegel, a arte e o seu fim

Entre os autores que influenciaram de maneira significativa a história da Estética, Hegel falará da arte como uma manifestação da *Ideia*. Da arte como o interior que busca exteriorizar-se. A *beleza*, em Hegel, só pode ser concebida naquilo que é produzido pelo espírito humano. Assim, a questão da *beleza*, é fundamentalmente pensada junto à questão da Estética, em Hegel, já que essa seria resultado de uma construção humana. Portanto, um *objeto do espírito*, que, em sua visão, pois “tudo quanto provém do *espírito* é superior ao que existe na natureza. A pior das ideias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que uma grandiosa produção da natureza.” (HEGEL, 2009, p. 4)³² Ou seja, a arte aparece como uma das figuras do *espírito*, na teoria hegeliana, é ela o lugar em que o absoluto se revela sensivelmente. É essa superioridade do *belo* artístico que provém da participação do *espírito*. Hegel acreditava que só o espírito era a verdade. Enquanto o *belo* natural, para ele, se tratava de um reflexo do espírito, chegando afirmar que somente aquilo que possui expressão

32 HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética: o belo na arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

artística, ou melhor, que fosse criação do espírito enquanto relacionado ao espírito natural pode se atribuir a *beleza*. (HEGEL, 2009)

O sistema hegeliano é separado em três momentos, a *Ideia*, a *Natureza* e o *Espírito*. Dada a profundidade e importância desses conceitos da teoria de Hegel, faremos somente um breve passagem sobre a *Ideia*, o *Conceito* e a *Verdade*, de modo que possamos abranger as demais características teóricas a fim de vermos como se dá o “*belo*” e o “Fim da Arte” em sua teoria.

A concepção objetiva da arte, capítulo introdutório do seu *Curso de Estética*, Hegel não institui uma crítica ao gosto. Ele propõe adentrar e sublinhar os significados e os conteúdos das obras, deixando exposto o objeto de estudo que é formado pelo *domínio do belo*, ainda com maior rigor, pelo domínio da arte.

“Sempre a arte foi para o homem instrumento de consciencialização das ideias e dos interesses mais nobres do espírito. Foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as consciencializaram. A sabedoria e a religião concretizaram-se em formas criadas pela arte, que nos oferece a chave para decifrar o segredo da sabedoria e da religião dos povos. Religiões há em que a arte foi o único meio que a ideia nascida no espírito utilizou para se tornar objeto de representação.” (HEGEL, 2009, p. 5)

A arte, é essencialmente importante no desdobramento absoluto do espírito³³ por meio de uma forma determinada, a *Ideia*, que segundo Yuri (CALONGA, 2013)³⁴, é uma espécie de consequência da *lógica*, uma vez que ela é a fomentadora que diferencia a investigação filosófica das demais pesquisas das ciências da natureza. “A lógica em Hegel tem como sua essência a mais pura *Ideia*, ou seja, a ideia que dá a si mesma seus conteúdos não os recebendo do exterior como coisas estranhas a ela.” (NICOLAU, “A Ciência da Lógica no Sistema de Hegel”, *apud* CALONGA, 2013.) O que nos leva a entender que o *belo* seria a predicação do sensível da *Ideia*, existente nas obras de arte, que representariam o primeiro intermediário entre aquilo que é exterior, sensível, passageiro, e o puro pensar, dando assim um caráter da *Ideia* enquanto unidade imediata do conceito e sua realidade.³⁵

33 Subdivisão na noção de Espírito: “o espírito subjetivo, em suas manifestações na antropologia, na fenomenologia e na psicologia; o espírito objetivo, manifesto no direito, na moralidade e na eticidade e, o espírito absoluto, momento de revelação da arte, da religião e da filosofia. Importa ressaltar que a estética se localiza nesse momento do sistema hegeliano, mais especificamente no espírito absoluto, enquanto parte constitutiva dessa totalidade orgânica.” RIBEIRO, Maria Eveline Ramalho. *O brilho sensível do espírito absoluto: a arte em Hegel*, p. 45-46.

34 CALONGA, Yuri Utumi. *Estética, Pichação e Arte*. 2013. 57 f. Monografia (Especialização) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

35 GERARD, B. *Hegel e a arte: uma apresentação à estética*. Zahar, 1990.

Esse “conceito” se refere a um plano ontológico, que forma uma espécie de *potência*, pois se efetiva em sua realidade sem se perder dela, é uma unidade que opera em diferentes determinações. A concepção de conceito, no pensamento hegeliano, se encontra estritamente ligado ao movimento dialético. O conceito possui em si, em potência, o complexo de sua *auto realização*; esse que se nega a partir de um outro de si para que o próprio conceito realize-se. E deste modo, o “conceito” é um universal que aparece no interior e se determina nele como singularidade autêntica, ou por meio da negação. É, portanto, dentro desta particularidade que se encontra contida sua forma universal. Ainda que se parece contraditório, o “conceito” mesmo que se negue, acaba por se afirmar. Já que “conceito” é entendido como aquilo que é livre. Nos *Cursos de Estética*, Hegel diz que a negação do conceito é, na verdade, uma “autodeterminação”. Assim, o conceito não se limita por outro, já que é totalidade efetiva e verdadeira; pois não renuncia e não perde sua universalidade, ainda que entravado na objetividade dispersa, mas que ainda revela esta unidade por meio da realidade e nela, uma vez que constitui seu próprio conceito de conservar essa unidade no seu outro, e consigo.

Hegel pensava que só a verdade é concebível, pois que, ao *conceito* absoluto, só ela se funda, mais exatamente, na *Ideia*. (Hegel, 2009, p. 119.) E conclui, assim, que a *Ideia* é a verdade. Deste modo, a verdade não será mais a concordância baseada na relação entre sujeito e objeto, já que, essas categorias quando levadas da maneira com que são dadas não passam de abstrações parciais do verdadeiro real, que seja o conceito.

A arte, nesse sentido, teria por objetivo a apresentação dessa verdade. Embora, através da manifestação do espírito sendo possível não atingir todas as suas potencialidades na forma da arte. A verdade, por sua vez, será sempre histórica. Portanto, “a arte deve ser apresentação sensível dessa verdade, ingressada na esfera da historicidade.” (Rezende, p. 18.)³⁶ Podemos concluir assim que, para Hegel, tudo o que existe pode possuir verdade na medida em que é uma efetivação do conceito, ou mais precisamente, na medida em que existe como *Ideia*. Para Hegel, o momento central da estética do *belo* é a *Ideia*, restando ao elemento sensível, a única tarefa possível: ser um meio no qual a verdade se torna aparente. Segundo Guilherme Pires Ferreira³⁷, Hegel considera:

36 REZENDE, Claudinei C. *O momento hegeliano da Estética: a auto-superação da arte*. Kínesis (Marília), v. 1, p. 11-21, 2009.

37 FERREIRA, Guilherme Pires. “O Conceito de belo em geral na estética de Hegel: conceito, idéia e verdade.” *Μετάνοια*, São João del-Rei/MG, n.13, 2011.

“O conceito de *belo* em geral, qual seja, como a representação sensível da Ideia, que por sua vez, é a unidade imediata do conceito em seus diferentes momentos. Ou seja, o *belo* é o primeiro momento da consciência de si do espírito absoluto. É quando, pela primeira vez, há a eliminação da oposição entre sujeito e objeto, o que permite o avanço da superação da alienação do espírito que se opõe a si mesmo.” (FERREIRA, 2011, p. 89-90.)

É o pensamento de Hegel um dos mais efervescentes quando resolve se direcionar a arte, que ocorre na esfera do *Espírito Absoluto*. E com a mesma importância, dedica-se ao tema do “Fim da Arte” com grande precisão. E como vimos até aqui, para este filósofo, a arte tem por objetivo apresentar a verdade, mesmo que sua forma plena na arte não seja atingida, já que a sua manifestação é espiritual. Adiante, a arte, a religião e a filosofia, possuem uma mesma meta.

Mesmo se a verdade é apresentada sob a forma de fenômenos das manifestações sensíveis, que são as obras, convém atribuir a esses fenômenos uma realidade bem mais elevada e um devir bem mais verdadeiro do que a realidade cotidiana. [...] [...] A superioridade de uma forma de arte será medida inicialmente pela capacidade que esta possui de exprimir adequadamente – embora de maneira sensível – a verdade da ideia. Assim, a arte busca, segundo Hegel (1999), o ideal: a individualidade entendida como a síntese entre o universal contido na ideia e o particular inerente à forma sensível. (REZENDE, 2009, p. 18-19.)

A “auto dissolução” da arte ocorre na medida em que uma arte atinge seu ideal. É quando, de imediato, e no decorrer do processo a arte se dá conta de ter atingido a perfeição, aliás, extrapolado a forma máxima de perfeição em seu gênero, “de que não é o meio de expressão mais adequado da ideia, de que é inferior à representação do divino pela religião e da ideia pela filosofia”.³⁸

Acompanhando o movimento de Hegel no interior da esfera da arte, onde ocorre sua divisão em: “formas da arte”, “arte simbólica”, “artes românticas”, “artes clássicas.” Nessas obras encontram-se nuances devido a diferença entre a maior ou menor presença de elementos materiais e espirituais. O apogeu da perfeição artística, para Hegel, estaria nas expressões do “Classicismo Grego”, sendo considerado que atingiu o ponto mais elevado que a sensificação da arte pode realizar. A “arte da saída da arte” estaria relacionada a sua última forma, o “Romantismo”, que se tornou uma expressão interiorizada.³⁹ Nessa divisão das três

38 REZENDE, 2009, p. 19.

39 “O fim da arte ocorreria justamente por essa autosuperação que ela mesmo demonstra dentro do entendimento histórico de Hegel, numa progressiva passagem de uma arte eminentemente sensível para uma totalmente espiritual, chegando ao ponto no qual a arte seria insuficiente para suportar o alto grau de espiritualidade que ela mesmo assumiria, encontrando o homem outro suporte para esta espiritualidade, qual seja, a religião e a filosofia, nessa ordem.” (CALONGA, 2013, p. 17.)

historicidades da arte, se revela o sistema filosófico da totalidade; isto é, os três momentos do processo do vir-a-ser, que são, “procurar”, “atingir” e “supra-sumir” a ideia como verdadeira *ideia do belo*. Na hierarquização da arte, é a poesia quem assume local privilegiado já que representando “é a expressão que mais autenticamente se aproxima da ideia, onde desaparece a pura sensibilidade para dar lugar a espiritualidade.”⁴⁰

Assim, podemos ver, aqui, uma análise que aponta o “esfalecimento” histórico da arte, e nesse sentido, introduzimos a temática do “fim da arte.” Essas expressões “esfalecimento”, “fim da arte”, “dissolução”, não designam o fim da produção artística ou de todo interesse na arte, mas denota o fim do período que a arte era a forma mais elevada de manifestação do *espírito*. Indica Carole (HUGON, 2009), “a chama do espírito passa à religião e, depois, à filosofia porque, como o absoluto é o *logos*, é na filosofia que ele está no seu elemento verdadeiro.” Os sinais que esse devir lança a Hegel o leva a crer que o discurso acerca do sensível estava se excedendo, e a reflexão crítica que vigorava nos campos da arte estava, por fim, completa de espinhos, já que *espetavam* os próprios artistas. A arte, dessa forma, é diagnosticada. Estaria privada de sua função especulativa, já que cumprira sua tarefa ontológica. Outro ponto ainda mencionado por Yuri Utumi:

“Que evidenciaria o fim da arte na contemporaneidade é a questão da sua pobreza nos tempos modernos. O filósofo verifica que a vida moderna se encontra quase que inteiramente regulamentada por normas e que a arte deveria se responsabilizar pela fuga desse aprisionamento através da remissão à tempos remotos e míticos, pois os ‘tempos heroicos’ impõe [a necessidade] de, na ausência de leis explícitas, uma responsabilidade integral sobre os próprios atos por parte dos agentes afigurados.”(Calonga, 2013, p. 18)

Assim, para esse pensador a questão da independência individual da obra de arte é fundamental, já que a *noção de ideal* é subordinada a esta independência, pois é o que dá possibilidade de existir autonomamente e, ainda como ideia, se definir. Nesse sentido, a arte teria se tornado coisa do passado, e é desce seu esfacelamento que se estabelecem as possibilidades de uma “Filosofia da Arte.” Nos trabalhos analisados a seguir, podemos ver mais nitidamente outras maneiras de entendimento sobre o fim da arte, passando pelo conceito de “aura” nas obras artísticas, utilizado na teoria de Walter Benjamin. Assim, como o de “Indústria Cultural” e o final da arte na obra de Theodor Adorno.

40 REZENDE, 2009, p. 21.

2.3 W. BENJAMIN e a “aura” artística

Walter Benjamin, renomado ensaísta e filósofo, ao escrever *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935), observara, assim como argumenta no campo próprio da arte. De forma mais precisa, Benjamin investiga as alterações provocadas pelas novas modalidades de produções artísticas em meio a cultura. Informa, ainda na introdução de seu texto, que as categorias estéticas tradicionais obtiveram resultados controversos, e os novos conceitos introduzidos na teoria da arte “se diferenciam dos conceitos tradicionais pelo fato que eles são completamente inutilizáveis para os propósitos do fascismo. Ao contrário, eles são utilizáveis para a formulação de exigências revolucionárias na política da arte.” (Benjamin *apud* DUARTE, R. 2012, p. 261)

A principal suspeita de Walter Benjamin, é explorada em sua tese de que a reprodutibilidade técnica provocava a superação do caráter aurático da obra de arte. E a obra de arte, portanto, pós aurática, exerce uma nova função social. E é nesse momento em que o conceito e a prática idealista da cultura, que a elencaram numa esfera superior, apartada da realidade material e desfrutável unicamente de forma individual e subjetiva pelo sujeito; passando então, a emergir em seu lugar, o conceito e a prática materialista da cultura, que passa a vê-la como construção humana, histórica, passível de ser apreciada, desfrutada, apropriada e produzida por qualquer pessoa.

A “reprodutibilidade técnica” é um desses “novos conceitos”, que não tem necessariamente, uma relação com o seu significado em sentido amplo.

“A obra de arte sempre foi profundamente reprodutível. O que os seres humanos fizeram pode sempre ser feito por outros seres humanos. [...] Por outro lado, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se impõe historicamente de maneira intermitente, em surtos bastante diferenciados, mas com crescente intensidade.” (DUARTE, 2012, p. 264)

Assim, é na modernidade que a reprodução técnica aumenta sua intensidade, uma vez que na antiguidade, as técnicas empenhadas pelos gregos, como a fundição, a cunhagem, não alcançavam o que com o advento da modernidade a humanidade produziu, como a litografia nos finais do século XVIII, momento em que a técnica de reprodução atinge outro patamar, que rapidamente é superada através da criação da fotografia. Sobre essa superação, descreve Benjamin (1935):

“A litografia habilitou o desenho a acompanhar o cotidiano de forma ilustrada. Assim, ele começou a acompanhar a imprensa. Já nesses princípios, em poucas décadas após a invenção da litografia, o desenho foi ultrapassado pela fotografia. Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez eximida, no processo de reprodução de imagens, das mais importantes tarefas artísticas, que então recaíram exclusivamente sobre o olho. Uma vez que o olho apreende mais rapidamente do que a mão desenha, o processo de reprodução gráfica foi acelerado de tal maneira que ele podia acompanhar a fala.” (BENJAMIN, 1935 *apud* DUARTE, 2012.)

A maneira que encontra para distinguir a arte tradicional dessa nova arte reprodutível é elaborando o conceito de “aura”, que corresponde a um elemento que se encontra na arte tradicional, mas que ausente nesta nova arte, a reprodutível. É esse elemento que destaca a obra de arte enquanto singularizada. Benjamin explica:

“Mesmo com a reprodução mais desenvolvida, uma coisa não está presente: o aqui e agora da obra de arte – sua existência singular no lugar em que ela se encontra. Entretanto, nessa existência singular, e em nada mais, efetuou-se a história à qual, no curso de sua existência, a obra de arte esteve submetida. A essa existência pertencem tanto as modificações que a obra de arte sofreu em sua estrutura física com o passar do tempo quanto as cambiantes relações de propriedade nas quais ela possa ter entrado.” (BENJAMIN, 1935.)

Os principais elementos dessa “aura” são a autenticidade e a unicidade. A autenticidade se constitui pelo “aqui” e “agora” da obra de arte. Isto é, a substância da obra localizada no espaço e tempo. Assim sendo, ela é formada não só por seus elementos físicos, atribui-se a arte também a história da arte. A autenticidade de algo é, aqui, a suma de tudo nela que, partindo de sua origem, pode ser transmitido, desde o seu decurso material até o seu testemunho histórico. E uma vez que este se assenta sobre aquele, o testemunho histórico da coisa é abalado com a reprodução, no qual o seu decurso material escapa aos seres humanos. O que é abalado, deste modo, é a autoridade da coisa, o peso tradicional que ela carrega.

Já a nova técnica de reprodução não consegue levar consigo o testemunho da história gravado no substrato original e autêntico, isso resulta no que Benjamin considera ser a perda da autoridade e o peso tradicional da obra, como afirma Benjamin (Benjamin, 1935 *apud* Duarte, p. 264):

“A técnica de reprodução, assim poderíamos formular em termos gerais, destaca o reproduzido do âmbito da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, ela

substitui a sua aparição singular pela sua aparição em massa. E na medida em que ela permite à reprodução vir ao encontro do receptor em cada situação, ela atualiza o que é reproduzido.”

A reprodução técnica, ainda, pode colocar o original em situações em que o original não se pode alcançar, por exemplo, um espetáculo de teatro gravado e reproduzido em casa, dentro do quarto.

Da mesma forma, a unicidade não pode ser reproduzida. Pois o fundamento da arte é teleológico, ritualístico. O que se denomina por “valor de culto da obra”, que sacraliza a imagem, tornando-a única. Destacando-se do ritual, a obra de arte se emancipa; e em vez de continuar a ser criada com fundamentos ritualísticos, ela passa a ser entendida através de um fundamento material, ligado a existência do ser humano; ela abandona o caráter unitário e passa a ter existência serial, alheio a um caráter fixo no tempo e no espaço. Já não é mais restrita a esse substrato, e muito menos ao ambiente de culto que lhe era comum. De outro modo, quando essa é acessada por um espectador, ela acaba por se atualizar; aproximando-a, assim, ao receptor, ao cotidiano, afastando-se da tradição. A obra “pós aurática”, tem a transitoriedade e a repetibilidade da obra no lugar da unicidade e durabilidade. E num encontro de técnica e impulsão dos declínios da aura, o desejo das massas de possuírem o objeto desejado cada vez mais próximo, influencia nessa mudança que torna a obra de arte cada vez mais vista e exposta, substituindo o valor de culto pelo valor de exposição. Deste modo, a obra de arte não cumpriria mais a sua função exercida cujo ambiente principal era no ritual, mas passa a ser entendida como algo que deve ser exposta ao público.

Assim como a arte surge na pré história, dada a ênfase nesse valor de culto, com a era de reprodutibilidade técnica ela se transforma, Walter Benjamin flexiona que a ênfase absoluta posta em seu valor de exposição, transforma-a em um produto com funções inteiramente novas, e até mesmo aquela que mais nos familiarizamos, a artística, tem destaque como uma função que poderia passar a ser reconhecida como acessória⁴¹. (Benjamin, 1935)

Em certo sentido, parece que em W. Benjamin, tem uma visão em consoante ao fim da arte produzido na teoria de Hegel (CALONGA, 2013), ao apontar que a obra de arte reprodutível segue o mesmo caminho, no sentido que pode se encontrar sem seu valor de culto; aura, num futuro não muito distante. Essa nova arte, aparentemente, para o filósofo de Frankfurt possui diferenças notáveis se consideradas sob o prisma do sentido tradicional do termo.

41 Obra citada: DUARTE, R.

Segundo Bráulio Santos Araújo⁴², Walter Benjamin ao:

Qualificar a cultura como atividade produtora de significados pelos quais uma ordem social é comunicada, e assim expandir essa atividade a todas as práticas significativas, a noção materialista traz a cultura para o mundo material e torna-a uma construção humana e histórica, possível de ser desfrutada, apropriada e produzida por qualquer pessoa. Retirada do plano ideal e metafísico, a cultura é inserida no processo de produção da vida material, reconhecida como um dos elementos da ordem social, apta a ser condicionada e a condicionar outras estruturas sociais, como estruturas econômica, política, jurídica e ideológica. Esse último aspecto é considerado por Benjamin, que revela, em seu texto, preocupar-se sobre como a cultura, encarada no plano material, influencia as estruturas sociais. (ARAÚJO, 2010, p. 131.)

Nesse sentido, a obra de arte sucedeu-se em uma séria transformação, pois já não exigia mais uma atenção acurada como outrora, a contemplação demorada, o recolhimento; nessa experiência, destacava-se a efemeridade, uma atenção distraída e efêmera. Benjamin demonstra como esse fenômeno ultrapassa o campo da arte, e tem valor de sintoma. O que está em jogo é uma modificação da sensibilidade humana em geral. Ao longo dos grandes períodos históricos, assiste-se a transformação não só de todo o modo de existência das comunidades humanas, mas igualmente da sua maneira de sentir e de perceber. Ou seja, essa forma da sensibilidade humana não depende unicamente da natureza, mas estão contidos em seus reflexos também da história.

Ainda que Walter Benjamin não tenha escrito grande quantidade de materiais, seus pensamentos a respeito da Estética influenciaram de maneira exponencial o pensamento contemporâneo, tendo Theodor W. Adorno um dos grandes aprofundadores de suas teorias, que tem como ponto central em seu trabalho, a arte.

2.4 Adorno, a Indústria Cultural e o Fim da Arte

Buscamos até o momento, representar um breve recorte sobre o pensamento de Hegel a respeito da arte. Como podemos ver, é com o pensamento crítico da escola de Frankfurt que esse debate levantado anteriormente tomará um núcleo mais acalorado no século XX. Embora autores como Benjamin e Hegel tenham influenciado de modo magnífico o pensamento filosófico, é na teoria de Theodor Adorno que a história da arte passa a ter um caráter crítico, devendo mostrar ligações que unem a arte ao momento histórico e social de seu

42 ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo. *O Conceito de aura, de Walter Benjamin, e a Indústria Cultural*. Pós. v.17, n.28, São Paulo, dez. 2010.

desenvolvimento. Levando em consideração, por meio de análises das razões sócio históricas correspondentes a uma etapa do pensamento, que era estritamente burguês do século XVIII. Com a cultura cada vez mais submetida ao domínio da racionalidade técnica, Adorno caracteriza a *arte* com uma função crítica também no sentido de denunciar a sorte da cultura em meio a essa submissão. O aprofundamento mais direcionado a Arte presente na teoria de Adorno nos servirá de instrumento conceitual no debate adiante que nos deteremos ao *graffiti* e a *pichação*, e o modo como essas são contempladas pelo que até agora foi abordado nessa Estética.

É por meio da *Teoria Crítica da Sociedade* e da *Teoria Estética* que Adorno fundamenta um dos momentos críticos e mais contundentes na história da arte e do pensamento. Demarcando a importância e os diferentes modos de operação da arte, além de acusar o resultado das barbáries da atualidade como consequência da realização plena da racionalidade, que gerou uma arte infectada pelo que chama de *Indústria Cultural*. A análise de Adorno tem interesse nas chances de permanência que o mundo contemporâneo oferece à arte, assim como os fundamentos e efeitos daquela expressão denominada por arte moderna. Sem deixar, ainda, de também se deter ao tema do *Fim da Arte*, de uma maneira própria, que escapa aos fundamentos e termos utilizados anteriormente.

Entre a cultura tradicional e a mercantilizada, que predomina no mundo a partir do século XX com uso exacerbado da racionalidade instrumental, é de se notar, que o estudo de Walter Benjamin, através do conceito de *aura*, numa relação umbilical a respeito do valor de culto da obra de arte, traz ao debate o que depois será abordado por Adorno, ainda que de maneira diferente. Pois dá atenção, neste caso, a relação entre *mito* e *esclarecimento*.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Max Horkheimer e Adorno percebem uma situação acerca de necessidade humana. Ora, eles apontam, que o ser humano sempre tentou se destacar sobre a natureza, a fim de dominá-la, para que fosse possível superar a inferioridade que nos é reservada da natureza humana e, por meio dela, alcançar a liberdade almejada. Entretanto, o que se pode perceber foi diferente do que se esperava. A racionalidade instrumental, em seu uso prático; na sua plena realização, tornou-se numa prisão maior para a humanidade.

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O

homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna para-ele. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação.⁴³

Assim, é observado que o Esclarecimento por meio da razão, ao invés de proporcionar uma vida mais digna ao ser humano, teve como resultado a instrumentalização nas próprias relações humanas. Sendo assim, pode-se levar em conta que, na modernidade, apenas *conhecer* parece não ter sido o suficiente, antes, era preciso dominar o que se conhecia. A dominação desses aspectos da vida, abrandaria o ser humano e a sua condição na terra, afastando-o do medo e outras intempéries. O Esclarecimento, nesse sentido, pode ser entendido como uma ótima resposta a obscuridade religiosa; da superstição, do medo, diante das próprias forças naturais, aspecto imprescindível no mito antigo, que dava a entender, ao ser humano, estar esse numa posição de senhorio.

A razão instrumental é oriunda dessa exacerbação ao se ocupar do domínio cognitivo da realidade, flexionando poderes tecnológicos para domínio da natureza. Esse é um processo, que no seu decorrer acaba por desprender-se da finalidade com que é utilizado; o interesse que o administra visa somente a criação de novas tecnologias, gerando, assim, as riquezas, o lucro. É uma auto alienação que exemplifica a característica repressiva da sociedade. Ou seja, a racionalidade técnica é, ainda, a racionalidade do próprio domínio. É o que passa a ser chamado de “Indústria Cultural.”

Essa é uma atividade capitalista que tem como intento uma produção em série. Isso diz respeito aos bens culturais; que satisfaçam, de maneira ilusória, as necessidades decorrentes da estrutura de trabalho, de modo que mantenha, além disso, a carência de novos produtos sobre controle próprio. Olhando por este lado, as necessidades que as pessoas são levadas a ter, que na verdade, são todas elas desenvolvidas para o logro, nesse sentido. Isso pode ser visto, por exemplo, nos comerciais de televisão. Vende-se, ali, não só o produto, mas ainda, as imagens publicitárias que carregam elementos subentendidos, causando a noção de que os produtos ali vendidos fazem parte de uma das necessidades legítimas, próprias dos seres humanos; dotados de liberdade de escolha, ainda que, na verdade, as opções, elas todas, tenha um princípio idêntico entre todas pensadas, que é a oportunidade de exercer o poder da compra.

43 ADORNO, T. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 21.

Esta espécie de ciclo eterno que prende o ser humano a Indústria Cultural, pode ser melhor entendido com a citação de Yuri (2013) em sua dissertação, que traz ao conceito de mito na importante análise dessa dinâmica:

Se o mito é construído como eterna recorrência, a recorrência que mais importa na esfera do capitalismo monopolista é o eterno retorno da mercadoria. O capitalismo tem uma história, certamente, mas a dinâmica de seu desenvolvimento, como Marx observou com ironia, é a recriação perpétua de sua própria estrutura 'eterna'. Cada ato de troca mercantil é ao mesmo tempo singularmente diferenciado e a repetição monótona da mesma velha história. O clímax da mercadoria é assim o culto da moda, na qual o conhecido retorna com ligeiras variações, o muito velho e o muito novo são capturados juntos numa lógica paradoxal de identidade-na-diferença.” (EAGLETON, Terry. *apud* CALONGA, 2013)

A *Indústria Cultural* é consequência da situação adversa em que a humanidade se enfiou. Indicando-se assim que a origem da barbárie vivenciada, estava na tentativa desenfreada de superar a barbárie originária. É diante desse desenho, que o *Esclarecimento* transmuta, a serviço do presente, para a mistificação das massas. A poeira da rotina, os dias amarrotados, as transmutações de emoções diárias, o sol latejante, o acúmulo de trabalhos e pessoas, a cidade, o barbeador, o portão, a pasta de dente, a escova, os talheres. Tudo parece estar engendrado nessa estrutura que possui uma dinâmica. A economia burguesa (Hornkeimer, 1975), se estruturou de tal forma que os indivíduos, ao perseguirem sua própria felicidade, ainda mantenham a vida em sociedade. A fecundidade original dessa organização do processo vital se transforma em esterilidade e inibição. Os seres humanos renovam com seu próprio trabalho uma realidade que os escraviza em medida crescente e os ameaça com todo tipo de miséria. Assim, aquilo que as pessoas mais necessitam, em meio a rotina, Fernando Danner⁴⁴ denuncia que, dado o cansaço oferecido pelo capitalismo é o reforço da própria identidade que mais conforta. (2008) A satisfação de ver a si mesmo cada vez mais engrandecido, valorizado, robusto. Um reconhecimento do esforço ao dar continuidade aos modos de gerar valores financeiros. O prazer proveniente da *Indústria Cultural*, na teoria desses autores, é a de manter o mundo como é, vendendo, constantemente, a imagem do que é bom ou ruim, divagando somente entre os esteriótipos previamente estabelecidos. (Danner, 2008) É nesse sentido que para Adorno a indústria cultural recalca, reprime, castra a

44 DANNER, F. *A Dimensão Estética em Theodor W. Adorno*. Thaumazein, v. 2, n. 3, 2008.

imaginação, anulando a capacidade criativa que, aos poucos, dizima o prazer pelo esforço e pela atividade mental. Assim, mesmo o declínio da religião não levou ao caos cultural, como se temia:

Pois o cinema, o rádio e as revistas se constituíram num sucedâneo para ela. O conjunto desses meios, inexistentes antes da virada do século XIX para o XX, forma o que nossos autores batizaram de ‘indústria cultural’ e definiram como ‘falsa identidade do universal e do particular’, ou seja, a aparência de que o indivíduo e o todo se encontram reconciliados quando, na verdade, tal sistema é um poderoso instrumento para – simultaneamente – gerar lucros e exercer um tipo de controle social. (Duarte, R. *apud* Calonga, 2013)

É uma acentuada análise sobre a mistificação das massas por parte da *Indústria Cultural*. O que nos abre mais o caminho para compreender como a crítica de Adorno se refere, em certa medida, a tese hegeliana do fim da arte. Como aponta Rodrigo Duarte,⁴⁵ o fim da arte tem um sentido figurado. Pois tem a respeitabilidade comprometida em virtude de sua incapacidade para expressar o momento histórico. O que se assemelha muito ao contexto que Hegel compreendia por “perda da substancialidade” das manifestações artísticas.

Entretanto, Adorno parecia ainda ter em vista uma situação histórica em que o fim da arte não precisaria ser tomada como algo danoso, desde que a sociedade tenha um preparo em termos estéticos. O que parece um problema muito maior, seria a morte da arte pela indústria cultural. Mesmo que o tema do fim da arte tenha percorrido grande parte das reflexões estéticas de Adorno, ele chama atenção à teoria de Hegel devido a sua instabilidade advinda da dependência do elemento sensível concomitante com seu posicionamento na esfera do espírito absoluto. “O conteúdo da arte, segundo sua concepção, seu absoluto, não é absorvido na dimensão de sua vida e morte. Ela poderia ter o seu conteúdo na sua própria transitoriedade”, é uma afirmação de Adorno que o distingue nitidamente do pensamento hegeliano. Como se sabe, para Hegel, a arte quando chega ao seu fim o seu espírito prossegue. E quando Adorno sugere a possibilidade dela ter o conteúdo na sua própria *transitoriedade*, há uma sugestão de que não haja espírito além da arte. O que daria um suspiro, sem dúvidas, ao mundo, dando-lhe a oportunidade de se reconciliar através da arte. Assim, o conteúdo dessa própria transitoriedade, pode se referir ao que Adorno chama por “desartificação da arte”, sua “desaturatização” consciente, numa tentativa de criar antídotos para os ataques vindo do “mundo administrado”. (DUARTE, p. 405.)

45 DUARTE, R. *O Tema do Fim da Arte na Estética Contemporânea*. Disponível em: https://www.academia.edu/1287542/O_tema_do_fim_da_arte_na_est%C3%A9tica_contempor%C3%A2nea
Acesso em: 08 de Abril.

Na Teoria Estética, Adorno faz uma análise que constitui-se na interpretação da arte moderna na qual estava inserido. A arte moderna, ao que parece, para Adorno, caminhava no sentido de se libertar das verdades mais elevadas. O resultado dessa autonomia da arte, que também se abre a justificação e a transfiguração do ser,⁴⁶ é o investimento contra a própria imagem. Contra o seu próprio caráter de aparência, já que não se propõe mais fidelidade somente ao reportar a verdade; mas que se dedica, ainda mais na sua falsificação. A arte moderna em nada se parece com o restante da arte tradicional. Mesmo no seio da arte moderna, entre as demais vertentes que a sustentam, é possível um termo sensível ou ideológico que garanta o senso de unidade, existente para abrigar as demais correntes proposto pelo historicismo da arte. Entretanto, há um elemento que pode ser notado e que é indistinto, a autoconsciência e autoreflexão. A arte moderna, contra sua própria essência, volta-se à aparência. Essa reflexão artística, leva-a a assumir o estigma de sua própria morte declarada, desligando da necessidade de verdade, assim como o de seguir os moldes que já vinham lhe sendo ditado. A autoreflexão é um caminho que leva ao caráter negativo da arte, uma espécie de antiarte. Na reflexão de Adorno, esse potencial negativo aparece mais do que esteticamente, mas ideologicamente.

A arte, ao assumir sua morte, abriu horizonte para as possibilidades de sua expressão. A antiarte, foi um exemplo do momento em que a arte precisou ir além do seu conceito, tendo como exigência a sua morte, para que sua verdade e sua existência fosse mantida.

No pensamento de Adorno, a respeito da arte contemporânea, que a diferencia através de quatro características principais. A duração efêmera, a forma fragmentária, o hibridismo e o seu isolamento social.

Quanto a *efemeridade* na arte moderna, ela contraria a necessidade de permanência das coisas no tempo. Pois a sua permanência no tempo, estaria atrelada à lógica burguesa, que transformou a obra de arte num objeto que se possui; vende, consume.

Adorno ressalta um duplo movimento na obra de arte, que se caracteriza tanto pelo imobilismo (*Stillstehendes*) quanto pelo dinamismo (*Dynamisches*) este caráter duplo, que faz com que a obra de arte se realize e deixe de ser o que é no momento mesmo em que se expressa, leva Adorno a aproximar a obra de arte a uma *apparition*, uma espécie de aparição celeste, algo instantâneo. Contrariamente às obras de arte tradicionais, que se tornavam totalidade e se cristalizavam, as obras de arte na contemporaneidade mantêm a ideia de transcendência da obra de arte aurática, fechada e objetivada, mas agora se realizam como simples *apparition*, como algo incompleto, aberto, fragmentário e inaurático.⁴⁷

46 ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, 1970, p. 122.

47 ALVES, Marco Antônio Souza, citado por Yuri, (Calonga) 2013.

Já a fragmentação, ressalta sua importância na medida em que buscamos entender o conceito de *construção*, que é tido como único momento racional possível para a obra de arte hoje. Na arte moderna, em oposição à tradicional, está em constante movimento. Essa fragmentação tem estrita relação ao âmbito da aparência, pois que, em sua multiplicidade indeterminada, continua unitária e coerente.

O caráter híbrido na obra de arte moderna, permite maior fluidez entre os seus gêneros. Posição que se altera mais para frente, quando escreve “A Arte e as Artes”, afirmando ser esse hibridismo uma negação da *pureza* que foi ideologicamente utilizado pelos regimes fascistas.

Na menção ao isolamento social da arte moderna, se situa o fato dela ter o mesmo nível de intimidade que as outras expressões. Há, em sua substância, um estranhamento desconcertante, pois escapa ao gosto comum, refletido no consumo. O que resulta, nesse isolamento, já que se diferencia em muito a arte proveniente da indústria cultural e que, assim sendo, tem caráter oposto ao da arte moderna.

Toda a introdução até aqui feita, acreditamos ter estabelecido alguma base referente as questões iniciais a que esse trabalho se propôs cumprir. Analisando o quadro teórico estético, perpassando a pré história de seus elementos até a consolidação da disciplina, lidamos com os conceitos *belo*, *beleza*, *sensibilidade*, mesmo que rapidamente, e a arte, de maneira mais detida. Já que o propósito da nossa pesquisa é assimilar as expressões da *Arte Urbana* no debate filosófico sobre a arte em geral. De modo que a nossa intenção até então foi apresentar esse leque de teorias que constituem o pensamento filosófico para compreender quais os estatutos teóricos que garantem a existência da discussão sobre a arte. As análises feitas dos seus temas nos levaram ao “Fim da Arte”, conceito que não determina o fim das produções artísticas, mas que coloca questões fundamentais em torno de uma das grandes expressões humanas em meio a sociedade capitalista que vivemos. Pretendemos daqui em diante adentrar ao tema do *graffiti* e da *pichação*. É importante notar que, inevitavelmente, a história da arte caminhará conosco. Antes às nossas hipóteses aqui colocadas, a relação entre as expressões visuais trazidas a discussão com as obras, garante uma comunicação mais solta e que nos permitirá, quem sabe, vislumbrar um diálogo notável entre essas expressões que se tornam cada vez mais eminentes em nosso século XXI.

3 GRAFFITI

No contexto que se segue, faremos uma análise da expressão urbana, o *graffiti*, e como ela pode se inserir no campo estético e artístico. Ainda que os termos se confundam, tentaremos deixar mais explícito o que diferencia cada um deles. O *graffiti*, a pichação e o *pixo*, que aparecerem aqui enquanto manifestação cultural, que pode também ser levado ao campo artístico, dependendo somente das pessoas que se interessam por tal. Vemos assim, que a discussão sobre o Fim da velha arte, abre espaço para novos caminhos que escapam a previsão de autores que acreditavam ter visto o que a arte se tornaria. Não que tenham errado em muito, mas os caminhos da história seguem caminhos distintos à expectativa. Sobre esse prisma, acreditamos que esses elementos da *arte urbana*, possam contribuir a discussão que envolve os *graffitis* e a *pixação* no contexto artístico. Nos capítulos que seguem mostraremos a relação entre esses elementos, as características em pauta da tese do fim da arte, e uma possível reflexão sobre a arte tradicional e essa que, cada vez mais, tece o seu crescimento junto às cidades, assim como assiste e age nos escombros da velha ordem, declarando o poder da arte, ainda que essa possa ser vista como objeto de *pura* inutilidade aos desatentos da história.

3.1 Entre as cavernas, os edifícios & outras paredes da cidade

Sempre nos causou surpresa quando, ao ter de atravessar a cidade nas tarefas do cotidiano, as coisas que lia pelas paredes durante o caminho, os desenhos enormes e esplendidos, tomando os túneis e os prédios, habitando espaços destruídos ou monumentos novos, assinalando, entre os palácios e os córregos, uma das expressões humanas mais antigas e pertinentes; viva em sua ação e presente na história, nos lembramos: se quando dizem que a chegada não é o mais importante, mas que é no caminhar que está o feitiço da vida, a pichação surge como uma opção de voz, de escrita, uma expressão absoluta que se coloca diante das pessoas como algo que poder ser marcante ou não, mas que carrega em seu seio alguma possibilidade de reconhecimento quanto aos seus possíveis significados.

O ensaio de Rodrigo Cássio de Oliveira⁴⁸ é provocativo. No sentido em que faz comparações fundamentais para um pensamento mais aberto e sensível em torno dessas expressões. Não há consenso quanto a diferença entre as expressões, somente os seus elementos podem ser aparentemente notáveis enquanto diferentes entre si. Mas ambas se relacionam no sentido transgressor que é necessário para seu acontecimento.

Numa ação da Prefeitura de São Paulo, no ano de 2017, os *grafites* (grafia adotada pelo autor do artigo) expostos numa das principais avenidas da cidade pela pintura cinza dos muros causou estranhamento a grande parte da população, e também ao escritor do artigo que “a partir do ponto de vista puramente estético, ou melhor, a partir do que o gosto e a experiência visual me dizem, é evidente que a ‘limpeza’ dos muros onde havia grafites resultou em um empobrecimento da paisagem urbana paulistana.”(Oliveira, 2017) Quanto as pichações retiradas, o autor parece mais simpático as posições do Prefeito João Dória, declarando:

“Sem um critério estético para ser aplicado, já que os próprios pichadores o dispensam, a avaliação da pichação tem uma natureza distinta da que fazemos do grafite. Por mais que os dois fenômenos se cruzem em intrincadas relações entre os seus criadores, o Estado e terceiro, podemos distingui-los em função dos seus valores estéticos e da maneira como apresentam aos receptores. Um bom ponto de partida é a observação de que nós gostamos, ou não, dos grafites. Das pichações, porém, nós não podemos ‘gostar’ nem ‘não gostar’ basicamente porque elas não se propõem a ser um objeto de gosto.” (Oliveira, 2017, p. 2)

A inquietação do autor aqui, a seguir, é descrita por uma interrogação. Rodrigo procura entender como podem existir apoiadores, já que a pichação não procura ser entendida, assim como não se propõe a ser um objeto de gosto. A resposta que encontra, é na suposta declaração ideológica, que se difere do *juízo de gosto*. “É como se a pichação significasse ‘estar do lado’ dos oprimidos, do povo ou dos marginalizados.”

É interessante a colocação de Rodrigo Cássio. As interrogações dele giram em todo do que o fenômeno da pichação representa, se há essa manifestação por parte de grupos sociais em desvantagens se veem realmente expressados nas ações dos pichadores. “Será que os pichadores representam algum grupo social?”

O ponto de vista do autor, coloca em questão ambos os movimentos. Mas não explora, por exemplo, a diferença entre elas no sentido prático. Parece que colocar o interesse da pichação subordinado a um conceito como declaração ideológica, deixa também pobre a visão

48 OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. *Grafite e pichação são formas de arte?* Publicado originalmente no blog Estado da Arte, do jornal Estadão, em 03 de fevereiro de 2017. Disponível em: <http://estadodaarte.estadao.com.br/grafite-e-pichacao-sao-formas-de-arte/> acesso em: 09 de Abril de 2020.

estética que tem olhado sobre ela. Quanto a pichação, ainda, no final do seu ensaio, a coloca como um gesto adolescente, quando colocada sobre o prisma da política, que rejeita a consciência estética, sendo que outros de maneira muito mais eficiente e inteligente o fizeram.

Ao nosso ver, essa postura limita o debate em muito. Primeiro, porque não nos deixa claro a diferença prática entre as duas expressões. A todo instante, uma se apresenta como mais próximo a arte tradicional, tanto em seus aspectos como em sua forma, enquanto a outra, inteiramente inovadora, se destaca pela falta de comunicabilidade com a notória e clássica tradição acadêmica. Há, ainda no final, uma pequena menção a Adorno, de que as obras viriam a ser fogos de artifício. O grafite, nesse sentido, se revela uma promessa de que cidade pode ser diferente, conservando o caráter utópico que animou muitas das vanguardas do século XX.

Gostaríamos de aprofundar um pouco mais essa temática. Buscar, nas origens da arte, alguma semelhança que nos atualize o significado do que ela é em sentido prático. A nossa tentativa, é a de encontrar os elementos que levaram a existência da arte na parede. Incluindo aí, denotar essa semelhança entre as expressões desde suas origens com a arte cânone. Os elementos estéticos dessa análise, visa apresentar, portanto, as características do *graffiti* e da pichação em consonância com a arte contemporânea, deslumbrando essa provação que nos leva a intuir que, antes de aceitarmos a essas expressões enquanto arte, a arte, em si, pode já ter feito a sua escolha. E é assim, que no término da arte que antes era louvada, pode surgir, entre os escombros, mais uma brecha que torne possível ela respirar, já que distante a contaminação do julgamento teórico.

Após as cinzas, o que pode ser resgatado nos escombros de uma cidade? As ruínas, os fragmentos que expressam a vida e cultura que em determinado território decorreram, o que podemos por elas interpretar? Pompeia, que se localiza na Campânia Italiana, após árduo trabalho arqueológico que levantou grande quantidade de fragmentos que remetem a sua história antes da chuva de larva e cinza emergida do gigante vulcão Vesúvio em 79 d.C. Assim, é possível se pensar que a efemeridade dos livros em situação como essa só se reafirma; mas nessa cidade, uma das coisas que mais impressiona, foi a quantidade de

escrituras espalhadas por toda a cidade. A pesquisadora Lourdes Conde Feitosa⁴⁹, em um rico trabalho intitulado por “Amor e sexualidade no popular pompeiano: uma análise de gênero em inscrições parietais”(2002), explora as grafias encontradas no que restou após o soterramento do material vulcânico. Abordando a questão de gênero nessas escritas, onde empenha uma leitura histórica e cultural, nos levando a pensar a composição do feminino e do masculino na esfera popular que se manifestavam por meio dessa expressão cultural: a escrita nas paredes.

O que torna esse estudo de grande importância em nossa pesquisa, é notar a potencialidade poética do *graffiti* tem de dialogar com a cidade e pode ser percebido como uma expressão humana que há muito nos acompanha. Ela aprofunda a sua abordagem nos escritos, apontando algumas possíveis intenções deles, como políticas, poéticas, comerciais e amorosas. Podem ser encontrados muitos elementos importantes, pois como afirma a historiadora: “Cidades como Herculano e Pompeia, as maiores dentre as quatro soterradas, guardam consigo ricos detalhes do cotidiano de seus habitantes, reservando para o posteriormente aspectos da vida romana e das particularidades regionais construídas nesses locais.” (Feitosa, 2005, p. 57) E considera esse sítio arqueológico como um grande museu a céu aberto entre a atual Pompeia, permitindo que se adentre os espaços e visite cada uma das particularidades de sua história, assim como ler os *graffitis* que compõem umas das mais importantes documentações históricas desse lugar.

Os *graffitis* e a pichação podem ser expressões consideradas como um fenômeno cultural em diversos países. Em alguns estudos se aponta que nos Estados Unidos, por exemplo, em Nova York, onde também possui caráter criminoso embora a expressividade de sua atuação possa ser notável, é apontada inclusive, como uma das cidades fundadoras desse tipo de movimento, não há diferença entre *graffiti* e *pichação*. Ambas as modalidades, ou estilos, se confundem na transgressão. Neste caso, apontadas e enquadradas enquanto crime. Uma denominação que comumente pode se ser vista, ao tratar de ambas as expressões, é a de “*writers*”⁵⁰, como se refere Ricardo Campos⁵¹ em muitos dos seus artigos sobre o tema.

Tendo explicitado essa visão penal e institucional numa ótica internacional, acreditamos que o papel de esclarecer o que há por dentro de um conceito, como o *graffiti*, abrirá ainda mais as portas para que aumente-se a visibilidade sobre tantas outras expressões

49 FEITOSA, Lourdes M. G. Conde. *Amor e sexualidade no popular pompeiano: uma análise de gênero em inscrições parietais*. 2002. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, SP, 2002.

50 Termo também utilizado para se referir ao *graffiteiro*, assim como ao *pixador*, dando assim uma característica que ressalta a dimensão de escrita ao ato.

51 Cientista Social e Ilustrador nascido em Lisboa, Portugal.

artísticas e parietais. De modo que esse reconhecimento, acolhido e posto diante de exposições teóricas antes mencionadas, possa enfim ser um saldo para a experiência estética de mais e mais pessoas, que convivam com essas expressões, que as vivenciam, dias após dia, em sua plenitude.

Quando propomos um debate acerca da arte, nos questionamos, em primeiro momento, a sua origem, procurando assim compreender a diferença que esse conceito foi assumindo com o passar do tempo. As primeiras pinturas, por assim dizer, foi e é uma enorme contribuição na história da humanidade, foi o que deu início a expressão simbólica.

Chip Walter, em seu artigo para a National Geographic⁵² descreve a incrível experiência de adentrar cavernas, como a Caverna de Altamira, na Espanha. Símbolos abstratos, ornamentadas paredes com animais pintados, datam mais de 20 mil anos de existência.⁵³ Na presa de um mamute, sugere-se que 25.000 anos atrás, fora esculpida uma das mais antigas representações de uma face humana.⁵⁴

Nas paredes encontram-se leões, rinocerontes, mamutes e bisões, criaturas antigas representadas numa árdua luta sob irreverente silêncio. Entre essas paredes, nas gretas, as figuras permanecem vivas. O local hoje conhecido como Caverna de Chauvet-Pont-d'Arc, é um místico lugar protegido pelo Ministério de Cultura da França. Ali, há cerca de 442 animais espalhados pela caverna. Na superfície das paredes, estão exibidos cavalos, manadas de rinocerontes e mamutes, ursos das cavernas numa preguiça languida procurando espaço para passar o inverno. Esses desenhos, em grande parte elas são pintados em linha contínua. Relata que “vemos as pinturas como se todas as outras obras de arte – em outras palavras, toda a civilização – ainda estivesse por vir.” O relato do jornalista, deixa claro que o impulso do ser humano em representar, e traçar linhas complexas e com grande capacidade de vivacidade, coloca-nos diante de uma experiência singular. Denota ali, uma beleza que perverte a noção de tempo. É de se imaginar, que grandiosa a sensação de deparar-se com o *Grande Painel*⁵⁵, deixadas pelos pintores de Chauvet, que podemos conferir na imagem seguinte.

52 WALTER, Chip. *As Origens da Arte: A maior inovação da história da humanidade não foram os utensílios de pedra ou a espada de aço, e sim a invenção da expressão simbólica*. National Geographic Brasil, Brasil, p.25-43, fev. 2015. Disponível em: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/347-primeiros-artistas>. Acesso em: 03 abr. 2020.

53 *Altamira Museum, Ministry of Education, Culture and sport*.

54 Sisse Brimberg, National Geographic Creative, at musée des antiqués Nationales, França.

55 Essas pinturas rupestres se referem a obra empenhada por seres humanos das cavernas do período glacial. Com carvão e ocre, ou gravadas em pedras, utilizavam também dos relevos da superfície da caverna para os efeitos da sombra, por meio de uma técnica.

Imagem 1.2 – *Grotte Chauvet*:



Fonte: UNESCO World Heritage Site.⁵⁶

Na descrição da arte parietal⁵⁷ ali retratada, Chip Walter sobre a explosão de criatividade percebidas nas paredes escreve:

“Em Altamira, no norte da Espanha, os pintores responsáveis pelo famoso bisão aproveitaram as lombadas e os afundamentos da rocha para dar vida e dimensão às suas imagens. Chauvet abriga um painel de quatro cabeças de cavalos desenhadas sobre curvas e depressões sutis em uma parede de rocha recuada, acentuando o focinho e a testa dos animais. A aparência deles muda conforme a perspectiva: ora vemos perfis, ora o nariz e o pescoço dos cavalos parece se esticar, como se estivessem fugindo de nós. [...] Numa esfera que parecia indicar que na rocha, esperavam os animais a mão e a tinta do artista para ganharem vida.” (WALTER, 2015, p. 42).

Afirmam ainda, como é apontado no texto, que o arqueólogo e cineasta Marc Azéma afirmava serem esses artistas os primeiros animadores visuais, com técnicas de desenho que davam a ilusão de movimento. Já outro estudioso da pré-história tem opinião muito semelhante a essa. Jean Clottes, o primeiro cientista a adentrar na escuridão de Chauvet logo

⁵⁶ UNESCO World Heritage Site. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/jgVxyIqd_hBTpQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 04 abr. 2020.

⁵⁷ Tipo de arte caracterizada por originar-se na pré-história, o nome se liga ao termo “paredes”, e designa o conjunto de desenhos e pinturas nas paredes das cavernas.

alguns dias após sua descoberta supõe que essas imagens tinham como destino a mesma impressão que nos causam os filmes, as peças de teatro, “um afastamento do mundo real que hipnotizava a plateia e a unia em uma poderosa experiência comum.”⁵⁸

Milhares de anos depois, portanto, ainda é possível adentrar o mundo desses primeiros artistas quando ao visitar ou observar as pinturas espalhadas pela caverna, aos ruídos da própria respiração e o tilintar das gotas de água, a busca pela arte mais antiga do mundo parece transparecer uma das características do que consideramos arte, essa quebra entre a noção de tempo e espaço, numa experiência interna e externa de contemplação.

Dada a temática do presente trabalho, acreditamos que uma análise da arte parietal seja importante para contextualizar o papel do *graffiti* hoje no campo da arte. Além das pinturas rupestres que datam há mais 30 mil anos, há como mencionamos no início desse capítulo, as escritas encontradas nas paredes de Pompeia. São inscrições parietais que sobreviveram junto a outros objetos ao fogo e as cinzas do grande vulcão. Lourdes Feitosa, no capítulo intitulado por “*Estiletos e pincéis em ação*” descreve: “Essas inscrições comuns de Pompeia chamam a atenção pela grande quantidade em que foram encontradas em muros, paredes externas e internas dos edifícios públicos, tabernas, locais de trabalho, habitações, praticamente em todos os espaços disponíveis nas paredes da cidade.” (2002, p. 70)

Nas paredes entre escombros, restaram tão somente as declarações de amor, as críticas políticas, o abandono; versos de Virgílio, Ovídio, Lucrecio, Propércio, Tiburtino. Relacionados a ideia de uma cultura popular, os *graffitis* de Pompeia são de mensagens rápidas e expressivas sentimentalmente. Essas inscrições, chamadas de *graffiti*, que é uma palavra derivada de *graphium*, instrumento utilizado para o seu desenho; de ponta aguda permitia que as pessoas delineassem, com certa facilidade, a forma das letras que desejavam, e era a maneira mais comum das pessoas, no geral, se expressarem.

As expressões do *graffiti* em Pompeia podem ser vistas e apreciadas, pois após terem sido encontrados, a cidade se tornou um grande museu a céu aberto cujo catálogo contava com cerca de 10.903 *graffitis*. O CIL⁵⁹ apresenta os *graffitis* da maneira como estavam nas paredes. Com os comentários pode se presumir, quanto as inscrições incompletas, o que nelas diziam. Quanto a potencialidade da escrita na parede, Lourdes (FEITOSA, 2002, p. 92) escreve que “é por meio dessa escrita parietal que um grande número de pessoas deixaram registradas a sua opinião sobre os mais variados temas, como os seus desejos e aspirações;

58 *Ibid.*, p. 43.

59 *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

amores conquistados e perdidos; apoios ou críticas a políticas, ao imperador; mensagens a amigos, trechos de obras literárias, entre outros.”

As escrituras nas paredes faziam parte da cultura cotidiana dos viventes de Pompeia. Há nessas manifestações públicas, traços de inserção da cidade a um contexto ainda mais amplo da sociedade romana. Manifestam textos que se referem a deuses, a dor da separação, e incluem, ainda, murais como os expostos na *História da Arte*, de L.H Gombrich.

Imagem 1.3 – “Donzela colhendo flores”, século I d.C.



Fonte: Museo Archeologico

Nazionale, Nápoles.

Quando Grombrich descreve a cidade de veraneio habitada por famílias abastadas, Pompeia, sepultada entre as cinzas do gigante Vesúvio da erupção de 79 d.C, as casas doravante encontradas entre os escombros, quase todas, tinham pinturas murais, galerias ilustradas. Os decoradores que viviam nessas cidades e outras nos arredores, *Herculaneum* e *Stabiae*, desenhavam livremente, mesmo que se apoiassem nas obras dos grandes artistas helênicos. Entre pinturas sobre o trivial, e como temos visto na pesquisa de Lourdes Feitosa (2002) e as escrituras parietais, encontra-se a donzela da Figura 1.2, assim como a surpreendente e detalhada cabeça de um fauno:

Figura 1.4 – “Cabeça de um Fauno”⁶⁰, século II a.C.



Fonte: Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

Ambas as obras, demonstram o empenho da capacidade artística existente numa cidade que há muito fora soterrada, o que nos interessa é o sentido dessas pinturas, tal como as escrituras encontradas nas paredes da cidade. Segundo o relato de Feitosa (2002), essas inscrições parietais estavam contextualizadas e adaptadas à leitura popular. Além de que, os textos literatos impressos, como Ovídio, Virgílio, estava distribuído apenas a uma parcela da população romana. Enquanto os *graffitis*, espalhados por todos os cantos da cidade, em sua grande maioria levava uma mensagem para a comunidade local; num diálogo aberto, cujas considerações dos leitores facilmente aparecia nos arredores, completando, dando saudações, opiniões, recados. O que a autora não esquece de mencionar, no término do trecho em que menciona esse diálogo entre os moradores de Pompeia, é que ainda que fosse ali uma sociedade desigual, onde havia exploração humana, o sistema escravista em que viviam, não tornou aqueles acometidos pelo peso da desigualdade a uma posição inerte e amorfa. Mostravam-se, nas paredes, sonhos descritos, anseios colhidos, amores vivenciados por

60 Detalhe de um mural proveniente de *Herculaneum*.

homens e mulheres que sobreviveram por meio de seus escritos e hoje fecundam no seio da história.

Com isso em vista, podemos notar o que Anita Rink⁶¹, em sua vigorosa e sensível análise sobre os *graffitis* descreve que o grafismo, nos muros, existiram em quase todas as épocas e civilizações. Sendo as suas tecnologias, os temas, os métodos, se alterando de acordo com as diversidades das realidades. A escrita em carvão com mensagens de protestos, profecias, amor e desilusão, citações literárias, foi denominado pelos romanos de *graffiti*. A palavra *grafite* deriva do grego *graphéin*, cujo significado é escrever. Tanto no latim como no italiano se chama *graffiti*, que se refere a escrita feita com carvão. Diferentes formas de pinturas e desenhos foram encontradas nas paredes e decorações, Mesopotâmia, Bizâncio, Grécia e Roma, que nos leva a compreender que a expressão nas paredes da cidade, tem uma origem antiga, muito antes dos tempos atuais. (RINK, 2013, p. 29) As primeiras artes feitas, as chamadas *rupestres* eram feitas com material extraído diretamente da natureza. Isso foi do mesmo jeito até a Renascença, quando a preocupação estética revigorou, e os afrescos tomaram espaço sendo confeccionados junto às paredes. Ricardo Campos, em seu ensaio visual⁶², aponta o estudo de Joan Gari, um importante aspecto no estudo do *graffiti* contemporâneo e a sua semiologia, onde chegou a identificar duas tradições, a europeia e a norte americana. Flexionando, assim, que a europeia seria aquela cuja principal característica é a escrita; seja em forma de máximas, com natureza poética, filosófica ou política. Em contraste, vinculado a tradição norte americana, o *graffiti* se encontra fortemente ligada à cultura de massas, como ao *pop*, por ser uma expressão marcada por ser figurativa e imagética. Essas duas tradições encontradas, em nosso ponto aqui mencionado, podemos vincular a tradição latino americana. Entre essas expressões parietais, há ainda, os artistas denominadas muralistas, movimento mexicano de 1910, que conta com nomes como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, constituíam o que chamava-se de arte revolucionária; que buscava grandeza em sua identidade, apagada diante da névoa da colonização espanhola. Como também, a eminente proliferação dos *graffitis* notáveis no Brasil. É perceptível, assim, que os *graffitis* do século XXI se assemelham não só na expressão parietal de outros momentos históricos, mas à necessidade humana de comunicação pública.

61 RINK, Anita. *GRAFFITI: intervenção urbana e arte*. Curitiba: Appris, 2013.

62 CAMPOS, R. *A LUTA VOLTOU AO MURO*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2014. *Análise Social*, 212, XLIX, 3º, 2014.

3.2 *GRAFFITI* e ARTE

A definição de arte, como bem assinala Rildson Alves dos Santos⁶³, é uma tarefa difícil. Já que, como visto, o tema é amplo e profundo. Inclui muitas teorias, concepções, contextos históricos, políticos, sociais. Muitos casos de supressão da arte ocorreram na história, como a dos espanhóis que esfacelaram a arte dos incas, de maneira contrária aos romanos que assimilaram, de modo muito positivo, a arte grega. Cada uma delas maneja de forma diferente o contato que tiveram com essas culturas. Grunow (2013), vê que a expressão da necessidade humana de autorrepresentar-se e, portanto, de valorização da sua subjetividade, aparece enquanto forma de arte. Além disso, a arte segue na experiência que pode proporcionar, sugerindo possibilidades que podem não ser visíveis, mas sensíveis. Segundo Rildson Alves, é aí o “laboratório da criação, e a arte surge como elemento de direcionamento daquela excitação a respeito do que se é no mundo.” A emoção contida no ser humano, assim como a inquietude do seu espírito, a contemplação da obra de arte, demonstra que pode haver um desdobramento, e criá-la, significa experimentar esse tumulto de emoções. A arte, portanto, não existe fora do ser humano. Está intimamente ligada e são símbolos dos nossos desejos e emoções.

“A arte não se revela, contudo. Ela se materializa a partir dos signos, que são filhos de outras artes remotas, são imitações do alvorecer primordial da lembrança rarefeita. Como então conceituar algo que tem suas origens no âmago do espírito humano, muitas vezes tão insondável? Restam apenas o alívio, o deslumbramento e a percepção de que o ser humano é além de si, e é em si a excelência da arte, o vertedouro das selvas milenares, das quais depende sua condição.” (Grunow, 2013, p, 58)

Grunow ilustra o conceito de arte em movimento. Elucidando, que para além da subjetividade, a arte é fruto de uma diligência humana, ligada a manifestações de ordem estéticas. Por meio da percepção, emoções, ideias, tendo por objetivo estimular esse interesse de consciência, cada obra de arte possui um significado diverso, único, diferente. Com uma definição suscitada pela época e cultura. O autor em seu artigo, tenta apontar para o grafite

63 GRUNOW, Rildson Alves dos Santos. *Arte contemporânea em movimento: grafite e valor mutante da estética*. Confluências Culturais, v. 2, n. 2, 2013.

como uma expressão visual artística da arte contemporânea. Sendo um dos temas mais efervescentes no grafite, Rildson Alves (2013) a decadência da civilização. Pode-se compreender, nesse sentido, como a representação gráfica e subjetiva dos valores declinantes da civilização. A época desse momento analisada, é aparentemente contraditória, já que no surgimento dessa expressão, que busca também a disseminação do conhecimento, tornando o ser humano consciente, quer torná-lo ao mesmo tempo consumidor voraz e acrítico. É nesse cenário que em decomposição que surge o grafite. A crise estética que passamos, pode dizer respeito a esse contexto de reciclagem e substituição de ideias e valores em alta rotatividade, cujas ações são típicas da época atual, a qual ainda é incerta em seus objetivos ideológicos e estéticos. Um dos pontos que são levados em consideração nessa análise, é a do teor estético representativo encontrado no grafite. Pode-se ver ali contido a contestação deliberada das escolhas coletivas da sociedade, a decadência que a civilização submerge. Que nos remete ao que descrevemos nos capítulos anteriores sobre a busca por uma fuga da barbárie, acabar nos levando a verdadeira prisão da civilização.

“Compreendendo a estética como um ramo da filosofia que se preocupa com as crenças e teorias sobre o valor, o significado e as interpretações da arte, o aspecto graciosa do *belo* já não é mais preponderante, mas sim aquilo que é válido como forma de transmissão de mensagem. É, pois, a representação ou o símbolo, hoje, muito mais importante do que o *belo*.” (Grunow, 2013, p. 60.)

Para Ernst Cassirer⁶⁴, o símbolo, é uma das principais chaves para o entendimento do que é o ser humano. O autor sustenta sua teoria com um livro complexo que trata tanto dos mitos quanto da arte, perpassando teorias biológicas que descrevem o círculo funcional do animal até explicar o mundo humano, que para este, apreende a realidade de uma outra maneira. Pois o homem, afirma o filósofo, descobriu um novo método de se adaptar ao meio em que vive. Os demais animais estariam, dessa forma, no paralelo entre um sistema de reação a partir do sistema receptor. Já no ser humano, de outro modo, é possível notarmos um terceiro elo em nossa realidade, que é o sistema simbólico.

No mundo, em confronto com as experiências das demais espécies, vivemos uma dimensão da realidade. Já não vivemos num universo puramente físico, mas experimentamos continuamente esse universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse mesmo universo. São vários os fios que tecem a rede simbólica, nessa que é a teia emaranhada da experiência humana. Chegamos ao ponto em que já não podemos dizer que

64 CASSIRER, Ernest. *Antropologia filosófica*. Tradução de Vicente Félix Queiroz. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

temos uma visão pura, sem influência alguma, visão ou qualquer caracterização científica, mitológica. Como Cassirer menciona em seu ensaio ao tratar da natureza humana: “Envolveu-se por tal maneira em formas linguísticas, em imagens artísticas, em símbolos místicos ou em ritos religiosos, que não pode ver nem conhecer coisa alguma senão pela interposição desse meio artificial.”(CASSIRER, 1977) Essas noções, elencadas por Cassirer como formas simbólicas, descrevem com precisão alguns aspectos do nosso mundo. As descrições seguem no sentido amplamente cultural, como lhe é proposto por meio de sua filosofia, cujas noções podem ser denotadas no amplo campo de diferenças que é a nossa cultura.

O ser humano está inserido nesse mundo simbólico, e como testemunha, assume outra forma de se expressar. A ascensão dessa forma artística, passa a ganhar espaço em campos inusitados. A absorção desses conteúdos absorvidos pelo sistema mercadológico, é o que toma a atenção de Grunow (2013) em seu ensaio. Adorno e Horkheimer (2002), parecem ter descrito essa relação quando conceituaram a Indústria Cultural. “A quebra de manifestação artística espontânea promovida pelas investidas do mercado anula o poder da crítica original, mesmo quando mantidas essas características questionadoras que evidenciam a problemática do modelo da civilização, o qual continua a ser construído.”⁶⁵ Assim, um painel grafitado e em exposição, disposta para mercantilização em um renomado museu da Europa ou América do Norte, responsáveis por decisões que abrangem o panorama socio-político-cultural, econômico, do mundo ocidentalizado, já não poderia mais reivindicar seu caráter anárquico ou contestador. É o que caracteriza o fenômeno descrito pelos dois Frankfurtianos, quando apontam: “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança, filmes, rádios e seminários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todo entre si. As manifestações estética, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, p. 5)

O problema levantado por Grunow coloca o grafite como um produto da decadência da civilização, sendo translado para recintos limitados que transformam a mesma decadência em mercadoria a ser leiloada. Ou seja, entender até que ponto estaria o grafite disposto, enquanto produto estético dessa decadência da civilização, continuar a transitar pelos meios fomentadores da sua capitalização. Ainda, a pesquisa se dedica a compreender se o grafite, ao adentrar esses novos espaços, os salões, os museus, teve seu suporte ideológico abalado, devido ao cercamento mercadológico que perverte a tudo que toca.

65 GRUNOW, Rildson. *Op. cit.*, p. 60.

Sua análise passa pelo debate da arte contemporânea, que traz expresso o pensamento de Michael Archer⁶⁶, que na sua história da arte contemporânea analisa as transformações pelas quais passaram as artes nos últimos quarenta anos. Como a intermitente tendência para se redefinir o conceito de arte, que passa a olhar para fora de si com auxílio dos saberes filosóficos, sociológicos, antropológicos. Archer (2005), reflete sobre a relação da arte com a vida cotidiana, levando em consideração expressões instantâneas e duradouras, as mesmas que fundamentaram e fundamentam as principais vertentes como o minimalismo, o pop, a arte conceitual, as performances. Warhol, Beuys, Bourgeois são nomes recorrentes dos que representaram esses estilos. Foi nesse contexto que surgiu o grafite, aponta. Segundo Baudrillard (1979), os grafites que ocupavam as paredes, ali, tiveram início no que chamou a “Primavera de 1972.” As paredes eram sua plataforma inicial, mas essa logo se espalhou por muros, cercas, metrô, ônibus, trens e monumentos. *Taki 183*⁶⁷, *Júlio 248*, *CAT 161*,⁶⁸ que foram os primeiros nas ruas de Nova York a espalhar os nomes pelas ruas.

A fixação dos princípios da arte contemporânea resultaram transformações que foram estudadas por Anna Cauquelin (2005), que reconhece duas grandes mudanças nesse período, traçando a diferença entre a arte moderna, extremamente direcionada para o consumo, e da arte contemporânea, que melhor se identifica com a cultura de massa, o processo de comunicação. Esse entendimento nos dá uma noção breve da cronologia ideológico referida ao processo artístico, que, para os propósitos de análise de Rildson Alves (2013, p. 62), é fundamental. Nesse caso, se o papel do grafite alinhado a ideologia se manteria autêntico em meio as conexões mercadológicas e necessárias ao ser aceito no mundo das artes.

O salto aqui marcado, entre o local de origem para um outro ambiente diferente de sua essência. Sobre as gravuras que encontra na cidade, os grafites, associados ao ambiente em que são feitos, estabelecem uma dimensão ainda maior do que o desenho em si. Ela seria o passo inicial para se contemplar todo o restante, aquilo que fomenta a sua moldura, é o cenário de angústia do artista.

Ali reside a vida do grafite, é onde aquela arte recebe seu certificado de autenticidade – um prédio em ruínas, uma vila suburbana expondo as paredes com tijolos em inúmeras matizes se perdendo no horizonte inexistente, a fachada de uma velha fábrica abandonada. Tudo isso incorpora ao grafite seu teor comunicativo de uma realidade que propositalmente não seria notada não fosse por essa forma

66 ARCHER, M. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

67 Ver em: <<https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>> Acesso em: 26 de Abril.

68 Assinatura, que representa a abreviação do nome do grupo e a quadra que indica o local, que o autor mora.

artística e isso é sua verdade, porque o que se transmite dentro desse mundo não é nada além da pura e angustiante verdade artística. (Grunow, p. 62)

Essas análises levam Rudilson a tentar compreender tais expressões, que, num esforço intelectual, busca imaginar elas ocupando um espaço, deslocado do seu local de origem, como uma fachada periférica colocada junto a uma parede branca do museu. Considera assim, que a autenticidade do grafite estaria somente dentro das condições que o seu universo pode proporcionar. Já que, dentro das galerias, as verdades que o grafite oferece são descartadas. Fica assim evidente, que o aumento dos grafites em torno do mundo é resultado de uma decadência própria da civilização a qual essas expressões pertencem. Portanto, os traços dessa civilização são, aos traços, representadas nessa arte emblemática. A investigação desse autor até aqui, nos trouxe considerações a respeito da relação entre indivíduo grafiteiro junto ao valor estipulado por suas obras em meio a Indústria Cultural⁶⁹.

O contexto que temos sido levados parece, a curto prazo, um tanto assustador. Rondando as teorias sobre o *fim da arte*, a *Indústria Cultural* e os seus estragos, e a hipótese de que o *graffiti* representa a estética da decadência da civilização, nos é apresentado um futuro duvidoso quanto aos seus resultados. Um dos grandes sentimentos em se debruçar sobre o tema da arte, é a sensação de que o final dela se trata, especificamente, acerca de uma narrativa do mundo; e que a sua existência, ainda que em meio às cinzas, estará sempre a um instante de flamejar.

*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*⁷⁰ de W. Benjamin já vinha nos mostrando as influências da reprodução da era técnica; o desenvolvimento de suas teorias ganha destaque no trabalho de Adorno, que com o conceito de Indústria Cultural nos coloca diante de uma estrutura, que explica e desenha, nuances de como a arte sobrevive nesse meio, e quais os caminhos que ela pode tomar. Ao que vimos até então, suas preleções se destacavam numa concepção crítica da arte, assumindo assim seu caráter de “morta”. É dessa maneira, negando até mesmo o essencial, que é a sua aparência, que a arte resiste as verdades da velha tradição.

69 Ver mais no capítulo “Fim da Arte”, em que trazemos a visão de Theodor Adorno para melhor compreensão.

70 BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

Annita Rink lembra que em 1950 o setor automobilístico estava em seu auge, assim, a tinta de látex tinha a produção aumentada de maneira exponencial; sendo os dois seguimentos adentraram-se as necessidade humanas e passaram a ser comercializados e consumidos. Logo, a tinta de spray passava de mãos em mãos, e as primeiras pichações modernas foram surgindo. Um material de difícil remoção que influenciou no surgimento desse termo, *pichação*, que foi associado ao de vandalismo e faz nascer, portanto, o uso do piche para expressão urbana:

“A utilização deste material inaugura um novo momento para apropriação desautorizada do ambiente urbano com expressões gráficas de caráter coletivo. Assim que as pessoas passaram a ter acesso aos sprays, ações coletivas diversas puderam se tornar públicas e as ideias pessoais ou de pequenos grupos ganharam extrema visibilidade. Isso influenciou fortemente os primeiros movimentos contraculturais no mundo ocidental da época.” (RINK, 2013, p. 33)

Como temos alguns objetivos com essa pesquisa, cabe agora lembrar que utilizamos o termo *graffiti* para descrever um dos elementos de nossos estudos, pois era a forma que os Romanos utilizaram para se referenciar a escritura nas paredes. Embora pinturas tenham sido desenhadas, as expressões se ligam entre si no hábito da escrita na parede. Referindo ao instrumento utilizado, assim como a palavra “pichador” foi retirada do instrumento também usado. Uma das primeiras expressões do *graffiti* no século passado, aconteceu na revolução Contracultural Francesa. O caráter político que a *pichação* ou o *graffiti* adquiriu, orienta ainda hoje os autores que mantêm essas expressões em atividade, na maioria do caso. Com a complexidade da modernidade e grande quantidade de pessoas habitantes no mundo, acreditamos que muitos são os motivos e os temas que em comum essas expressões podem se manifestar. Como toda expressão de cunho artística, o *graffiti* e a *pichação* são expressões visuais e, antes de tudo, humanas.

As pichações na França em maio de 68, eclodiram no momento em que multidões protestavam coletivamente e muitos utilizavam do muro para se comunicar. A transformação social, almejada pelos jovens da época, tomaram conta das paredes da cidade; políticas, revolucionárias. As pichações, essas com “ch”, são geralmente relacionadas, a qualquer escrita sem tanta preocupação estética. Ela pode ser expressa por meio de desenhos, rabiscos, frases políticas, declaração de amor, de ódio ao patrão, qualquer que seja intervenção nos espaços urbanos. No Brasil, o fenômeno também ocorreu, a princípio com o afrouxamento do regime militar, e ainda durante o trágico período de ditadura, as paredes foram escritas, numa exclamação que se mantém e vive na memória dos que olham com a sensibilidade, e os que

não esquecem, “Abaixo a Ditadura!” Quando esse quadro foi se abrindo, enfim, para outro conteúdo de *pichação*. Nessa abertura, vemos surgir diversos tipos de manifestação. A pichação é uma delas e se assemelha ao que é no exterior denominado por *graffiti*, como já mencionamos. O *graffiti*, dessa forma, levando em consideração a definição que Ricardo Campos nos apresenta, cujo estilo se diferencia de dois modos. Uma são as escrituras filosóficas, humorísticas, políticas. E a outra mais ligada à imagem, que pode ser entendido o *graffiti* moderno, em que se diferencia em muitos estilos dada a diversidade artística dos que o fazem.

Nesse caso, achamos importante trazer uma ilustração que demonstre a diferença entre os temas, como uma breve apresentação a artistas que já alcançaram espaço maior no mundo da arte urbana. Os Gêmeos⁷¹, com seus traços lúdicos, divertidos, despretensiosos, que obtiveram grande adesão dos museus a partir dos anos 2000. São influentes na grafiteagem, e grandes nomes na história da arte de rua. A expressão dos contextos simples de suas obras retratam, muitas vezes, a vida cotidiana. Além de, com enorme habilidade, produzirem murais enormes, como o exposto em um mural com grande visibilidade após serem convidados pelo Instituto de Arte Contemporânea em Boston.

71 São uma dupla de irmãos grafiteiros de São Paulo, nascidos em 1974, cujos nomes reais são Otávio Pandolfo e Gustavo Pandolfo.

Imagem 1.5 – “Mural dos Gêmeos”



Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2013/04/mural-imenso-de-os-gemeos-domina-um-dos-parques-da-cidade-de-boston/>

Imagem 1.6 – “Graffiti: Os Gêmeos”



Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2013/04/mural-imenso-de-os-gemeos-dominam-dos-parques-da-cidade-de-boston/>

Além desse trabalho lúdico e de muita categoria, há muitos outros publicados no site oficial dos irmãos.⁷² outros artistas podem ser aqui expostos para abrir ainda mais o campo de entendimento dessa forma artística que é explorada entre as ruas e vielas. Sem dúvidas, sem um outro destaque do processo artístico da arte de rua para o museu foi Jean Michel Basquiat⁷³, exponencial internacional que deu abertura nesse diálogo entre a arte urbana e as instituições, como os museus.

⁷² Último acesso em 26 de Abril: <<http://www.osgemeos.com.br/pt>>

⁷³ Grafiteiro e pintor (1960 – 1988).

1.7 – “Boxer,” 1982.



Fonte: <https://www.themantle.com/arts-and-culture/art-boxing-jean-michel-basquiat>

Basquiat foi um dos expoentes do movimento nova iorquino, também considerado precursor e influenciador do estilo de *graffiti* contemporâneo da arte urbana. Alguns diziam que Basquiat tinha a capacidade de expressar com bastante intensidade, “as ruínas sociais e políticas nos muros” (Lima, n.d.) e esta expressividade singular abriu caminho para o que chamamos de uma “estética da grafitegem” e do grafiteiro como aquele artista que tem a capacidade de criar conceitos de forte expressão social.” (RINK, 2013, p. 35)

A obra desse autor, nos parece, como uma expressão direta do que a experiência do *graffiti* acrescenta ao mundo das artes. Gilberto de Lascariz⁷⁴ descreve o contexto do anos 80 nos Estado Unidos da América que conheceram a emergência de uma cultura urbana de caráter marginal, tanto visual quanto musical, a “*Street Culture*” (Arte de rua), o *graffiti* e o *hip hop*. É uma situação nova no mundo da arte. Ela não vem mais do seio intelectual da universidade, mas da rua. Atrvés do artista autodidata e sem educação universitária. Lascariz caracteriza essa corrente *marginal*⁷⁵ como uma estilística, rude, primitiva de anti-arte, classificada de forma asséptica como arte marginal e *art brut*, que tem a rua e as ruínas industriais do mundo urbano capitalista como enquadramento e suporte de sua criatividade. O *establishment*⁷⁶, sedento por novidades, rapidamente absorveu a linguagem da arte de rua. Basquiat, nesse momento, dada a glória dos seus trabalhos alcança maior notoriedade. A emergência que a cultura de rua, o *hip hop* no século passado, não fazia ideia do que o consumo cultural em massa e o deslumbramento social se tornaria nos dias de hoje. Andy Warhol havia denunciado, de maneira enfática nas suas obras, o vazio estupidificante da sociedade de consumo por meio de muitas serigrafias. “É a ironia chocante de seus temas, ironia virada contra o pensamento estereotipado dos próprios negros, e o discurso por fragmentos, que ele aproveita do vocabulário estilístico do *hip hop*, que lhe atrai tantos admiradores cultos.” (Lascariz, p. 3)

Segundo Gilberto de Lascariz, o momento artístico em que Basquiat desenvolvia-se enquanto artista era a chegada da Arte Moderna de Vanguarda. Representada pelo movimento *Neo Expressionista* dos anos finais de setenta, e toda uma parte de oitenta, onde se retomam a figuração humana como seus temas. Basquiat segue um estilo muito semelhante ao denominado neo expressionismo, que tinham preocupações acerca da representação do corpo e do eu.

“A obsessão que ele tem pelo autorretrato e os temas da morte revelam uma preocupação sobre o sentido pluridimensional de seu próprio eu, de sua consciência enquanto indivíduo não-racional, que pode levar-nos a concluir que a sua obra seja além de política, o aspecto que dela se tem mais ingenuamente realçado sobretudo nas suas obras de injustiça histórica e racial de 1982.” (LASCARIZ, p. 5)

74 LASCARIZ, Gilberto. *O Corpo do avesso: A imagética Vodú em Jean-Michel Basquiat*. Acesso em: <https://www.academia.edu/37696147/O_CORPO_DO_AVESSO_A_IMAG%C3%89TICA_VODU_EM_JEAN-MICHEL_BASQUIAT> Último acesso em 26 de Abril.

75 Referimo-nos à margem, tempo e espaço sociais identificados como opostos à norma social dominante.

76 Ordem ideológica, econômica, política de um país.

Marc Mayer⁷⁷, ressalta uma das características fundamentais na obra de Jean Michel Basquiat, é o modo com que ela funciona, como um *spell* (feitiço), que sinergiza tanto os seus propósitos políticos como provoca um retorno reflexivo sobre o próprio eu do artista, o que chama de uma espécie de endoscopia ontológica, que abre possibilidades para a contemplação das raízes de sua cultura ancestral. Pelo que se pode ver, até aqui, essa arte, levada por essa interpretação de Gilberto Lascariz, ao nos aprofundarmos no sentido dessa endoscopia ontológica no trabalho de Basquiat, podemos nos lembrar da temática de Hegel ao se tratar do percurso do espírito absoluto que, após efetivado em sua forma, dominado a sua perfeita expressão, seguiria caminho, resultando numa espécie de religião. Essa ligação ancestral do ser humano com a arte, com a imagem, é de se ter em conta quando adentramos esse debate. Ainda, segundo Lascariz, “o uso constante de palavras escritas na sua pintura, numa estrutura construída de forma repetitiva e sinalética, enquadra-se nas técnicas usadas desde a Antiguidade de invocação mágica.” Isso nos leva a outra consideração já discutida no princípio desse texto. O percurso do ser humano, inevitavelmente, reverenciou por meio de suas crenças, e ainda assim o fazem.

Basquiat choca-nos com a nossa própria efemeridade, uma preocupação obsessiva nas suas telas depois de 1983. [Ele] assevera de forma metafórica que pretendo expor a interioridade do ser humano que existe oculta sob o verniz da exterioridade física e social, por debaixo das aparências, muito em particular a interioridade objetiva da identidade negra. Neste sentido a sua arte é uma prática de ontologia visual, mais do que de intervenção pública. (Lascariz, p. 7)

A arte voltada a si mesmo, engendrou categorias da arte num processo autoreflexivo. Nesse sentido, acreditamos que a arte de Basquiat seja bastante elucidativa. Além da discussão racial, Basquiat é a expressão artística que toma com intento os temas de sua época. Ali, a arte já havia transmutado inúmeras vezes, mas é com ele que o estilo de grafítagem passa a adentrar as galerias com enorme força. Numa apologia ao que se considera *grotesco*, e *feio*, podemos compreender algumas retalhações que poderia ter sofrido em outro cenário, ainda que neste em que viveu tenha de ter passado pela mesma forma, mas talvez um pouco mais afrouxado, além do racismo institucional que não podemos tapar os olhos e fingir que não há. Mas a nossa discussão aqui, se dá, no reconhecimento desse autor como um dos principais contribuintes para o desenvolvimento da arte no mundo. Jean Debuffet⁷⁸ é outro nome que trabalhou temas como grotesco, a arte bruta. O mesmo gosto que este tinha pelas

⁷⁷ Apud LASCARIZ, *loc. cit.* p. 5.

⁷⁸ Pintor francês (1901 – 1985).

pinturas das crianças, também Basquiat parecia ter; daí a influência, provavelmente, de uma autenticidade em seus elementos, de inimitável, que é algo raro nesse período da arte moderna. Notemos a sequência de imagens, em que vemos o corpo representado desproporcionalmente a ideia que se tem dele, e o corpo, a maneira da tradição modernista, desconstruído.

Imagem 1.8 – “Ribs, Ribs”, Basquiat (1982)



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/ribs-ribs>

Imagem 1.9 – “Acque Pericolosi”, Basquiat (1981



Fonte: <https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting/1169879767/acque-pericolose-poison-oasis-1981-by-jean-michel-basquiat/>

Imagem 1.10 – “Per Capita”, Basquiat. (1981)



Fonte: <https://art.moderne.utl13.fr/2016/11/cours-du-21-novembre-2016/2/>

A análise de Gilberto de Lascariz, nos dá um palpite do que se busca representar nessas obras, que é a imagem inconsciente do corpo, aquela imagem que está ligada ao sujeito e à sua história.

A arte de Basquiat enquadra-se numa ideia de arte que Theodor Adorno considerava ser o único espaço no mundo moderno onde a ferida interior de um sujeito violado pela história pode ser articulada sem ser falsificada. [...] O que Basquiat quer dizer na sua alegoria do corpo esqueletizado é que todos nós enquanto sujeitos expropriados de sua identidade fundamental, tal como aconteceu aos negros, seja ela racional ou não, somos todos esqueletos vestidos de carne, independente da cor e da raça, isto é, somos todos iguais imanados no Não-ser. (Lascaroz. p. 8)

Pela arte de Basquiat, o ser humano moderno pode reencontrar-se à parte oculta de si mesmo, numa época em que a cultura predominante anseia por uma beleza jovem e eterna, que é a morte. Esse foi o artista que introduziu, fazendo com que o *graffiti* ganhasse legitimidade no circuito oficial da arte, que trouxe outros nomes ao conhecimento do público,

como Keith Haring⁷⁹, gerando o movimento que acalorou os museus, as bienais, e o movimento *pop* na época.

Não nos deteremos muito mais sobre a *pichação*. Tanto a política quanto a poética, como as demais expressões não serão tão importantes para o contexto que queremos nos aprofundar, que é o âmbito estético nas artes urbanas. Vimos anteriormente, uma breve história de como a *pichação* e o *graffiti* desempenharam papéis importantes para a existência de ambas as expressões. Aqui, podemos distinguir um pouco melhor, o surgimento dos *graffitis* e como se conciliam com a *pichação*. Expressões das ruas que, aos poucos, foram ganhando novas expressividades. Consideramos aqui que o *graffiti*, a *pichação* e o *pixo* tem a mesma raiz originária. E portanto, é as levando assim em consideração, que poderemos entender como essas respondem ao mundo da arte e ao contexto do “Fim da Arte.”

Ao nosso ver, desde que a pintura ultrapassou os limites que havia se imposto, com os receituários que lhe mantinham a atividade estética, deixando de lados os grilhões que a prendia a um só modelo, a arte assumiu sua característica autônoma e escorregadia as definições e leis acadêmicas. Se identificarmos aquilo que se chama arte, talvez encontremos outros horizontes para as nossas confabulações. Pois, desde quando os Impressionistas alteraram o conceito dos quadros, por exemplo, escamando a ideia de que a pintura deveria copiar de maneira idêntica a natureza, sendo que, nem mesmo os grandes mestres, em seus quadros, retratavam com tal perfeição a natureza, por mais que nesses trabalhos a beleza e a perfeição em si mesma aparecesse ali contida. As pinceladas de Van Gogh, a deformação de Picasso, o terror de Goya, abriu caminhos para a expressão da pintura que viria. Notamos assim, uma certa semelhança entre o percurso das escolhas da arte. Embora a discussão permeie sempre, na velha tentativa de compreender se elas são arte, que o espaço parece estar sendo ocupado cada vez mais. Não só as ruas como também os museus passam receber, continuamente, novos personagens, novas marcas. O *graffiti*, até onde vemos, se expressa em muitos sentidos, mas a sua raiz ideológica parece estar sempre à espreita, mesmo que abraçada agora pelo mercado, as ruas ainda servem de exposição para quem precisa se expressar com o bom e velho rolê.

79 Artista gráfica estadunidense (1958 – 1990).

Um dos temas aqui mencionados, em um tom até apocalíptico, foi o do *graffiti* ser uma expressão estética da decadência da civilização. De fato, ao que nos parece, o *graffiti* e a *pixação*, são expressões que melhor se adaptaram a essa queda de valores, às mudanças fortes de paradigmas, as políticas desenfreadas, e a crise eterna do capitalismo. Nesse contexto, gostaríamos de mencionar algumas características sobre o outro movimento da arte urbana, a *pixação*.

3.3 PIXAÇÃO: A caligrafia no fim da arte

As marcas dos cadernos, dos livros, dos quadros, da ciência, da religião, trazem características sobre a vida humana. As da cidade demonstram que o seu existir, implica, diretamente na existência de outras pessoas que intervêm na opacidade dos prédios, abrindo espaço no concreto para a leitura, que geralmente, ocorre somente pelos seus pares. É raro encontrar alguém que não esteja envolvida com a *pixação* e que a entenda. Mesmo muitos graffiteiros acreditam que a sua expressão, no caso, o *graffiti*, seja uma evolução da *pixação*. Entretanto, vemos por outro lado. Para nós, o *graffiti* inaugura uma arte espécie de arte, e a *pixação*, ao seu modo, também; mas cuja expressão se diferencia por alguns motivos que serão explicados. Como admite Luiz Henrique Pereira Nascimento, no seu trabalho “*Pixação – A arte em cima do muro*”, para se compreender a *pixação* é necessário que a aproximação seja de maneira que não a oprima, e que não imponha nem exija nada do outro. Só assim é possível despertar o afeto necessário para uma experiência estética verdadeira, libertadora e prazerosa, olhando para o lado feio da cidade e enxergando a sua beleza. (Nascimento, 2015, p. 54)⁸⁰

Ainda que tenhamos iniciado esse trabalho com a discussão sobre o *belo*, ela sempre retornará quando a opinião sobre um gosto for emitida. O movimento da *pixação* tem origem similar ao *graffiti*. O uso da cidade como plataforma de sua expressão é o que demarca e vivifica a sua atuação. Embora o artigo que o caracteriza como crime e positive a multa e a pena de quem o comete, a expressão tende a se solidificar cada vez mais. A *pixação*, expressão urbana de cunho caligráfico, nas grandes capitais preenche as paredes, os vidros, as fábricas abandonadas, as paredes dos córregos, os postes, caixas de luz, telefones públicos.

80 NASCIMENTO, Luiz H. P. *PIXAÇÃO: A arte em cima do muro*. Cachoeira do Sul: Editora Monstro dos Mares, 2015. 70 p.

O *graffiti*, em suas características, valorizam a estética das letras, a pintura, as vezes até mesmo a mensagem, a *pixação*, também. Entretanto, a coloração lhe é indiferente. Não queremos nos deter, aqui, sobre o início dessa expressão. A nossa intenção, é antes, a de demonstrar as características da estética da *pixação* em consonância com o *graffiti* e o fim da arte fundamentado pelos autores supracitados.

Talvez dê para notar, que houve uma certa confusão no uso dos termos *graffiti*, *pichação* e *pixo*, já que por parte de uma visão sociológica, as expressões demarcam diferenças não aparadas pelo direito, por exemplo. Então não há consenso quanto a essa diferença na literatura em geral. O que para nós não impede muita coisa. Já que ambos podem ser abraçados pelo mesmo conceito, “Graffiti Moderno” (*Modern Graffiti*), pois formam elementos interlocutores, que nas ruas exercem funções similares, dada a raiz em comum na transgressão, na plataforma de expressão, como em muitas regras próprias das artes urbanas. Nos EUA, a lei não diferencia entre ambas as expressões, já no Brasil isso vem se alterando aos poucos. A *pixação* surge na década de 80, 90. Um movimento que se separa por grupos, espalhados pela cidade, escrevendo nomes representativos, ou apenas um apelido próprio. Vimos até aqui, que a civilização, em sua história, produziu muitos horrores e desigualdades. A grande resposta a dor promovida pelo mundo vem por meio da arte. Enquanto o graffiti se preocupa com formas mais compostas, complexas, cujo desenho ganha prioridade; em harmonia, muitas vezes, com as críticas sociais, podemos notar para além das outras expressões artísticas – *Pop Art*, *Vanguarda*, *dadaísmo* – que a *pixação* pode ser vista como uma expressão artística que contribui no questionamento da arte em si.

No artigo de Alexandre Barbosa Pereira,⁸¹ quando trata do estilo da *pixação* em São Paulo, a descreve como uma manifestação estética de parte da população jovem das periferias. A sua grafia é estilizada de palavras que ocupam o espaço público, e por vezes, privado. A forma das suas letras são traços retos e angulosos; com tinta no rolinho, ou spray, diferenciando-se do que seria o estilo Norte Americano, que é designado por *tag*⁸².

81 PEREIRA, Alexandre Barbosa. *As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo*. Lua Nova [online]. 2010, n.79, pp.143-162. ISSN 0102-6445. <https://doi.org/10.1590/S0102-64452010000100007>.

82 Estilo muito comum no Brasil, cujo formato arredondado lembra uma rubrica. É a *pixação* “oficial” no Rio de Janeiro, com muitas variantes no país inteiro, como em Porto Alegre, Pernambuco, Fortaleza, São Paulo.

Fotografia 1 – Pixo: rolinho e *spray*.



Fonte: João Wainer e Boleta⁸³.

Fotografia 2 – Tags



Fonte: Guilherme Zani⁸⁴.

83 BOLETA, D. *Ttss... A Grande Arte de Pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora Bispo, 2009.

84 Zani tem uma página nas redes sociais onde é possível acompanhar suas fotografias sobre a *pixação*, o endereço online é: <https://www.instagram.com/mesmozani/>

É importante retomar, que a palavra *pixação* não existia em outros lugares do mundo, as expressões, como no presente trabalho tomada, internacionalmente, considera ambas como *graffiti*, é uma especificidade presente na literatura brasileira sobre o tema.

A *pixação* tem na sua origem o caráter contestatório. Isso influencia, sem dúvidas, no seu caráter mais agressivo visualmente. Os seus métodos continuam, diferente do que aconteceu em grande parte do mundo do graffiti, sobrevivendo em meio a ilegalidade. O que a arte contemporânea expressa ofereceu ao mundo, foi uma resposta a ideia de que a arte chegaria ao fim. Os múltiplos caminhos tomados pelas expressões humanas, demonstraram, que alheio às leis e a determinação canônica das universidades, a expressão urbana entoa a possibilidade da arte ressurgir quando menos se espera. Veremos a seguir, uma outra modalidade do pixo, que é o prédio. Nessa expressão, entendemos que é possível, visualmente, notar um aperfeiçoamento das letras. Outras expressões podem ser notadas nessa relação dos *pixadores*, como aponta Lassala (2012), que é a temática escolhida para os nomes que serão escritos. Geralmente, são temáticas associadas à transgressão e à marginalidade. Incorporam-se, adjetivos com os quais o senso comum, a imprensa e mesmo o poder público, tem por costume designá-los.⁸⁵

Podemos encontrar nos documentários e artigos sobre o tema, comumente, o assunto caminhar para uma questão essencial que é o vandalismo. A *pixação* como transgressão foi tema de um capítulo da FAPESP⁸⁶. Ali, podemos ter uma breve noção do percurso daquilo que chamam de vandalismo até o momento que o movimento passa a participar de eventos que antes lhe era negado; que constituía, pelo contrário, naquilo de mais repugnante. Agora, nos encalça o questionamento, o que torna essa prática tão desprezível para uma parcela da sociedade? Quais são os parâmetros do seu julgamento? Por meio da força de sua vida, a *pixação* adentra espaços culturais que eram mantidos distantes de sua prática. Inclusive, na ida de alguns representantes do movimento para uma exposição na Europa, um deles quase teve sua ida interrompida devido os processos jurídicos por ele respondido. Nos chama a atenção a atuação do seu feitio embora as forças contrárias que procuram apagá-la da escola; a contínua

85 – *Criminalidade e marginalidade*: Acusados; A Máfia; Arsenal; Arteiros; Artigo 12 [artigo do Código Penal que se refere ao tráfico de drogas]; Baderneiros; Bandit's; Chacina; Delinquentes; Facção; Febem; Fugitivos; Gangsters; Homicidas; Ilegais; Imorais; Justiceiros; Kaloteiros; Kanalhas; Larápios; Marginais; Metralhas; Parasitas; Patifes; Pilantras; Rifle; Sacanas; Sapecas; Skopetas; Suspeitos; Vadios; Vagais; Vândalos; Vítimas. 2 - *Sujeira, excremento e poluição*: Abutris; Arrotos; Dejetos; Katarro; Lixomania; Os Cata Lixo; Os Dorme Sujo; Perebas; Sujos; Trapos; Vômitos. 3 – *Loucura, drogas e seus efeitos*: Adrenalina; Aloprados; Alucinados; Brisados; Canabis; Chapados; Dopados; Duentes; Hemp's; Jamaica; Lunáticos; Pirados; Malucos; Marofas; Os Fuma Erva; Psicopatas; Psicose; Vício.

86 <https://revistapesquisa.fapesp.br/2018/07/04/entre-transgressao-e-arte/>

criação de histórias sobre a vida no limite e pelas ruas, além da expressa efemeridade da obra como um todo. A cidade como monumento vivo do *pixo*. Assim, não buscamos o reconhecimento de alguma espécie de estatuto da obra de arte, mas reconhecer particularidades dessa cultura humana que tenha similaridades com as causas que consideramos arte enquanto arte, os mitos como sistemas lógicos e compreensíveis. A *pixação* não se encerra; pois ela carrega, em seu cerne, a quebra dos limites; é colocada nos lugares mais inimagináveis. Ela é decorrente do ultrapassar fronteiras. Além do mais, um dos seus elementos autonomamente assumida por parte do movimento da *pixação*, é a forma paradoxal com que imortalizam seus nomes nas alturas, nas janelas, em torres, e paredes, ao lado dos esgotos, nos muros das mansões. Abrindo espaço, diante dos limites da vida, num confronto íntimo consigo mesmo e o restante da sociedade, mostrando em seu agir que diante da vida existe a morte, e está a um risco de distância. Em todos os lugares possíveis o movimento espalha suas marcas. A nós, que refletimos até aqui sobre o mundo da arte, a reflexão assumida por esses autores e autoras, indica uma sociedade cada vez mais reflexiva que utiliza dos meios possíveis para se expressar. Vemos assim, que mesmo a Indústria Cultural influenciando de maneira esmagadora grande parte da massa popular, ela não age de maneira unânime; de modo que não deixe espaço para reação, pelo contrário, a população não se encontra totalmente à merce dessa estrutura, mas antes, mesmo que de maneira indireta busca refutar, se defender, assim como contra atacar esse contínuo nivelamento, e a *pixação*, o graffite, são enormes potenciais na transformação para uma nova mentalidade coletiva, dando origem a novas formas de relação entre o corpo e a arte, com sua consciência e entre si.

Fotografia 3: Agenda de Pixação



Fonte: Alexandre Urch.

3.4 Considerações Finais

Ao que tudo indica, o final da Arte não chegou. Pelo contrário, como vimos até aqui, ela se adaptou conforme o tempo e as condições que lhe eram oferecidas. Nessa pesquisa, analisamos os conceitos fundamentais para o surgimento da disciplina filosófica, a “Estética”, pois ao nosso ver, era por meio dela que poderíamos abordar o tema que nos interessou. Vimos assim teorias que se modificaram, assim como a arte, junto ao passar do tempo.

Ainda que algumas teorias passem por vezes despercebidas, e, no uso cotidiano, suas raízes acabem por desaparecer, vimos aqui que todas foram necessárias para o desenvolvimento do filosofar. Passando pelos conceitos necessários, chegamos ao tema filosófico que mais nos instigava. A ideia de “Fim da Arte”, decorrente do pensamento de G. W. F. Hegel. Com a análise até aqui feita, podemos notar algumas considerações importantes.

O tema da pixação, ainda que pouco explorado no presente trabalho, poderá ser mais aprofundado em futuras pesquisas. Mas cabe ainda mencionar, que diante do contexto de “Fim da Arte”, o *graffiti moderno*, que inclui tanto o *pixo* quanto o *graffiti*, aos poucos vem adentrando o mundo das artes. Enquanto isso não se efetiva, cabe a nós a provocação de estar tomando ambos os temas enquanto expressão artística. Isso não é uma afirmação definitiva, e podem existir muitas controvérsias quanto a essa certeza. Entretanto, dado os argumentos que analisamos até aqui, entendemos que a arte, simplesmente, tem feito uma escolha diante do contexto social, político, e humanitário. O que nos resta é antes, deixar aqui justificado alguns dos argumentos que nos levaram a essas reflexões.

Com o advento da Indústria Cultural, como vimos no capítulo 2.1, Adorno acreditava em uma arte que escapasse das verdades mais elevadas, que assumisse a responsabilidade de, até mesmo, ir contra seu elemento principal, que era a aparência. Além de ter uma postura crítica diante do mundo da arte. Não nos faltariam elementos para citar quando falamos das artes que tentaram cumprir com esse compromisso, mas a presente análise nos levar a pensar no *graffiti moderno*, ou seja, no *graffiti* e na *pixação*, que juntas deixam o conceito, ao nosso ver, mais interligados. O que nos leva a pensar que, sobre a arte contemporânea, Adorno considerava quatro aspectos que as caracterizavam: a duração efêmera, a forma fragmentária,

o hibridismo e o seu isolamento social. O *graffiti* moderno, nesse sentido, além de adentrar esses espaços anteriormente fechados a sua expressão, ainda representam esses quatro elementos. Isso pode ser mais visível no âmbito da *pixação*. Já que salve-se seu efeito efêmero, uma vez que é adaptada à cidade, essa que está sempre em transformação. A fragmentação diz respeito ao novo posicionamento diante da metrópole, que abre espaço para a arte ao lado de fora dos museus, dando uma nova dinâmica a sociedade e a vida humana e fruição estética, movendo-se de um canto ao outro nos espaços da metrópole, numa obra contínua e fragmentada. O hibridismo pode ser percebido em suas características, como no exemplo ao texto, de Basquiat, que agrupou, em sua arte, palavras; além de incorporar, a suas pinturas, expressões históricas do mundo da arte. Assim como a poesia que se misturou, entre os anos 60's e 90's em diante, à *pichação*. E por fim, o seu isolamento, que a nosso julgar escapa à temática da marginalização – que também é importante para sua compreensão, mas que, como o polêmico Thomas Kuhn conceituou, a questão nos parece ainda *paradigmática*, já que os parâmetros da nova arte escampam ao julgamento antigo. Como vimos, a arte do século XXI, dessa forma, precisa ser notada de uma maneira que seja diferente às expectativas da velha arte, do cânone antigo. Diante do abandono das galerias, a inexistência do aval de encomenda pública, além do caráter de efemeridade existente nos seus objetos. A arte urbana, portanto, pode ser um interessante suporte que serve como crítica a sacralização dos espaços, que são validados cada vez mais pelo mercado.

Artur Danto⁸⁷, ao esclarecer o significado do *fim da arte*, afirma “refiro-me ao final de certa narrativa que foi desvelada da arte no decorrer dos séculos”, ou seja, o autor deixa-nos livres para entender que a mudança de narrativa dá espaço a uma nova maneira de se fazer arte. Quando a questão do fim da arte é levantada, estamos falando a respeito dessa narrativa; é o término das receitas do fazer artísticos, no nosso tempo não há regra para a arte, não há uma aparência assumida que indique “isto é arte.” Sobra um espaço delicado para a filosofia. Assim, vivemos um período conturbado em que a indústria se mistura à estética, a política reivindica ainda mais seu espaço, as obras de artes tem uma grande liberdade de atuação, a crise moral e econômica assola o mundo. Deste modo, como a arte reage? Finalizada a narrativa antiga, cabe aos atuantes do agora pensar numa possível para o futuro. E ao nosso ver, nos escombros da cidade, continuará a existir, ainda, o *graffiti* e seus grandes murais, e a

87 DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

pixação, escrevendo na agenda do mundo que enquanto houver ser humano, injustiça, sofrimento, amor, diferença, e vida, haverá arte.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARCHER, M. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.

AGAMBEN, Giorgio, **O Homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio de Oliveira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BOLETA, D. **Ttsss... A Grande Arte de Pixação em São Paulo, Brasil**. São Paulo: Editora Bispo, 2009.

CALONGA, Yuri Utumi. **Estética, Pichação e Arte**. 2013. 57 f. Monografia (Especialização) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

CAMPOS, Ricardo. **Entre as Luzes e as Sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti**. Etnográfica, maio de 2009.

_____, R. **O Espaço e o tempo do graffiti e da street art**. Cidades, Comunidades e Territórios, n.34, Jun. de 2017.

CAMPOS, Ricardo; SEQUEIRA, Ágata. **O mundo da arte urbana emergente: contexto e atores**. Todas as artes. Revista Luso-brasileira de artes e cultura, Porto, vol. 1, nº2, 2018.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana: Ensaio de história social da arte.** Tradução: Franklin de Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASSIRER, Ernest. **Antropologia filosófica.** Tradução de Vicente Félix Queiroz. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

DANNER, F. **A Dimensão Estética em Theodor W. Adorno.** Thaumazein, v. 2, n. 3, 2008.

DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte.** Tradução: Rodrigo Duarte. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____, A. **Após o Fim da Arte: arte contemporânea e os limites da história.** Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUARTE, Rodrigo (Org.) **O Belo Autônomo: Textos clássicos da estética.** 2 Ed. Editora Autêntica, 2012.

DUARTE, R. **O Tema do Fim da Arte na Estética Contemporânea.** Disponível em: https://www.academia.edu/1287542/O_tema_do_fim_da_arte_na_est%C3%A9tica_contempor%C3%A2nea Acesso em: 08 de Abril.

DJAN, Cripta. A criminalização da pixação. In: Revista Vaidapé no4, 2015. Disponível em <http://vaidape.com.br/2015/06/a-criminalizacao-da-pixacao/>. Acesso em: 18 jun. 2015.

FEITOSA, Lourdes M. G. Conde. **Amor e sexualidade no popular pompeiano: uma análise de gênero em inscrições parietais.** 2002. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, SP, 2002.

FERREIRA, Guilherme Pires. **O Conceito de belo em geral na estética de Hegel: conceito, ideia e verdade.** Μετάνοια, São João del-Rei/MG, n.13, 2011.

FRANCO, Sergio Miguel. *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GERARD, B. **Hegel e a arte**: uma apresentação à estética. Zahar, 1990.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GROUNOW, Rildson Alves dos Santos. **Arte contemporânea em movimento: grafite e valor mutante da estética**. Confluências Culturais, v. 2, n. 2, 2013.

HEGEL, G.W.F. **Curso de Estética**: o belo na arte. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HUGSON, Carole Talon. **A Estética: histórias e teorias**. Tradução António Maia da Rocha. LISBOA: Edições Texto & Grafa, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Tradução: Valério Rohden e António Marques. 2. ed. Forense Universitária, 2008.

LASCARIZ, Gilberto. **O Corpo do avesso**: A imagética Vodou em Jean-Michel Basquiat. Acesso em: <https://www.academia.edu/37696147/O_CORPO_DO_AVESSO_A_IMAG%C3%89TICA_VODU_EM_JEAN-MICHEL_BASQUIAT> Último acesso em 26 de Abril.

LARRUSCAHIM, P. G.; SCHWEIZER, Paul. **A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI**. Revista de Direitos e Garantias Fundamentais. Vitória, v. 15, n. 1, p. 13 - 32. 2014.

LASSALA, Gustavo. **Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

NASCIMENTO, Luiz H. **PIXAÇÃO: A arte em cima do muro**. Cachoeira do Sul: Editora Monstro dos Mares, 2015.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**, 4 Ed. Editora Ática: 1999

PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2005.

_____, A. B. **Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 56, n. 1, p. 81-110, june 2013. ISSN 1678-9857. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/64462/67117>>. Acesso em: dezembro/2018.

_____, A. B. **Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano**. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v. 47, n. 1, jan/jun, 2016, p. 77-100

PEREIRA, A. B. **Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação**. Cadernos e Antropologia, nº2/2012, p. 55-59.

PLATÃO. **Íon**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **Hípias Maior**. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2000.

PERINE, Marcelo (Org.). **Estudos Platônicos: sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

REZENDE, Claudinei C. **O momento hegeliano da Estética: a auto-superação da arte**. Kínesis (Marília), v. 1, p. 11-21, 2009.

RINK, Anita. **GRAFFITI: intervenção urbana e arte**. Curitiba: Appris, 2013.

SANTOS, Fausto. **Platão e a Linguagem Poética: o prenúncio de uma distinção**. Chapecó: Argos, 2008.

SENNETT, Richard. **O declínio o homem público**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

ZIMOVSKI, A. P. **Escrita Subversiva: A pixação Paulistana e o campo da Arte**. Dissertação (Mestrado) UFRGS. Porto Alegre, 2017.

WOLLHEIM, R. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

O REBU. Direção: Rafael Augustaitiz (Opus 666). Documentário, 46', Brasil, 2014.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yX84QvqGCDw>. Acesso em: Abril de 2020.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. Documentário, 61', Brasil, 2009. Pereira, A. B. (2010).