

50



Teorias da Arte

Filosofia, imagem e criação artística

MIGUEL CARLOS LIMA



Ficha Técnica

TÍTULO	50 Teorias da Arte
SUBTÍTULO	Filosofia, imagem e criação artística
AUTORIA	Miguel Carlos Lima
DATA	Setembro de 2025
EDIÇÃO	1ª edição
ESTADO EDITORIAL	Manuscrito não publicado — versão em revisão (julho de 2026)



Índice

PREÂMBULO	5	12. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica	63
PARTE I — AS FUNDAÇÕES CLÁSSICAS	8	13. A Morte do Autor	67
1. Teoria da Mimese	12	14. Da Obra ao Texto	71
2. Teoria da Mimese e Catarse	16	15. A Falácia Intencional	75
3. A Arte como Inspiração Divina	20	PARTE IV — A ESTÉTICA DA PERCEÇÃO E DA MENTE	79
4. A Arte como Técnica	24	16. Teoria da Empatia (Einfühlung)	82
PARTE II — A VIRAGEM EXPRESSIVA E FORMAL	28	17. A Arte como Intuição-Expressão	86
5. Teoria da Arte como Expressão	31	18. Arte como Experiência	90
6. Teoria da Arte como Expressão Clarificadora	35	19. O Processo Criativo em Quatro Fases	94
7. Teoria Formalista	39	20. Teoria do Fluxo (Flow)	98
8. Estética do Gosto e do Desinteresse	43	21. Neuroestética	102
9. O Belo e o Sublime	47	PARTE V — TEORIAS DA FOTOGRAFIA	106
10. A Arte como Vontade e Representação	51	22. Studium e Punctum	109
11. O Apolíneo e o Dionisíaco	55	23. A Fotografia como Índice	113
PARTE III — A ERA DA REPRODUTIBILIDADE E A MORTE DO AUTOR	60	24. O Inconsciente Ótico	117
		25. Filosofia do Aparelho Fotográfico	121

26. Sobre Fotografia: Apropriação e Ética da Visão 125

27. O Momento Decisivo 129

28. Pós-Fotografia 133

PARTE VI — O CONTEXTO É TUDO 137

29. Teoria Institucional da Arte 140

30. Estética Marxista 144

31. A Indústria Cultural 148

32. A Tese do Fim da Arte 152

33. Campo, Habitus e Capital Cultural 156

34. Modos de Ver 160

35. Poder e Discurso na Arte 164

PARTE VII — O PÓS 168

36. Desconstrução na Arte 170

37. Simulacros e Hiper-realidade 174

38. A Obra Aberta 178

39. O Fim das Grandes Narrativas 182

40. Rizoma e Arte Nômada 186

41. O Olhar como Objet Petit a 190

PARTE VIII — HORIZONTES CONTEMPORÂNEOS 194

42. Estética Relacional 196

43. Teoria Pós-Colonial na Arte 200

44. Performatividade de Gênero na Arte 204

45. A Multitude e a Produção Artística 208

46. Estética da Recepção 212

47. Iconografia e Iconologia 216

48. Estética do Quotidiano 220

49. Remediação 224

50. O Meio é a Mensagem 228

CONCLUSÃO 232

REFERÊNCIAS 234

PREÂMBULO

A Perene Interrogação sobre a Arte

A Estética, campo da filosofia que se debruça sobre a natureza da arte, do belo e do gosto, tem as suas raízes etimológicas no termo grego *aisthesis*, que se traduz como "faculdade de sentir" ou "compreensão pelos sentidos". Desde a Antiguidade Clássica até à era digital, esta disciplina tem procurado responder a um conjunto de questões fundamentais que ecoam através da história do pensamento humano: O que é a arte? Qual a sua função na sociedade? A beleza reside no objeto contemplado ou no olhar do sujeito que o contempla?.

A tarefa de definir a arte, contudo, tem-se revelado notoriamente elusiva. Alguns críticos, como

Morris Weitz, argumentam que a própria busca por uma definição essencialista — que identifique condições necessárias e suficientes para que algo seja arte — está inevitavelmente condenada ao fracasso. Inspirado pelo filósofo Ludwig Wittgenstein, Weitz sugeriu que "arte" pode não ser um conceito fechado, mas sim um "conceito aberto", caracterizado por "semelhanças de família". Afinal, o que há de comum entre um teto renascentista e uma caixa de sabão Brillo da Pop Art? A resposta, aparentemente, é muito pouco, e a diversidade do fenómeno artístico parece desafiar qualquer tentativa de unificação sob uma única essência.

(CONTINUAÇÃO)

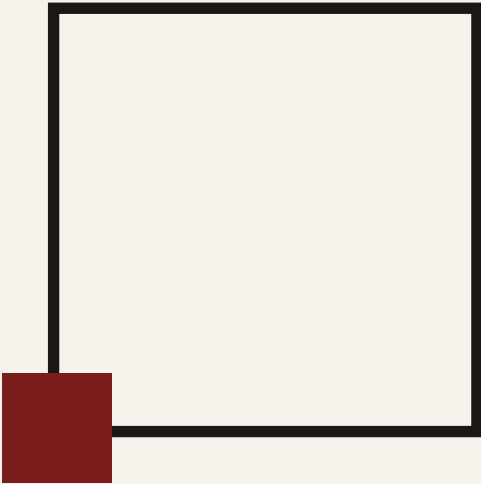
Apesar desta dificuldade, ou talvez por causa dela, a reflexão sobre a arte nunca cessou. Cada época, cada movimento cultural e cada avanço tecnológico trouxeram novas perspectivas, forçando-nos a reavaliar as nossas concepções mais básicas. Da Grécia Antiga, que via a arte como uma imitação do mundo natural, passando pelo Romantismo, que a entendeu como a expressão da emoção do artista, até às teorias contemporâneas, que a situam nas complexas redes de instituições sociais, discursos e poder, a filosofia da arte é um espelho da própria evolução da consciência humana.

Este compêndio propõe-se a navegar por este vasto e fascinante território. O seu objetivo é apresentar um estudo detalhado de cinquenta teorias cruciais da filosofia, arte, fotografia e criação artística, mapeando a evolução das respostas às perenes interrogações estéticas. A estrutura do trabalho segue uma organização temática e cronológica, dividida em oito partes, que nos conduzirão desde as fundações clássicas até aos horizontes digitais e relacionais do século XXI.

(CONTINUAÇÃO)

Cada teoria será explorada através do seu nome, dos seus principais proponentes, do seu desenvolvimento conceptual, da sua relação com a figura do artista e com a obra de arte, e de exemplos concretos da sua aplicação. Procurando honrar a dupla natureza da estética — enquanto disciplina analítica e campo de experiência sensível — cada análise teórica será acom-

panhada por um poema, uma tentativa de capturar, através da linguagem poética, a essência e o sentimento de cada visão do mundo artístico. Este livro destina-se, assim, a ser um guia para estudantes, investigadores, artistas e todos aqueles que se sentem interpelados pelo poder transformador da arte, combinando o rigor da investigação com a sensibilidade da criação.



PARTE I

As Fundações Clássicas

A Arte como Espelho do Mundo

INTRODUÇÃO

As primeiras tentativas sistemáticas de teorizar a arte no Ocidente, protagonizadas pelos filósofos gregos Platão e Aristóteles, partilham uma premissa fundamental: a de que a propriedade essencial da arte é a sua capacidade de imitar ou representar a realidade, um conceito encapsulado no termo grego *mimesis*. No entanto, esta base comum dá origem a duas visões radicalmente opostas sobre o valor e a função da arte. A divergência entre mestre e discípulo não é meramente estética, mas profundamente metafísica, refletindo duas concepções distintas sobre a natureza da verdade e do conhecimento.

A desconfiança de Platão em relação à arte é uma consequência direta da sua ontologia. Ao postular uma hierarquia da realidade, com o Mundo das Ideias no topo como a única fonte de verdade, o mundo sensível que percebemos torna-se uma mera cópia, e a arte, que imita este mundo sensível, degrada-se a uma "cópia da cópia". A arte, ao focar-se em aparências, apela à parte irracional e emocional da alma, desviando os cidadãos da busca filosófica pela verdade e ameaçando a estabilidade da sua República ideal.

INTRODUÇÃO (CONTINUAÇÃO)

Aristóteles, por outro lado, rejeita a transcendência das Formas platônicas e ancora o universal no mundo particular e sensível. Para ele, a mimesis artística não é uma degradação, mas uma forma de conhecimento. A tragédia, por exemplo, ao imitar "o que poderia acontecer" em vez do que efetivamente aconteceu, revela verdades universais sobre a condição humana de uma forma mais filosófica e profunda do que a própria história. A arte torna-se uma ferramenta pedagógica e emocionalmente purificadora, capaz de

induzir a catarse e de educar os sentimentos do público.

Esta tensão primordial entre a arte como ilusão perigosa e a arte como revelação de verdades profundas estabelece o palco para toda a história subsequente da estética. A disputa sobre o estatuto da aparência, inaugurada por Platão e Aristóteles, ecoará através dos séculos em debates sobre realismo, formalismo, e até na era digital, com as suas simulações hiper-reais.

Quadro comparativo — Platão e Aristóteles

CRITÉRIO	PLATÃO	ARISTÓTELES
Relação com a Realidade	Cópia da cópia (simulacro), três vezes afastada da verdade (Mundo das Ideias).	Imitação de uma ação possível (verossimilhança), revelando verdades universais.
Valor da Arte	Negativo. Corrompe a alma, apela às emoções e afasta da razão e da filosofia.	Positivo. Tem valor pedagógico, cognitivo e emocional (catarse).
Papel do Artista	Um imitador de aparências, sem conhecimento verdadeiro.	Um criador (poieta) que organiza a ação para revelar o universal no particular.
Efeito no Público	Perigoso. Gera emoções descontroladas e falsas crenças.	Benéfico. Promove a catarse (purificação) da piedade e do medo, levando ao conhecimento.

01



Teoria da Mimese

PLATÃO · C. 428–348 A.C.



NOME DA TEORIA

Teoria da Mimese (ou Arte como Imitação)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Esta é uma das teorias fundadoras da estética ocidental, defendendo que a arte é, na sua essência, imitação (mimesis). A teoria de Platão está indissociavelmente ligada à sua metafísica, a "Teoria das Ideias", que postula a existência de um mundo inteligível, onde residem as Formas ou Ideias perfeitas e eternas (a verdadeira realidade), e um mundo sensível, que percebemos com os nossos sentidos e que é apenas uma có-

pia imperfeita do primeiro. A arte, neste esquema, ocupa o nível mais baixo da realidade. O artista não imita a Forma ideal (por exemplo, a Ideia de "cama"), mas sim o objeto físico criado por um artesão (a cama de madeira), que já é, por si só, uma cópia da Ideia. Assim, a obra de arte é uma "imitação da imitação", um simulacro que está "três vezes afastado da verdade".

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista é visto como um ilusionista, um criador de aparências que não possui conhecimento genuíno sobre aquilo que representa. Ele apenas capta a superfície das coisas, enganando o espectador ao fazê-lo acreditar que a sua representação é real. A obra de arte, por consequência, é perigosa. Ao apelar às emoções e à parte irracional da alma, ela enfraquece o domínio da razão,

que para Platão é o único caminho para a verdade e a virtude. Na sua concepção de um Estado ideal, descrito em *A República*, Platão argumenta que os poetas e artistas que promovem a falsidade e a desordem emocional devem ser censurados ou mesmo banidos, pois representam uma ameaça à educação dos guardiães e à harmonia da pólis.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma pintura realista de uma flor, por mais bela que seja, seria para Platão inferior não só à Ideia de "flor" mas também à própria flor física no jardim, por ser uma mera imagem da sua aparência. A poesia de Homero, amplamente venerada

na Grécia, é alvo de crítica por apresentar os deuses com falhas humanas e por incitar o lamento e o medo, emoções que um cidadão virtuoso deveria controlar.

[...]

Na caverna escura, a mente se encanta,
Com sombras que na parede dançam, lentas.
O artista, preso a essa luz que suplanta
A verdade, pinta as formas aparentes, sedentas.

Ele crê no real que o seu pincel recria,
A cópia de uma cópia, um eco vã.
Mas lá fora, a luz do Sol, a filosofia,
Revela a Forma pura, a real visão.

A sua arte, um véu, por mais que seja bela,
Afasta a alma da essência, da verdade nua.
É doce o engano que a sua mão revela,
Um simulacro onde a razão se esvai, flutua.

02



Teoria da Mimese e Catarse

ARISTÓTELES • 384–322 A.C.



NOME DA TEORIA

Teoria da Mimese e Catarse

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Aristóteles, embora partindo da mesma premissa de Platão de que a arte é mimesis, transforma radicalmente o seu valor. Para ele, a imitação é um instinto natural e fundamental do ser humano, sendo uma das nossas principais formas de aprender e de sentir prazer desde a infância. A arte não imita servilmente a realidade particular; em vez disso, representa o que é universal e possível, "o que pode, em dadas circunstâncias, acontecer, segundo as leis da ve-

rossimilhança e da necessidade". Por esta razão, Aristóteles afirma na sua Poética que a poesia é mais filosófica e séria do que a história, pois a primeira trata do universal e a segunda do particular. O conceito central da sua teoria da tragédia é a catarse. Ele define a tragédia como a imitação de uma ação nobre e completa que, ao suscitar piedade e medo, provoca a "purificação" (katharsis) dessas emoções no espectador.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista (o poeta, no caso da tragédia) é um criador (poietes) que constrói um enredo (mythos) coeso e credível. A sua mestria não está em copiar factos, mas em estruturar a ação de forma a revelar verdades universais sobre a natureza humana. A obra de arte, particularmente a tragédia, possui uma função cognitiva, emocional e social. Ao assistir à queda de um herói (causada não

por vício, mas por uma falha trágica, hamartia), o público sente piedade pelo seu sofrimento e medo por reconhecer a sua própria vulnerabilidade. Esta experiência intensa não corrompe, mas purifica, permitindo ao espectador compreender e moderar as suas próprias paixões, alcançando um estado de equilíbrio emocional e intelectual.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A tragédia Édipo Rei de Sófocles é o exemplo supremo para Aristóteles. A estrutura do seu enredo, com a sua reviravolta (peripeteia) e reconhecimento (anagnorisis), é perfeitamente desenhada para evocar a máxima piedade e medo,

conduzindo a uma poderosa catarse no público. O teatro, na sua generalidade, é visto como uma instituição social com a função de promover esta purificação coletiva de emoções.

[...]

No palco, a luz revela um nobre rei,
Que, cego em seu saber, tece o seu fim.
Sinto o medo, pois na sua sorte eu me vi,
E a piedade por um fado tão ruim.

A ação se adensa, um nó de puro espanto,
A verdade emerge, lâmina fatal.
E no seu grito, ecoa o meu quebranto,
Um espelho da miséria universal.

Mas quando a cortina cai, a dor se acalma,
A tempestade em mim encontra o seu lugar.
A arte purgou o excesso da minha alma,
E no terror, aprendi a me enxergar.

03

A Arte como Inspiração Divina

PLATÃO · C. 428–348 A.C.



NOME DA TEORIA

Teoria da Inspiração Divina (ou Enthusiasmós)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Apresentada de forma proeminente no diálogo Íon, esta teoria oferece uma perspectiva alternativa à da mimese como imitação racional. Aqui, a criação poética não é produto de uma técnica (téchnē) ou de um conhecimento adquirido, mas de uma possessão divina, um estado de entusiasmo (literalmente, "ter um deus dentro de si"). O poeta, tal como o rapsodo que declama os

seus versos, não está no controlo das suas faculdades; ele é um instrumento, um canal através do qual as Musas falam. Esta inspiração é como uma força magnética que flui da divindade para o poeta, deste para o intérprete e, finalmente, para o público, criando uma cadeia de entusiasmo divino.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista não é um criador consciente, mas um médium passivo. Ele está "fora de si", num estado de "frenesi" ou "loucura" divina, e as palavras que profere não são suas. A sua genialidade não é um mérito pessoal, mas um dom divino que ele pode não compreender plenamente. A

obra de arte, neste contexto, é valorizada não pela sua precisão mimética, mas pela sua origem sagrada. Contém uma verdade que transcende a razão humana, uma mensagem dos deuses transmitida através de um veículo humano.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A invocação das Musas no início de épicos como a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero é um exemplo literal desta concepção. O poeta não assume a autoria, mas pede à deusa que "cante" através dele. O conceito romântico de "gênio"

como uma força inata, misteriosa e quase sobrenatural, que cria sem seguir regras, pode ser visto como um herdeiro secular desta teoria platônica da inspiração.

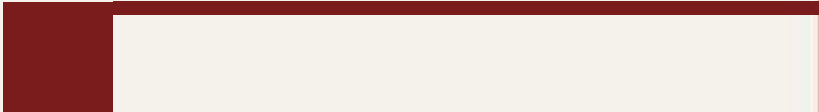
[...]

Não é a mão que escreve, nem a mente,
Nem a técnica que a regra ensinou.
É um deus que fala, súbito, inclemente,
A alma do poeta que ele incendiou.

Em transe febril, a voz não é mais sua,
É eco de uma musa, um som do além.
E o verso nasce, força que flutua,
Mistério que nem mesmo ele contém.

O público escuta, e a mesma chama o invade,
Um elo magnético, divino e forte.
A arte é um dom, uma divindade,
Que sopra vida para além da morte.

04



A Arte como Técnica

ARISTÓTELES • 384–322 A.C.

NOME DA TEORIA

A Arte como Técnica (Téchnē)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Em contraste direto com a teoria da inspiração divina, a visão aristotélica da arte como téchnē (arte, ofício, habilidade) enquadra a criação artística como uma atividade racional e produtiva (poiesis). Esta teoria concebe a arte como um "fazer", um "trabalho" que se desenvolve de acordo com princípios e regras que podem ser aprendidos, praticados e dominados. A análise detalhada que Aristóteles faz na Poética sobre os componentes da tragédia — enredo, perso-

nagem, dicção, pensamento, espetáculo e melodia — é a prova cabal desta abordagem. Ele não trata a criação como um mistério, mas como um ofício cujas partes podem ser analisadas e cujas melhores práticas podem ser deduzidas. A criação artística, nesta perspectiva, é o produto da imaginação criativa que aplica uma forma (morphé) a uma matéria (hylé) para alcançar um fim específico (telos).

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista é um artesão qualificado, um técnico que possui um conhecimento profundo dos materiais e das regras da sua arte. A sua criatividade não reside numa inspiração inefável, mas na sua capacidade de aplicar essas regras de forma eficaz e inovadora para criar um todo co-

eso e impactante. A obra de arte é um artefacto bem construído, um produto de um processo racional. O seu valor pode ser avaliado com base em critérios objetivos, como a ordem, a simetria, a clareza, a unidade e a adequação da forma ao seu conteúdo e propósito.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A arquitetura grega clássica, com as suas ordens rigorosas (dórica, jónica, coríntia) e a sua ênfase na proporção e na simetria, é um exemplo perfeito de *téchnē*. A construção de um templo não era um ato de inspiração espontânea, mas a aplicação de um complexo sistema de re-

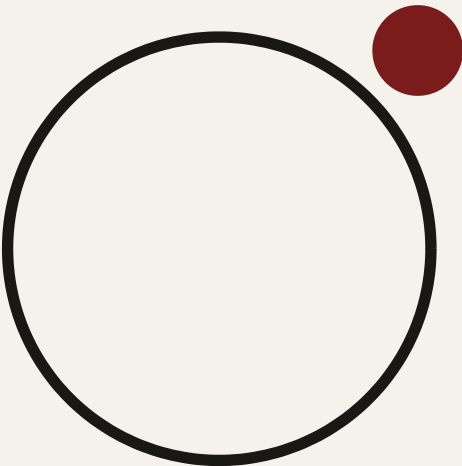
gras matemáticas e de design. As academias de arte que surgiram a partir do Renascimento, ensinando perspectiva, anatomia e composição, operam sob o princípio aristotélico de que a arte é uma habilidade que pode ser metodicamente ensinada e aprendida.

[...]

A forma não nasce do acaso ou do dom,
Mas do saber da mão, do gesto exato.
Do mármore bruto, eu extraio o som
Da beleza, num calculado ato.

Cada entalhe, uma regra, uma medida,
A proporção que a razão me dita.
A arte é ofício, é a vida construída,
Uma estrutura que o caos evita.

Não sou um deus, nem um canal divino,
Sou artesão que a matéria conhece.
E neste fazer, cumprio o meu destino,
A obra perfeita que em mim floresce.



PARTE II

A Viragem Expressiva e Formal

O Foco no Artista e na Obra

INTRODUÇÃO

Com o advento do Romantismo no final do século XVIII e ao longo do século XIX, o pêndulo da teoria da arte oscilou drasticamente. As teorias miméticas, que localizavam o valor da arte na sua relação com o mundo exterior, foram desafiadas por uma nova sensibilidade que colocava o mundo interior do artista no centro do processo criativo. A arte deixou de ser vista como um espelho da natureza para se tornar uma lâmpada que ilumina a alma do seu criador. Esta viragem subjetiva deu origem às teorias expressivistas, que defendem que a essência da arte reside na sua capacidade de expressar ou comunicar emoções e sentimentos.

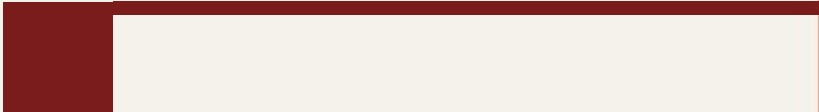
Paralelamente, e em reação tanto à imitação como à simples expressão emocional, surgiu no início do século XX uma outra corrente fundamental: o formalismo. Impulsionada pelas revoluções da arte moderna, como o Pós-Impressionismo e o Cubismo, esta teoria argumentava que o que define uma obra de arte não é o que ela representa ou o que o artista sentiu, mas sim a sua estrutura interna — as suas linhas, cores e formas. A obra de arte tornou-se um objeto autónomo, cujo valor reside nas suas qualidades puramente estéticas.

INTRODUÇÃO (CONTINUAÇÃO)

Esta secção explora estas duas grandes viragens. Analisaremos como filósofos e críticos como Tolstói, Collingwood, Bell e Fry redefiniram a arte, focando-se ora na sinceridade da emoção do artista, ora na "forma significativa" da obra. Ao mesmo tempo, revisitaremos o pensamento de Immanuel Kant, cuja filosofia crítica, embora anterior, lançou as bases para muitas destas discussões ao analisar a natureza do juízo estético,

do desinteresse e da distinção entre o belo e o sublime. Finalmente, mergulharemos nas visões de Schopenhauer e Nietzsche, que, cada um à sua maneira, viram na arte uma profunda resposta metafísica à condição humana, seja como uma libertação da Vontade incessante ou como o equilíbrio trágico entre as forças apolíneas e dionisiacas.

05



Teoria da Arte como Expressão

LEÃO TOLSTÓI • 1828–1910



NOME DA TEORIA

Teoria da Arte como Expressão (ou Teoria Expressionista)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Desenvolvida no seu ensaio *O Que é a Arte?* (1897), a teoria de Tolstói é uma das formulações mais influentes da arte como expressão. Em reação ao que considerava ser a arte elitista e decadente da sua época, Tolstói propôs uma definição baseada na comunicação de sentimentos. Para ele, a arte é uma atividade humana que consiste nisto: "que um homem, consciente-

mente, por meio de certos sinais externos, transmite a outros sentimentos que viveu, e que outras pessoas são contagiadas por esses sentimentos e também os experienciam". A arte, portanto, é uma forma de comunhão emocional entre o artista e o público. A "infecciosidade" do sentimento é o principal critério da verdadeira arte.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O papel do artista é fundamental e assenta na sinceridade. Ele deve ter experienciado um sentimento genuíno e ter a intenção e a habilidade de o transmitir a outros. A clareza, a sinceridade e a individualidade do sentimento expresso determinam a qualidade da obra. A obra de arte funciona como um veículo para o contágio emo-

cional. Não é o objeto em si que importa, mas a sua capacidade de unir as pessoas numa mesma experiência sentimental, quebrando as barreiras do isolamento individual. Tolstói acreditava que a mais alta arte era aquela que transmitia sentimentos universais decorrentes da consciência religiosa, como o amor fraterno.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma canção popular que evoca um sentimento de tristeza partilhado por muitos ouvintes seria, para Tolstói, um exemplo de arte genuína. Uma pintura que representa o sofrimento de uma mãe e que faz o espectador sentir essa mesma dor. Em contrapartida, grande parte da arte moderna,

que ele considerava obscura e acessível apenas a uma elite, como a poesia simbolista ou a música de Wagner, seria classificada como "contrafeita" ou falsa arte, por não conseguir contagiar um público vasto com um sentimento claro e sincero.

[...]

Um sentimento puro, na alma nascido,
Uma lágrima, um riso, uma canção.
O artista o vive, e, por ele impelido,
Traduz em forma a sua comoção.

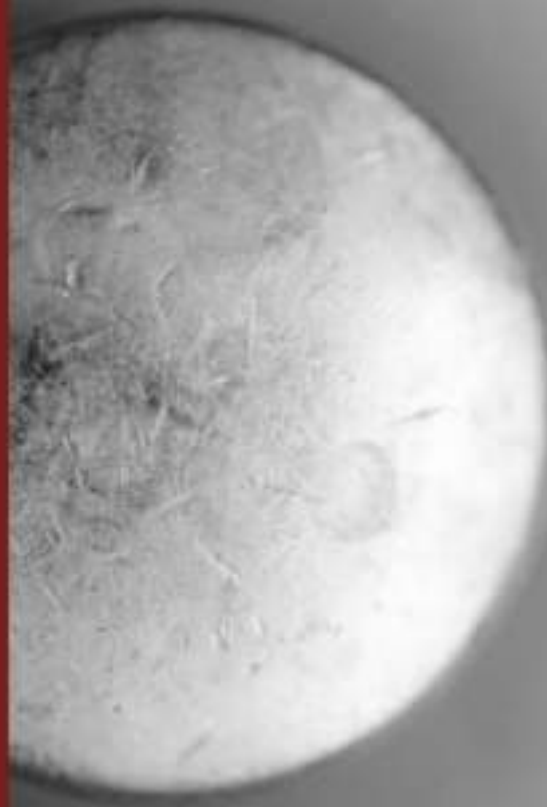
A tela, a nota, o verso que ele tece,
É uma ponte de um peito para outro peito.
E quem a vê, ou ouve, em si aquece
A mesma chama, o mesmo exato efeito.

A arte é contágio, união sincera,
Um rio de afeto que a todos alcança.
Se não nos une nesta primavera
De sentir junto, é só vã esperança.

06

Teoria da Arte como Expressão Clarificadora

R. G. COLLINGWOOD · 1889–1943



NOME DA TEORIA

Teoria da Arte como Expressão Clarificadora

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

No seu livro *The Principles of Art* (1938), Collingwood apresenta uma versão mais sofisticada da teoria da expressão. Ele distingue a "arte propriamente dita" de outras atividades que são frequentemente confundidas com ela, como o "ofício" (produção de artefactos com um fim pré-determinado), a "magia" (arte com função ritualística) e o "entretenimento" (arte que visa apenas

despertar emoções no público). Para Collingwood, a verdadeira arte é o processo pelo qual o artista explora, clarifica e toma consciência de uma emoção que era, inicialmente, vaga e indefinida. A expressão não é a simples exteriorização de um sentimento já conhecido, mas o próprio ato de o descobrir.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista começa com uma "perturbação ou excitação" da qual não tem consciência clara. O processo criativo é um esforço de autoconhecimento. Ao trabalhar com um meio (palavras, sons, cores), ele articula e individualiza essa emoção, transformando-a de uma sensação turva numa experiência consciente e compreen-

dida. A obra de arte, para Collingwood, não é o objeto físico (a pintura, o livro), mas a "experiência imaginativa total" que ocorre na mente do artista e que pode ser recriada na mente de um público atento. O objeto físico é apenas um meio para essa recriação.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Um poeta que luta com um sentimento de angústia e, através da escrita de um poema, consegue dar-lhe forma e compreendê-lo, está a criar "arte propriamente dita". A sua angústia deixa de ser uma perturbação cega para se tornar numa emoção articulada. Em contrapartida, um filme

de terror que é construído com a intenção pré-concebida de assustar o público seria, para Collingwood, "entretenimento", não arte, pois o seu objetivo é despertar uma emoção e não clarificá-la.

[...]

No peito, um nó, um turvo sentimento,
Um peso cego, sem nome ou razão.
O artista busca, em lento movimento,
Dar forma a essa obscura pulsação.

Não é desabafo, nem grito que se lança,
Mas um labor de mente e de emoção.
A cada traço, a névoa se desfaça,
E o caos encontra a sua expressão.

A obra não é tela, nem a pedra fria,
Mas a emoção que, enfim, se clarifica.
É a consciência que antes não se via,
A arte é a luz que a alma identifica.

07

Teoria Formalista

CLIVE BELL (1881–1964) E ROGER FRY
(1866–1934)

NOME DA TEORIA

Teoria Formalista (ou a Arte como Forma Significante)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Surgindo no início do século XX como uma forma de defender e explicar a arte pós-impressionista e abstrata, a teoria formalista propõe que a qualidade essencial de uma obra de arte reside nas suas propriedades formais, e não no seu conteúdo representacional ou expressivo. Clive Bell, no seu livro *Art* (1914), cunhou o termo

"Forma Significante" para descrever a propriedade única que todas as obras de arte visual partilham. Esta forma é uma combinação particular de linhas, cores e formas que tem a capacidade de provocar no espectador uma "emoção estética". Esta emoção é distinta das emoções comuns da vida; é uma resposta pura à forma.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O papel do artista é criar estas combinações formalmente significativas. A sua intenção, a sua biografia ou os sentimentos que ele possa ter tido são irrelevantes para a apreciação da obra. Como Bell afirmou de forma provocadora, "para apreciarmos uma obra de arte não necessitamos

de trazer connosco nada da vida". A obra de arte é um objeto autónomo, cujo valor reside inteiramente na sua estrutura visual. O conteúdo, a história ou o tema são, na melhor das hipóteses, secundários e, na pior, uma distração das qualidades puramente estéticas.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A pintura abstrata de artistas como Piet Mondrian ou Wassily Kandinsky são exemplos perfeitos para a teoria formalista. Uma obra como a Composição em Vermelho, Amarelo e Azul de Mondrian não representa nada do mundo real, mas a sua beleza, segundo Bell, reside na harmonia e no equilíbrio das suas linhas retas e blocos de cor pura, que constituem a sua "forma

significante". A teoria também pode ser aplicada a arte figurativa, mas exigiria que ignorássemos o tema. Por exemplo, ao olhar para uma pintura de Cézanne, um formalista focaria na forma como as cores e as pinceladas constroem a estrutura da pintura, e não no facto de ela representar maçãs ou uma montanha.

[...]

Não importa o rosto, a dor ou a paisagem,

Nem a história que a tela quer contar.

A arte reside na pura linguagem

Da linha, da cor, da forma em seu lugar.

É a estrutura, a secreta harmonia,

A relação que os tons entre si tecem.

Que desperta, em rara sintonia,

A emoção que as formas nos oferecem.

Um sentimento estético, distinto e puro,

Livre do drama e do viver comum.

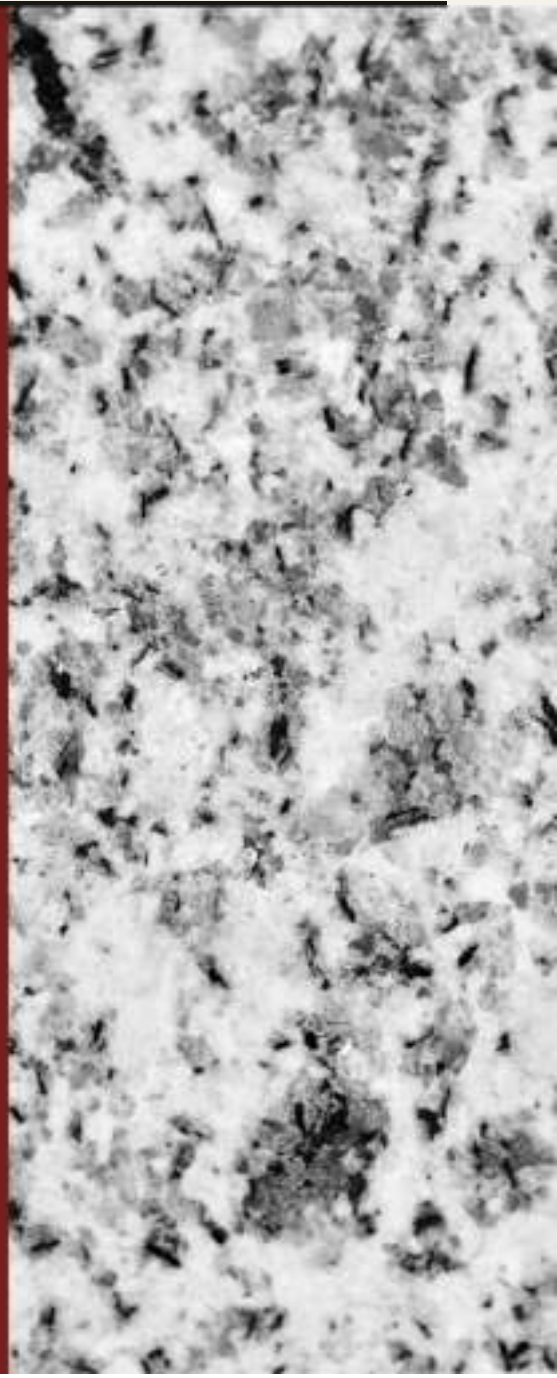
A obra é um mundo em si, um porto seguro,

Onde a beleza é forma, e nada mais, em suma.

08

Estética do Gosto e do Desinteresse

IMMANUEL KANT · 1724–1804



NOME DA TEORIA

Estética do Gosto e do Desinteresse

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), Kant revolucionou a estética ao deslocar o foco da análise das propriedades do objeto belo para a natureza do juízo do sujeito que o contempla. Ele analisa o "juízo de gosto" (o juízo de que algo é belo) através de quatro "momentos". O primeiro e mais crucial é o desinteresse. Um juízo

de beleza puro é desinteressado, o que significa que o nosso prazer no objeto não depende do seu interesse prático, da sua utilidade ou da sua capacidade de satisfazer um desejo pessoal (o "agradável") ou um conceito moral (o "bom"). É um prazer puramente contemplativo.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

Embora a teoria de Kant se foque no espectador, ela tem implicações para a arte. A obra de arte bela é aquela que provoca este tipo de prazer desinteressado. Ela não serve a um propósito externo, mas exibe uma "finalidade sem fim" — parece ter sido desenhada com um propósito, mas

não conseguimos definir qual. O artista, especialmente o "gênio", é aquele que possui a capacidade inata de criar obras que dão a regra à arte, produzindo uma beleza que parece natural e que estimula o "livre jogo" das nossas faculdades cognitivas (imaginação e entendimento).

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Apreciar a beleza de uma flor sem querer colhê-la ou usá-la. Admirar um padrão ornamental num tapete (o que Kant chama de "beleza livre") simplesmente pela harmonia das suas formas e cores, sem lhe atribuir qualquer significado ou fun-

ção. O prazer que sentimos ao contemplar uma paisagem de Claude Lorrain não vem do desejo de possuir aquela terra, mas do livre jogo que a sua composição harmoniosa provoca nas nossas faculdades mentais.

[...]

Não pelo útil, nem pelo que me agrada,
Nem pelo bem que a moral me ensina.
Mas pela forma, em si mesma encontrada,
A beleza a alma pura me destina.

É um prazer livre de todo o interesse,
Um contemplar que a posse não anseia.
Um sentimento que em mim floresce,
E que universal, a todos semeia.

A obra me fita, em seu silêncio absorto,
Finalidade sem um fim que eu possa ver.
E neste jogo livre, eu me transporto,
Para o puro deleite de apenas ser.

09

O Belo e o Sublime

EDMUND BURKE (1729–1797), IMMANUEL
KANT (1724–1804)



NOME DA TEORIA

Teoria do Belo e do Sublime

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Esta teoria distingue duas experiências estéticas fundamentais e contrastantes. Edmund Burke, no seu tratado *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), foi um dos primeiros a sistematizar esta distinção. Para Burke, o belo está associado a qualidades como pequenez, suavidade, delicadeza e harmonia, e provoca sentimentos de amor e ternura. O sublime, por outro lado, está ligado a qualidades como vastidão, poder, obscuridade e terror; provoca um "horror delicioso", uma emoção forte que sentimos perante algo que ameaça a nossa autopreservação, mas a uma distância segura. Kant retoma e apro-

funda esta distinção na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Para ele, o belo diz respeito à forma do objeto e resulta do livre jogo harmonioso entre a imaginação e o entendimento. O sublime, no entanto, não reside no objeto, mas na nossa mente. É a experiência que temos quando a nossa imaginação falha em apreender a magnitude (o sublime matemático, como o céu estrelado) ou o poder (o sublime dinâmico, como uma tempestade no mar) de um fenómeno. Essa falha da imaginação desperta em nós a consciência da superioridade da nossa própria razão, que consegue pensar a totalidade e a liberdade moral, superando qualquer poder da natureza.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista pode procurar evocar tanto o belo como o sublime. Um artista do belo, como Rafael, criará obras de harmonia e graça. Um artista do sublime, como J.M.W. Turner nas suas pinturas de tempestades ou Caspar David Friedrich nas suas paisagens vastas e solitárias, procurará

evocar sentimentos de admiração, espanto e até mesmo de aniquilação perante a grandiosidade da natureza. A obra de arte sublime não nos acalma, mas agita a nossa mente, levando-nos a uma consciência da nossa própria força interior e racional.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma paisagem idílica de um jardim inglês seria um exemplo do belo. Uma vista dos Alpes, com as suas montanhas imponentes e abismos aterradores, seria um exemplo do sublime. Na mú-

sica, uma melodia graciosa de Mozart poderia ser considerada bela, enquanto a força avassaladora de uma sinfonia de Beethoven, como a Quinta, evocaria o sublime.

[...]

Dois reinos a alma pode visitar:
O prado em flor, de suave contorno,
Onde a beleza faz a mente sonhar,
Num jogo livre, sem nenhum transtorno.

Mas há a montanha, o abismo, o vasto mar,
A tempestade em fúria colossal.
A imaginação não pode abarcar,
Onde o terror se torna divinal.

É o sublime, que em nós se revela,
Quando o sensível encontra o seu limite.
E a razão, essa força que nos sela,
Mostra o poder que em nosso ser habite.

10

A Arte como Vontade e Representação

ARTHUR SCHOPENHAUER · 1788–1860



NOME DA TEORIA

A Arte como Vontade e Representação

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Na sua obra principal, *O Mundo como Vontade e Representação* (1818), Schopenhauer desenvolve uma metafísica pessimista na qual o mundo tem duas faces. Como Representação, é o mundo que percebemos, um véu de fenômenos governado pelo princípio da razão suficiente. Mas na sua essência, como Coisa-em-si, o

mundo é Vontade — uma força cega, irracional e incessante de desejar e lutar, que é a fonte de todo o sofrimento. A vida é um ciclo interminável de desejo, satisfação momentânea e tédio, impulsionado por esta Vontade. A arte, para Schopenhauer, oferece uma via de salvação temporária deste ciclo de dor.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

A experiência estética ocorre quando o sujeito consegue transcender a sua própria individualidade e os seus desejos, tornando-se um "puro sujeito do conhecimento, sem vontade". Neste estado de contemplação, ele não vê mais as coisas em relação aos seus próprios interesses, mas apreende as Ideias Platônicas, que são as objetificações diretas da Vontade. O artista, ou o "gênio", é aquele que tem uma capacidade excepcional para esta contemplação desinteressada e

consegue comunicar a sua visão através da obra de arte. A obra de arte, portanto, permite ao espectador partilhar desta libertação temporária da tirania da Vontade. A música ocupa um lugar especial e supremo na sua hierarquia das artes: enquanto as outras artes copiam as Ideias, a música é uma cópia direta da própria Vontade, expressando a sua essência mais íntima de luta e dor, mas de uma forma que nos permite contemplá-la sem sofrer.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A contemplação de uma pintura de paisagem holandesa pode elevar-nos acima dos nossos desejos quotidianos, permitindo-nos ver a "Ideia" de tranquilidade doméstica. A audição de uma sinfonia trágica de Beethoven permite-nos

experienciar a essência do sofrimento e da luta da Vontade, mas como puros espectadores, alcançando uma forma de conhecimento profundo e uma libertação momentânea da nossa própria dor individual.

[...]

Um mundo movido por cego querer,
Vontade eterna, fonte de agonia.
Desejo e tédio, um ciclo de sofrer,
Nesta prisão que chamamos de dia.

Mas a arte abre uma janela, um portal,
Para um instante de pura visão.
Onde o eu se esquece, imune a todo o mal,
Numa serena e pura contemplação.

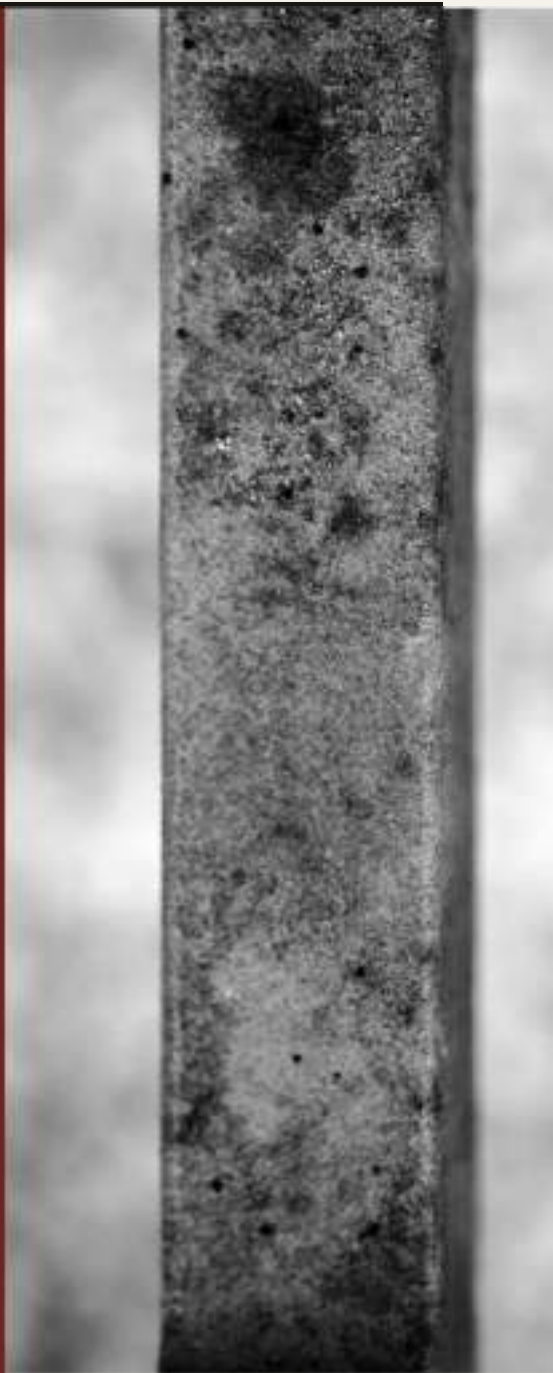
A música, mais alto, é a própria voz
Dessa Vontade, em som revelada.
E ao ouvi-la, libertos, ficamos nós,
Da dor do mundo, por fim, resgatada.

11



O Apolíneo e o Dionisíaco

FRIEDRICH NIETZSCHE • 1844–1900



NOME DA TEORIA

O Apolíneo e o Dionisíaco

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche argumenta que a arte, e em particular a tragédia grega, nasce da tensão e da síntese de duas forças ou impulsos estéticos fundamentais, que ele personifica nos deuses gregos Apolo e Dionísio. O Apolíneo é o princípio da individualização, da forma, da ordem, da clareza e da razão. É o mundo do sonho, da bela aparência, da me-

didada e da contenção. A escultura é a sua forma de arte mais pura. O Dionisíaco, em contrapartida, é o princípio do caos, da embriaguez, do êxtase e da dissolução do eu. É a experiência da unidade primordial, onde todas as barreiras individuais se desfazem num sentimento de comunhão com a natureza e com os outros. A música é a sua expressão mais direta.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

A maior forma de arte, a tragédia ática de Ésquilo e Sófocles, não resulta de um destes impulsos, mas da sua fusão milagrosa. Na tragédia, o sofrimento primordial e caótico do mundo (Dionisíaco), expresso pelo coro e pela música, é canalizado e tornado suportável através da bela aparência dos heróis individuais e da clareza do diálogo (Apolíneo). O artista trágico é aquele que consegue olhar para o abismo dionisíaco da

existência e dar-lhe uma forma apolínea, afirmando a vida na sua totalidade, incluindo a sua dor e contradição. A obra de arte suprema é aquela que nos permite celebrar a vida, mesmo perante o seu horror fundamental. Nietzsche lamenta que esta síntese tenha sido destruída pela racionalidade de Sócrates e Eurípides, que privilegiaram o Apolíneo e expulsaram o Dionisíaco do palco, levando ao declínio da cultura trágica.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A tragédia grega é o exemplo central. O coro, com a sua música e dança extática, representa a força dionisiaca, a unidade primordial. Os heróis no palco, com as suas identidades claras e os seus diálogos estruturados, representam a força apolínea. A queda do herói trágico simboliza a destruição da individuação apolínea e o seu re-

gresso à unidade dionisiaca, um ato que é simultaneamente terrível e jubiloso. A teoria pode ser aplicada a outras formas de arte: uma pintura de Rafael seria predominantemente apolínea, enquanto a música extática de um ritual xamânico seria puramente dionisiaca.

[...]

Dois deuses regem a alma do criador,
Um traz a forma, o sonho, a luz serena.
Apolo ordena, afasta toda a dor,
Com a beleza que a medida acena.

O outro é caos, a fúria, a embriaguez,
Dionísio quebra a forma individual.
Na sua dança, somos um só, de vez,
Música pura, força primordial.

Mas na tragédia, os dois se encontram, enfim,
O horror do abismo em nobre forma brilha.
E afirmamos a vida, mesmo no seu fim,
Nessa junção que é pura maravilha.



PARTE III

A Era da Reprodutibilidade e a Morte do Autor

INTRODUÇÃO

O século XX trouxe consigo transformações tecnológicas e filosóficas que abalaram os alicerces da teoria da arte. A invenção da fotografia e do cinema, e a sua capacidade de reprodução mecânica em massa, levantaram questões inéditas sobre a natureza da obra de arte, a sua unicidade e a sua função social. Walter Benjamin, num dos ensaios mais influentes da estética moderna, analisou como esta "reprodutibilidade técnica" destruía a "aura" da obra de arte tradicional, mas, ao mesmo tempo, abria um novo potencial político para a arte, libertando-a do seu valor de culto e entregando-a à receção das massas.

Paralelamente a esta revolução tecnológica, uma revolução conceptual ocorria na teoria literária e na filosofia, liderada por pensadores

como Roland Barthes. A crítica pós-estruturalista começou a questionar a figura soberana do Autor como fonte única e detentora do significado de uma obra. No seu célebre ensaio "A Morte do Autor", Barthes argumentou que o texto é um "tecido de citações" e que a unidade da obra não reside na sua origem (o autor), mas no seu destino (o leitor). Esta ideia foi aprofundada na sua distinção entre a "Obra" (um objeto físico, fechado) e o "Texto" (um campo metodológico, aberto e intertextual). Esta perspetiva encontrou eco na crítica do New Criticism americano, nomeadamente no conceito de "Falácia Intencional" de Wimsatt e Beardsley, que já antes argumentava que a intenção do autor é irrelevante e inacessível para a interpretação e avaliação de uma obra.

INTRODUÇÃO (CONTINUAÇÃO)

Esta secção mergulha nestas teorias que, em conjunto, desmantelaram as noções românticas de originalidade, génio e autoridade, e abriram o

caminho para uma compreensão da arte e da literatura como fenómenos abertos, polissémicos e fundamentalmente sociais.

12

A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica

WALTER BENJAMIN · 1892–1940



NOME DA TEORIA

A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Publicado pela primeira vez em 1936, este ensaio seminal analisa o impacto profundo das tecnologias de reprodução mecânica, como a fotografia e o cinema, na natureza e função da arte. Benjamin argumenta que, historicamente, a obra de arte possuía uma "aura" — a sua presença única no tempo e no espaço, a sua existência singular e irrepetível, ligada à sua história e ao seu lugar num ritual ou tradição. A reprodutibilidade técnica destrói esta aura ao destacar a

obra do seu contexto original e ao multiplicar a sua presença, tornando impossível distinguir entre original e cópia. Esta perda da aura, no entanto, não é vista por Benjamin como algo puramente negativo. Pelo contrário, ela emancipa a obra de arte da sua dependência do "valor de culto" (ligado à magia e à religião) e abre a porta para uma nova função baseada no "valor de exposição".

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

A relação do artista com a sua obra e com o público muda drasticamente. O ator de cinema, por exemplo, não atua perante um público, mas perante um aparelho (a câmara), e a sua performance é fragmentada e montada posteriormente. A obra de arte deixa de ser um objeto de contemplação individual e distanciada para se tornar um objeto de receção coletiva e distraída

pelas massas, como no cinema. Esta nova forma de receção tem um potencial político revolucionário. Ao libertar a arte da sua base ritualística, a reprodutibilidade técnica permite que a arte se fundamente na política. Benjamin contrasta a "estetização da política" praticada pelo fascismo com a resposta comunista: a "politização da arte".

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A Mona Lisa no Louvre possui uma aura devido à sua presença física única e à sua história. Uma fotografia da Mona Lisa, embora reproduza a sua imagem, carece dessa aura, podendo ser vista em qualquer lugar e a qualquer momento. O cinema é o exemplo paradigmático da arte pós-au-

rática. Não existe uma "película original" no mesmo sentido que existe uma "pintura original". A sua natureza é a de ser reproduzida e distribuída em massa, sendo experienciada coletivamente em salas de cinema.

[...]

A tela antiga, em seu sacro lugar,
Guarda o mistério, o tempo que passou.
Sua aura única, um brilho singular,
Que a mão do mestre ali depositou.

Mas veio a lente, a máquina veloz,
Multiplicando a imagem sem cessar.
E a obra perdeu sua primeira voz,
Liberta agora em todo e qualquer lar.

Morreu o culto, o ritual, a distância,
Nasceu a massa, o olhar politizado.
A arte na praça, em nova circunstância,
Um campo de batalha revelado.

13



A Morte do Autor

ROLAND BARTHES · 1915–1980



NOME DA TEORIA

A Morte do Autor

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Neste influente ensaio de 1967, Barthes proclama a necessidade de separar a obra literária da figura do seu criador. A crítica tradicional, argumenta ele, tem estado "tiranicamente centralizada no autor", buscando explicar a obra através da biografia, das paixões ou da psicologia de quem a produziu. Barthes propõe que a "escritura é a destruição de toda a voz, de toda a ori-

gem". No momento em que um facto é narrado, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte e a escrita começa. O texto não é uma linha de palavras que liberta um único significado "teológico" (a mensagem do Autor-Deus), mas sim "um espaço de dimensões múltiplas, onde uma variedade de escrituras, nenhuma delas original, se misturam e se chocam".

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O "autor" moderno é uma figura histórica, um produto do individualismo burguês que o colocou no centro da interpretação. Barthes substituiu a figura do Autor pela do "escritor" (scriptor), que não precede o texto, mas nasce simultaneamente com ele. O escritor não expressa o seu ser, mas limita-se a manejar um "imenso dicionário"

de citações culturais pré-existentes. A obra (agora "texto") deixa de pertencer ao seu criador no momento em que é escrita; torna-se um campo aberto, uma entidade independente. As intenções, a identidade e a biografia do autor são irrelevantes para a leitura.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A teoria aplica-se a qualquer ato de leitura que se recuse a procurar "o que o autor quis dizer". Em vez de perguntar sobre a vida de Flaubert para entender Madame Bovary, um leitor "barthesiano" focaria na forma como o texto constrói o desejo, a desilusão e a crítica social através da

sua própria linguagem e estrutura. A arte de apropriação de artistas como Sherrie Levine, que refotografa obras de outros fotógrafos e as assina como suas, é uma aplicação radical da "morte do autor" nas artes visuais, questionando as noções de originalidade e autoria.

[...]

Quem fala aqui? Que voz neste papel?
Não é a do homem, com sua dor e história.
É a linguagem, em seu jogo cruel,
Que apaga a origem, a face, a memória.

O autor morreu no instante em que escreveu,
Tornou-se ausência, um eco dispersado.
O texto é um tecido que se teceu
Com fios de mil culturas do passado.

Buscar o seu segredo é tarefa vã,
Pois não há um, mas múltiplos caminhos.
O leitor nasce em cada nova manhã,
Para colher sentidos, que não são sozinhos.

14

Da Obra ao Texto

ROLAND BARTHES • 1915–1980



NOME DA TEORIA

Da Obra ao Texto

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Neste ensaio de 1971, Barthes aprofunda as ideias de "A Morte do Autor", estabelecendo uma distinção conceptual entre dois modos de entender o objeto literário: a "Obra" e o "Texto". A Obra é o objeto tradicional da crítica: é um artefacto físico, concreto, que se pode segurar na mão e encontrar numa biblioteca. É um objeto fechado,

que remete a um significado último (o do autor) e que se classifica em géneros. O Texto, por outro lado, não é um objeto, mas um "campo metodológico". Existe apenas no discurso, é uma atividade de produção. O Texto é fundamentalmente intertextual, um "tecido de citações" provenientes de inúmeros focos da cultura.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

Barthes delineia sete proposições para distinguir os dois conceitos: Método (a Obra é vista, o Texto é demonstrado); Género (a Obra classifica-se, o Texto subverte as classificações); Signo (a Obra fecha-se num significado, o Texto pratica o adiamento infinito do significado); Pluralidade (a Obra pode ter vários sentidos, mas o Texto é irredutivelmente plural, uma "explosão"

de sentidos); Filiação (a Obra tem um pai, o Autor, o Texto é uma rede sem origem); Leitura (a Obra é consumida passivamente, o Texto exige que o leitor "jogue" e se torne um co-produtor); Prazer (o prazer da Obra é de consumo, o do Texto é de jouissance, um prazer extático ligado à produção de significado).

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Um romance clássico lido de forma tradicional, procurando a "mensagem" do autor e a coerência da história, é tratado como uma Obra. O mesmo romance, quando analisado por um crítico pós-estruturalista que explora as suas contradições, as suas múltiplas referências culturais

e a forma como a sua linguagem produz significados instáveis, é tratado como um Texto. A escrita de James Joyce ou de Philippe Sollers, que desafia as convenções narrativas e linguísticas, exemplifica a natureza do Texto, que exige uma participação ativa e produtiva do leitor.

[...]

A obra é o livro, na estante arrumado,
Um corpo físico, com princípio e fim.
Um monumento pelo autor assinado,
Que guarda em si um significado, enfim.

O texto é rede, um campo em movimento,
Um jogo de ecos, que não tem fronteira.
Não se consome, vive no momento
Em que o leitor o tece à sua maneira.

A obra é finita, um porto de chegada,
O texto é mar, plural, sem ter um dono.
É uma utopia pela escrita criada,
Um gozo ativo, livre do abandono.

15

A Falácia Intencional

W. K. WIMSATT (1907–1975) E MONROE
BEARDSLEY (1915–1985)



NOME DA TEORIA

A Falácia Intencional

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Publicado em 1946, este ensaio é um dos textos fundadores da escola de crítica literária conhecida como New Criticism. A "falácia intencional" é o erro de julgar ou interpretar uma obra de arte com base na intenção do seu autor. Wimsatt e Beardsley argumentam que "o desígnio ou intenção do autor não está disponível nem é desejável como padrão para julgar o sucesso de uma

obra de arte literária". A intenção é inacessível (como podemos saber com certeza o que o autor queria dizer?) e irrelevante. O significado de uma obra não reside na mente do autor, mas no próprio texto, que é um objeto público. O que o autor pretendia fazer e o que ele efetivamente fez no texto podem ser duas coisas muito diferentes.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

Esta teoria retira a autoridade do artista sobre a interpretação da sua própria obra. Uma vez que a obra é publicada, ela pertence ao público e deve ser analisada com base nas suas próprias qualidades intrínsecas — a sua estrutura, linguagem, imagens, ambiguidades, etc.. A obra de

arte é um artefacto autónomo. A análise crítica deve focar-se em "provas internas" (o que está no texto) e não em "provas externas" (como biografias, cartas ou declarações do autor sobre a sua obra).

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Se um poeta escreve um poema sobre uma flor e mais tarde declara numa entrevista que a flor era um símbolo da sua mãe, para os defensores da falácia intencional, esta declaração é uma informação biográfica interessante, mas não deve ser o critério para julgar se o poema funciona ou

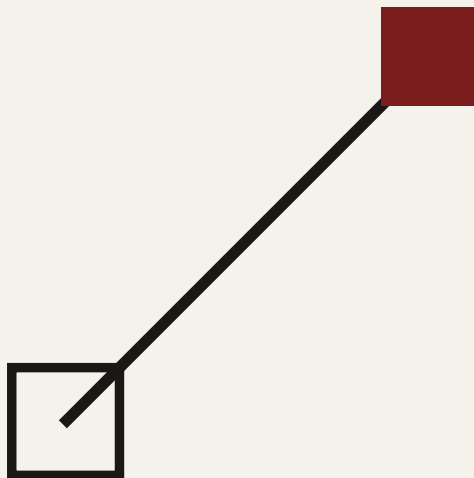
não como um símbolo da figura materna. A validade da interpretação deve vir de pistas presentes no próprio poema (a escolha das palavras, as imagens, o tom). A análise de uma obra deve concentrar-se exclusivamente no que está "na página".

[...]

O que o poeta quis, ao traçar o verso,
É um fantasma, um sussurro que se foi.
A sua intenção, em todo o universo,
Não é a chave que a crítica depõe.

A obra é pública, um mundo já criado,
Que vive e respira por si, na sua forma.
O seu sentido não está aprisionado
Na mente do autor, que apenas a informa.

Julgar pelo intento é falácia, é erro,
É buscar fora o que já vive dentro.
A arte é o texto, em seu firme desterro,
E o seu valor está no seu epicentro.



PARTE IV

A Estética da Percepção e da Mente

INTRODUÇÃO

No século XX, a par das investigações sobre o contexto social e histórico da arte, desenvolveu-se uma outra corrente de pensamento igualmente influente, focada nos processos internos da mente, tanto do criador como do espectador. Esta abordagem, com raízes na psicologia e na fenomenologia, procurou compreender a experiência estética não como uma propriedade do objeto ou um decreto institucional, mas como um evento psicológico, uma forma específica de percepção, cognição e emoção.

Esta secção explora as teorias que colocam a mente no centro da experiência artística. Começaremos com a teoria da Empatia (*Einfühlung*) de Theodor Lipps, que via a apreciação estética como um ato de projeção de nós mesmos na obra de arte. De seguida, abordaremos a filosofia de Benedetto Croce, que identificou a arte com o ato de "intuição-expressão", uma forma de conhecimento pré-lógico. Continuaremos com o pragmatismo de John Dewey, que dissolveu a fronteira entre arte e vida, definindo a experiência estética como a forma mais intensa e unificada da nossa interação com o mundo.

INTRODUÇÃO (CONTINUAÇÃO)

A análise do processo criativo em si também ganhou modelos teóricos, como as quatro fases de Graham Wallas — preparação, incubação, iluminação e verificação — que se tornaram um paradigma para entender a inovação. Mais recentemente, o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi introduziu o conceito de "Fluxo" (Flow), um estado de imersão total que caracteriza os momentos

de pico da criação artística e de outras atividades. Finalmente, exploraremos a Neuroestética, um campo emergente liderado por cientistas como Semir Zeki, que utiliza as ferramentas da neurociência para investigar as bases cerebrais da nossa percepção da beleza e da arte, procurando desvendar os mistérios da estética ao nível dos circuitos neuronais.

16

Teoria da Empatia (Einfühlung)

THEODOR LIPPS · 1851–1914



NOME DA TEORIA

Teoria da Empatia (Einfühlung)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Lipps, um filósofo e psicólogo alemão, foi um dos principais teóricos do conceito de Einfühlung, que se traduz como "sentir dentro de" ou empatia. A sua teoria estética argumenta que a nossa apreciação da arte e da beleza não se baseia num julgamento distanciado, mas num processo de projeção de nós mesmos no objeto estético. Quando contemplamos uma obra,

como uma coluna que parece erguer-se com esforço, nós "sentimos" essa atividade dentro de nós, através de uma "imitação interior" instintiva e cinestésica. O prazer estético deriva deste "auto-gozo objetivado": nós desfrutamos de nós mesmos, dos nossos próprios sentimentos e atividades vitais, mas projetados no objeto que contemplamos.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista cria formas que convidam a esta projeção empática. Ele infunde na obra qualidades de vida, movimento e sentimento que o espectador pode "imitar" interiormente. A obra de arte funciona como um gatilho para a nossa própria atividade interna. A beleza de uma linha não está na

linha em si, mas na vida e no movimento que nós projetamos nela. Neste processo, a distinção entre o eu e o objeto tende a desaparecer; o sujeito e o objeto tornam-se "um só" na experiência estética.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Ao vermos um bailarino a saltar, sentimos uma tensão e um esforço nos nossos próprios músculos, como se estivéssemos a realizar o movimento. Ao olharmos para uma montanha imponente, podemos sentir a sua estabilidade e força como se fossem nossas. Numa pintura com linhas ascendentes e vibrantes, podemos sentir

uma sensação de alegria e elevação. A arquitetura de uma catedral gótica, com as suas colunas a "esforçarem-se" para alcançar o céu, evoca em nós um sentimento de aspiração espiritual através da empatia com a sua forma estrutural.

[...]

A coluna se ergue, em pedra e esforço,
E no meu corpo sinto a sua tensão.
Não a contemplo de um lugar absorto,
Sou eu que luto, em muda projeção.

A linha dança, livre, na aguarela,
E a sua leveza é a que sinto em mim.
A arte é um espelho que a alma revela,
Onde o eu se encontra no objeto, enfim.

É empatia, este sentir profundo,
Onde a fronteira entre nós se desfaz.
E por um instante, eu sou todo o mundo
Que a obra de arte em seu silêncio traz.

17

A Arte como Intuição-Expressão

BENEDETTO CROCE · 1866–1952



NOME DA TEORIA

A Arte como Intuição-Expressão

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

O filósofo idealista italiano Benedetto Croce, na sua *Estética como ciência da expressão e linguística geral* (1902), propôs uma teoria radical que identifica a arte com a intuição. Para Croce, a atividade do espírito divide-se em duas esferas: a do conhecimento (teórica) e a da ação (prática). O conhecimento, por sua vez, tem duas formas: a intuitiva, que conhece o individual, e a lógica, que conhece o universal. A arte

pertence à primeira: é "conhecimento intuitivo". Fundamentalmente, Croce argumenta que intuição e expressão são a mesma coisa. Não podemos ter uma intuição (uma imagem mental clara e formada) sem a termos, nesse mesmo ato, expresso (pelo menos interiormente, em palavras, formas ou sons). Aquilo que não é expresso não é uma intuição, mas apenas uma sensação ou matéria informe.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista é aquele que possui uma capacidade superior para ter intuições mais complexas e para lhes dar uma expressão coesa. O processo criativo é puramente mental. A "obra de arte" verdadeira é a imagem interna, a síntese espiritual estética que ocorre na mente do artista. A externalização física da obra (pintar a tela, escre-

ver o poema) é um ato secundário, prático, que serve apenas para comunicar e preservar a intuição original para que outros a possam recriar nas suas próprias mentes. A obra de arte é, portanto, indivisível; é um todo orgânico onde forma e conteúdo são inseparáveis, pois a forma é a própria intuição do conteúdo.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Um pintor que tem uma visão clara e vívida de uma paisagem na sua mente já criou a obra de arte. O ato de pintar é apenas a tradução técnica dessa visão para um meio físico. A ideia de que alguém tem "grandes ideias poéticas" mas "não consegue expressá-las" é, para Croce, um ab-

surdo. Se não as consegue expressar, é porque nunca as teve verdadeiramente como intuições claras. A teoria justifica a autonomia da arte, que não deve ser julgada por critérios morais ou utilitários, mas apenas pela sua coerência expressiva.

[...]

Na mente, a imagem nasce, cristalina,
Um sentimento que encontra a sua luz.
Não é um caos, mas forma que se inclina
A ser a coisa mesma que produz.

Pois intuir é já ter expressado,
Num só momento, o espírito se faz.
O que não tem contorno, não é achado,
É sensação, que a arte deixa para trás.

A tela é um eco, um gesto posterior,
A obra real é a visão interna.
Um todo único, sem exterior,
A arte é a alma que a si mesma governa.

18



Arte como Experiência

JOHN DEWEY • 1859–1952

NOME DA TEORIA

Arte como Experiência

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

No seu livro *Arte como Experiência* (1934), o filósofo pragmatista John Dewey procura resgatar a arte da sua segregação em museus e galerias e restaurar a sua continuidade com as experiências da vida quotidiana. Ele critica a "concepção museológica da arte" que a trata como um objeto isolado e elitista. Para Dewey, a experiência estética não é algo raro ou separado, mas sim a

forma mais completa e unificada da experiência comum. Ele distingue a "experiência em geral", que é muitas vezes fragmentada e inconclusiva, de "uma experiência", que tem um início, um desenvolvimento e um culminar, deixando um sentimento de realização e unidade. A experiência estética é "uma experiência" no seu grau máximo de intensidade e coerência.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

A arte não é o objeto físico (a obra de arte), mas o processo dinâmico de interação entre o "organismo vivo" (o artista ou o espectador) e o seu ambiente (a obra). O artista é aquele que molda materiais de forma a criar uma experiência que é, ela própria, gratificante e unificada. O seu processo de "fazer" e "sofrer" (agir sobre o material

e receber o seu feedback) é uma forma intensificada de vida. O espectador, por sua vez, não é um recetor passivo; para ter uma experiência estética, ele deve recriar ativamente o processo do artista, engajando as suas próprias energias e memórias. A obra de arte é o veículo que torna esta experiência partilhada possível.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Um mecânico que trabalha com paixão e encontra satisfação na perfeição do seu ofício está a ter uma experiência estética. Uma conversa que flui de forma harmoniosa e chega a uma conclusão satisfatória pode ser "uma experiência" com qualidades estéticas. A visita a um museu só se

torna uma experiência estética se o visitante se envolver ativamente com as obras, em vez de as consumir passivamente como objetos isolados. A arte participativa, onde o público é convidado a interagir e a co-criar a obra, é uma manifestação contemporânea da filosofia de Dewey.

[...]

Não no museu, em pedestal de glória,
Mas no pulsar da vida, em seu vaivém.
A arte é o fio que tece a nossa história,
A experiência plena que nos contém.

É o artesão, no gesto concentrado,
A refeição partilhada, o rito, a dança.
É o momento em si mesmo consumado,
Onde o conflito em harmonia avança.

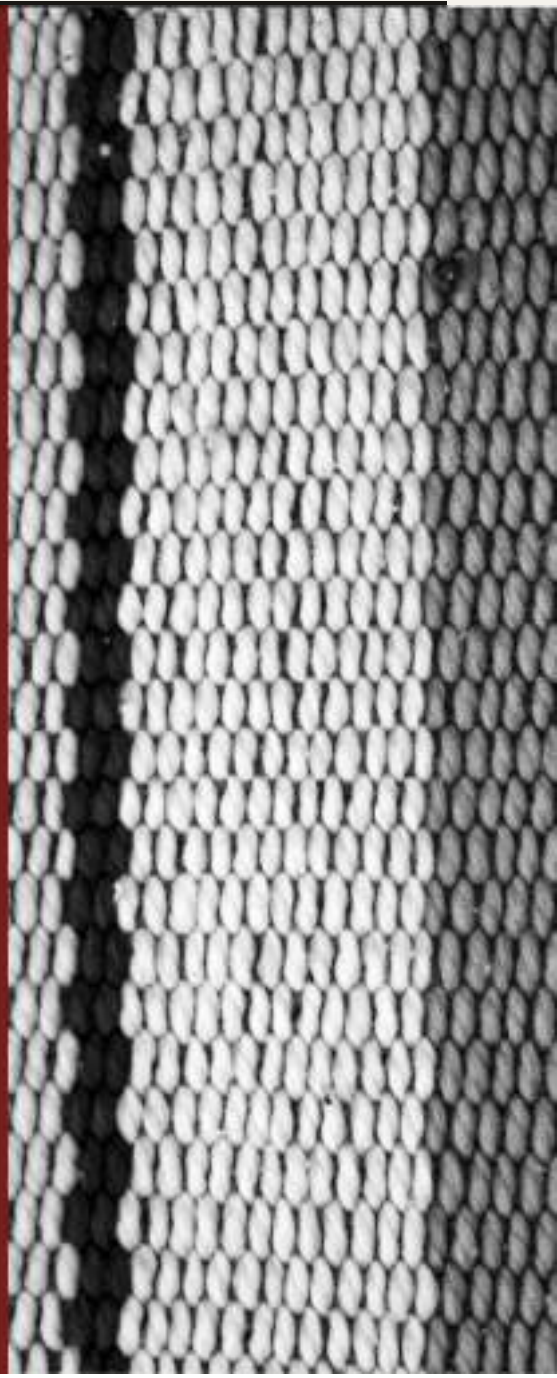
A obra é um rio, não um lago inerte,
Convida a alma a nele navegar.
E nesse encontro, a vida se converte
Numa experiência, intensa e singular.

19



O Processo Criativo em Quatro Fases

GRAHAM WALLAS · 1858–1932



NOME DA TEORIA

Modelo das Quatro Fases do Processo Criativo

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

No seu livro *The Art of Thought* (1926), o psicólogo social e educador Graham Wallas propôs um modelo que se tornou um dos mais influentes para descrever o processo criativo. Baseado em relatos de inventores e pensadores, o modelo divide o ato criativo em quatro fases distintas, que envolvem uma alternância entre pensamento consciente e processamento inconsciente. As fases são:

Preparação: A fase inicial e consciente, onde o problema é investigado, a informação é recolhida e o material é explorado. É um período de imersão e trabalho focado.

Incubação: Uma fase em que o problema é deixado de lado conscientemente. A mente afasta-

se do esforço direto, permitindo que o processamento inconsciente ocorra. É um período de "ruminação" mental, onde as ideias se combinam livremente.

Iluminação: O momento "Eureka!", a súbita aparição da solução ou da ideia criativa na consciência. Geralmente ocorre de forma inesperada, quando a mente está relaxada ou focada noutra coisa.

Verificação: A fase final, onde a ideia que emergiu da iluminação é testada, elaborada, refinada e aplicada. É um retorno ao trabalho consciente para dar forma final à solução e avaliar a sua validade.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista atravessa estas quatro fases, embora não necessariamente de forma linear. A fase de preparação pode envolver pesquisa, esboços e estudo. A incubação é o período em que o artista se afasta da obra, permitindo que as ideias amadureçam. A iluminação é o momento de inspira-

ção, quando a visão da obra se torna clara. A verificação é o longo e árduo processo de execução e refinamento da obra até à sua forma final. A obra de arte é o resultado deste ciclo complexo que equilibra esforço deliberado e insight inconsciente.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Um cientista que estuda um problema intensamente (preparação), depois vai de férias e tem a solução enquanto toma um duche (incubação e iluminação), e finalmente regressa ao laboratório para testar a sua hipótese (verificação). Um escritor que pesquisa exaustivamente para um ro-

mance, depois sofre de "bloqueio de escritor" (incubação), tem uma ideia para o enredo enquanto passeia (iluminação) e passa os meses seguintes a escrever e a rever o manuscrito (verificação).

[...]

Primeiro, a mente busca, em chão batido,
A informação, a forma, o material.
Um mergulhar no tema, exaurido,
Um esforço tenso, intelectual.

Depois, o silêncio. A mente se afasta,
E no inconsciente, a semente dorme.
A incubação, que o tempo arrasta,
Até que a luz, de súbito, a transforme.

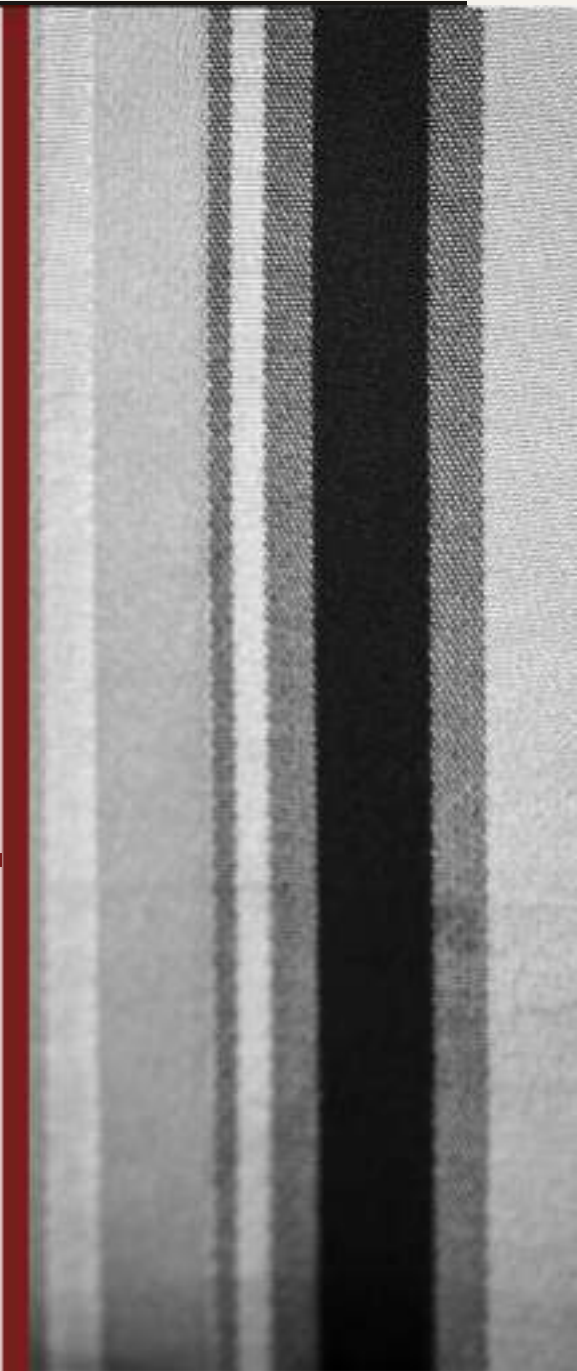
É o clarão, a ideia revelada,
O "Eureka!" que a névoa dissipou.
E a mão regressa à obra, dedicada,
A verificar a luz que a iluminou.

20



Teoria do Fluxo (Flow)

MIHALY CSIKSZENTMIHALYI · 1934–2021



NOME DA TEORIA

Teoria do Fluxo (Flow)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

O psicólogo húngaro-americano Mihaly Csikszentmihalyi desenvolveu a teoria do "fluxo" para descrever um estado mental de operação em que uma pessoa, ao realizar uma atividade, está totalmente imersa num sentimento de foco energizado, envolvimento total e prazer no processo da atividade. Em seu livro *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, ele descreve

este estado como o segredo da felicidade e da criatividade. O fluxo ocorre quando há um equilíbrio perfeito entre o nível de desafio de uma tarefa e o nível de habilidade do indivíduo. Se o desafio é demasiado alto, gera ansiedade; se é demasiado baixo, gera tédio. No estado de fluxo, a pessoa está a usar as suas habilidades ao máximo.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O processo de criação artística é um dos exemplos mais paradigmáticos da experiência de fluxo. O artista, quando está a criar, muitas vezes entra num estado de concentração tão profundo que perde a noção do tempo, do espaço e até de si mesmo. A ação e a consciência fundem-se; o trabalho "flui" sem esforço aparente. A obra de

arte é o resultado deste estado de imersão ótima. A alegria não vem do resultado final ou da recompensa externa, mas da própria experiência de criar. Este estado autotélico (onde a atividade é a sua própria recompensa) é o que motiva muitos artistas a persistirem no seu trabalho, apesar das dificuldades.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Um pintor absorto na sua tela, onde cada pincelada parece ser a única coisa que existe no mundo. Um músico a improvisar, completamente fundido com o seu instrumento e com a música que está a criar. Um escritor que passa horas a escrever, esquecendo-se de comer ou

de dormir, totalmente envolvido no mundo da sua história. O conceito também se aplica a outras áreas, como um cirurgião a realizar uma operação complexa, um atleta a competir no auge da sua performance, ou um programador a resolver um problema de código desafiador.

[...]

O tempo para, o mundo se desfaz,
Só há o gesto, a tela e a cor.
A mente focada, em profunda paz,
Um rio de ser, sem margem nem temor.

Não há o eu, nem o fardo do amanhã,
Apenas o fazer, em pura imersão.
A habilidade encontra o seu afã,
Num desafio que é a própria exaltação.

É o fluxo, a experiência ideal,
Onde a alegria é o próprio criar.
E a obra nasce, desse estado real,
De estar presente, sem se preocupar.

21



Neuroestética

SEMIR ZEKI · N. 1940



NOME DA TEORIA

Neuroestética

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A neuroestética é um campo de investigação empírica que procura compreender as bases neurais da contemplação e da criação artística. O termo foi cunhado pelo neurobiólogo Semir Zeki em 1999. Esta abordagem utiliza as ferramentas da neurociência, como a imagiologia por ressonância magnética funcional (fMRI), para estudar como o cérebro processa a informação visual e gera a experiência estética. Zeki postula

que a arte obedece a leis do cérebro visual e que os grandes artistas são, de certa forma, "neurocientistas" que exploram intuitivamente as capacidades do cérebro. Duas das suas "leis" principais são a constância (a capacidade do cérebro de reconhecer as propriedades essenciais de um objeto apesar das mudanças nas condições de visualização) e a abstração (a capacidade de formar conceitos gerais a partir de particulares).

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista, ao criar, explora e estimula os mecanismos do sistema visual do cérebro. A obra de arte é um estímulo que ativa de forma particular certas áreas cerebrais. Estudos de neuroestética sugerem que a experiência da beleza está correlacionada com a ativação de áreas do cérebro

associadas ao prazer e à recompensa, como o córtex orbitofrontal medial. A obra de arte, portanto, é aquela que consegue "agradar" ao cérebro de uma forma específica, seja através da harmonia, da novidade ou do desafio perceptual.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A arte de Piet Mondrian, com as suas linhas e cores primárias, pode ser vista como uma exploração das células do córtex visual que respondem a orientações e cores específicas. A arte cinética, que cria a ilusão de movimento, explora a área V5 do cérebro, especializada na percepção

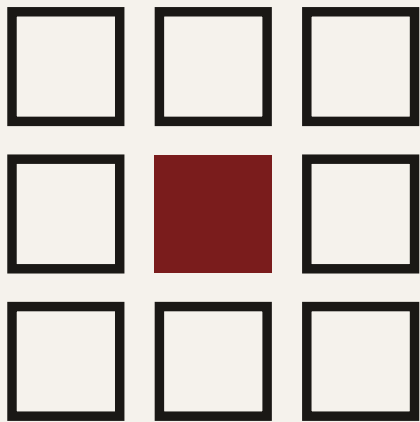
do movimento. A experiência de ver um retrato pode ativar não só as áreas visuais, mas também as áreas relacionadas com o reconhecimento de faces e a teoria da mente (a nossa capacidade de atribuir estados mentais a outros).

[...]

No cérebro, um mapa de luz e cor,
Neurónios disparam em secreta dança.
A beleza nasce desse intenso ardor,
A recompensa que a mente alcança.

O artista, um mestre que o cérebro entende,
Provoca a forma, o traço, a ilusão.
E o córtex visual, que a tudo atende,
Responde em pura e grata excitação.

Não é mistério, nem dom celestial,
Mas biologia, em sua lei precisa.
A estética é um eco neural,
A sinfonia que em nós se realiza.



PARTE V

Teorias da Fotografia

A Imagem Técnica e o Real

INTRODUÇÃO

A invenção da fotografia em meados do século XIX não representou apenas o surgimento de um novo meio artístico; provocou uma crise fundamental nas teorias da arte existentes e inaugurou um campo de reflexão filosófica inteiramente novo. A capacidade da câmara de capturar uma imagem do mundo de forma aparentemente automática e objetiva desafiou a primazia da pintura como principal modo de representação da realidade. Se a arte era mimesis, o que acontecia quando uma máquina podia imitar o mundo com uma fidelidade que nenhuma mão humana poderia alcançar?

Esta secção dedica-se a explorar as teorias que emergiram para pensar a especificidade da imagem fotográfica. Começaremos com a análise

fenomenológica de Roland Barthes em *A Câmara Clara*, onde ele distingue o interesse cultural geral de uma foto (*studium*) do detalhe pungente e pessoal que nos "fere" (*punctum*), e define a essência da fotografia como um testemunho irrefutável de que "isto foi".

De seguida, abordaremos a fotografia a partir da semiótica de Charles Sanders Peirce, através do trabalho de teóricos como Philippe Dubois, que classificam a fotografia como um "índice" — um signo que tem uma conexão física e existencial com o seu referente, como uma pegada ou um rasto de fumo. Esta natureza indicial confere à fotografia um estatuto de verdade e de vestígio do real que a distingue radicalmente da pintura.

INTRODUÇÃO (CONTINUAÇÃO)

Rosalind Krauss, por sua vez, recorrendo a Walter Benjamin e à psicanálise, desenvolveu o conceito de "inconsciente ótico", argumentando que a câmara revela aspetos da realidade que escapam à visão humana consciente. A fotografia, especialmente a surrealista, não mostra o que vemos, mas o que não sabíamos que víamos.

Vilém Flusser oferece uma perspetiva mais crítica, analisando a fotografia através da sua "filosofia do aparelho". Para ele, a câmara não é uma ferramenta neutra, mas um "programa" que impõe as suas regras ao fotógrafo, transformando

o ato de fotografar num jogo contra as limitações do aparelho.

Finalmente, examinaremos os influentes ensaios de Susan Sontag, que analisou a fotografia como uma forma de apropriação agressiva do mundo, uma "ética da visão" que molda a nossa relação com a realidade, a dor, o espetáculo e a memória. Juntas, estas teorias revelam como a fotografia reconfigurou não apenas a arte, mas a nossa própria forma de ver e de nos relacionarmos com o mundo.

22



Studium e Punctum

ROLAND BARTHES · 1915–1980



NOME DA TEORIA

Studium e Punctum

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

No seu último livro, *A Câmara Clara* (1980), Barthes empreende uma investigação fenomenológica e profundamente pessoal sobre a natureza da fotografia. Ele rejeita as abordagens sociológicas ou semióticas tradicionais e procura a essência (noema) da fotografia na sua própria experiência como espectador (Spectator). Nesta busca, ele distingue dois elementos que podem coexistir numa fotografia. O Studium refere-se ao interesse geral, cultural e codificado que uma fotografia desperta. É o que entendemos através do nosso conhecimento, da nossa cultura e da

nossa participação numa sociedade. É um gostar, mas não um amar. O Punctum, por outro lado, é um detalhe na fotografia que "fere" ou "punge" o espectador de forma inesperada e pessoal. É um elemento acidental, não intencional, que perturba o Studium e desencadeia uma reação emocional profunda e inefável. O noema da fotografia, a sua essência irredutível, é para Barthes "Isto-foi" (Ça-a-été): a fotografia é um testemunho irrefutável de que a coisa ou a pessoa fotografada existiu realmente naquele momento e naquele lugar.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O fotógrafo (o Operator) pode intencionalmente criar o Studium, compondo uma cena com significado cultural ou político. No entanto, o Punctum está, na sua maioria, fora do controlo do fotógrafo; é um detalhe que o espectador descobre e que o atinge pessoalmente. A obra fotográfica é, portanto, um campo de tensão entre o co-

dificado e o acidental, o público e o privado. A sua força reside na sua capacidade de ser simultaneamente um documento cultural (Studium) e um gatilho para uma experiência íntima e, por vezes, dolorosa (Punctum), ligada à sua prova existencial da passagem do tempo e da mortalidade.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Barthes analisa uma fotografia de Alexander Gardner de Lewis Payne, um conspirador condenado à morte. O Studium é o interesse histórico pela figura, pelo seu crime e pela época. O Punctum para Barthes é o facto de ele saber que "ele vai morrer", o que transforma a imagem numa meditação sobre a morte. Noutra foto — o retrato de família do fotógrafo James Van der Zee (1926) —, o Punctum que Barthes identifica são

os sapatos de presilha de uma das mulheres retratadas, detalhe que mais tarde reconhece deslocar-se, na memória, para o colar que ela usava. Uma fotografia de uma rua de Paris pode ter como Studium o seu interesse arquitetónico ou histórico, mas o Punctum pode ser um rosto anónimo na multidão que, por alguma razão inexplicável, nos cativa.

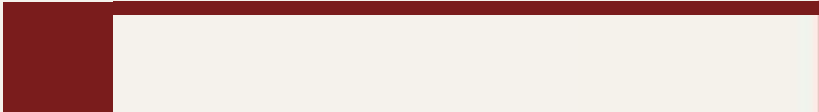
[...]

A foto mostra a rua, o tempo, a gente,
Um interesse que a cultura me ensinou.
É o studium, o saber que a minha mente
Compreende, o código que decifrou.

Mas num detalhe, um gesto, um olhar vago,
Algo me fere, um ponto que me alcança.
É o punctum, um acaso, um afago,
Uma ferida que a razão não avança.

E nesse ponto, a foto se revela,
Não como arte, mas como um vestígio.
"Isto-foi", diz a imagem, e me apela
À dor do tempo, ao seu cruel prestígio.

23



A Fotografia como Índice

CHARLES SANDERS PEIRCE (1839–1914),
PHILIPPE DUBOIS (N. 1952)



NOME DA TEORIA

A Fotografia como Índice (Teoria Indicial)

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Esta teoria baseia-se na semiótica (a teoria dos signos) do filósofo americano Charles Sanders Peirce. Peirce classificou os signos em três categorias principais: Ícone (um signo que se assemelha ao seu objeto, como um desenho de uma casa), Símbolo (um signo cuja relação com o seu objeto é convencional, como a palavra "casa") e Índice (um signo que tem uma conexão física ou causal com o seu objeto, como fumo a indicar fogo). Teóricos como Philippe Dubois, no seu livro *L'Acte photographique* (1983), aplica-

ram esta tipologia à fotografia, argumentando que a sua natureza fundamental é a de ser um índice. A imagem fotográfica não é primariamente um ícone (embora também se assemelhe ao seu objeto) nem um símbolo. É um índice porque é formada por uma emanção física do objeto — os raios de luz refletidos por ele — que deixam um rasto ou uma impressão na superfície sensível (o filme ou o sensor). A fotografia é, literalmente, um vestígio do real.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O papel do artista/fotógrafo é o de "encenar" ou selecionar o momento em que este registo indicial ocorre. Ele não cria a imagem do zero (como um pintor), mas regista uma impressão do mundo. A sua intervenção é de enquadramento, tempo e seleção. A obra fotográfica, devido à

sua natureza indicial, carrega consigo um estatuto de verdade e de prova existencial que outras formas de imagem não possuem. Ela atesta a presença real do objeto diante da câmara no momento da exposição. Esta ligação visceral ao referente é a sua especificidade ontológica.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma fotografia de uma pessoa não é apenas uma representação da sua aparência; é a prova de que essa pessoa existiu e esteve naquele lugar. É um vestígio físico da sua presença. Fotografias documentais, como as de zonas de guerra ou eventos históricos, derivam a sua força não apenas do que mostram (aspeto icónico), mas do facto de sabermos que são um re-

gisto direto do que aconteceu (aspeto indicial). A era digital complica esta teoria, pois a imagem digital pode ser manipulada ao nível do pixel, quebrando a ligação causal direta com o referente, o que leva teóricos como Dubois a falar da passagem da "imagem-vestígio" para a "imagem-ficção".

[...]

Não é pintura, nem símbolo que a mente

Inventa, por acordo ou convenção.

É um rasto de luz, fisicamente presente,

Do real, a sua pura emanção.

Como a pegada na areia, ou o fumo

Que sobe e mostra onde a chama ardeu.

A foto é índice, e eu a assumo

Como a prova de um ser que aconteceu.

O seu poder não está no que parece,

Mas no elo físico, no laço existencial.

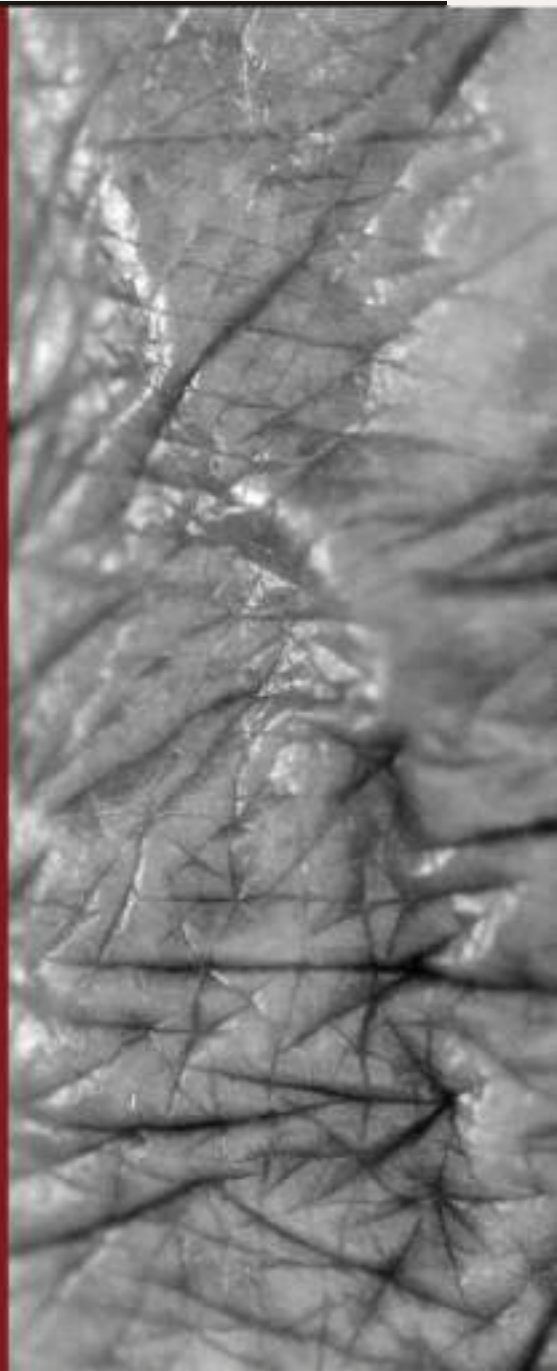
É o vestígio que em si resplandece,

Um fragmento de um mundo temporal.

24

O Inconsciente Ótico

ROSALIND E. KRAUSS · N. 1941



NOME DA TEORIA

O Inconsciente Ótico

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

No seu livro *The Optical Unconscious* (1993), a crítica de arte Rosalind Krauss desenvolve uma história alternativa do modernismo, opondo-se à narrativa formalista e puramente visual de críticos como Clement Greenberg. Inspirando-se em Walter Benjamin e na psicanálise de Freud e Lacan, Krauss argumenta que a fotografia e certas correntes da arte moderna, especialmente o Surrealismo, revelam um "inconsciente ótico".

Este conceito refere-se àquilo que a câmara capta mas que escapa à visão consciente e intencional do olho humano. A fotografia, com a sua capacidade de congelar o movimento, de ampliar detalhes e de capturar o acidental, mostra-nos um mundo visual que não sabíamos que existia, de forma análoga a como o inconsciente freudiano revela desejos e pulsões reprimidas.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista (especialmente o fotógrafo surrealista) não é um mestre da visão que controla totalmente a sua criação, mas alguém que se entrega ao automatismo, ao acaso e aos mecanismos do aparelho para deixar emergir este inconsciente ótico. Artistas como Max Ernst, com as suas colagens, ou Marcel Duchamp, com os seus Roto-

reliefs, exploraram este campo de visão não-controlada. A obra de arte deixa de ser um produto da percepção consciente e da intenção para se tornar um sintoma, uma manifestação de forças pulsionais e de uma visão fragmentada e descentrada, desafiando a ideia de uma percepção unificada e coerente.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

As fotografias de alta velocidade de Eadweard Muybridge, que revelaram as fases do galope de um cavalo, invisíveis a olho nu, são um exemplo primordial do inconsciente ótico. As fotografias surrealistas de Man Ray ou Brassai, que usam técnicas como a solarização, o fotograma ou o

foco em detalhes bizarros e fragmentados do corpo, procuram ativamente explorar este domínio visual para além da percepção normal, revelando um mundo estranho e perturbador que se esconde sob a superfície da realidade.

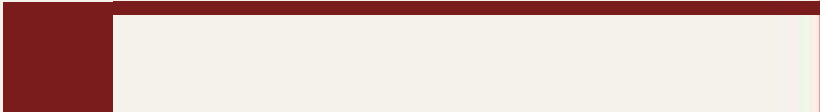
[...]

O olho vê, mas a razão formata,
Num quadro lógico, o mundo que nos cerca.
Mas a lente, em sua fúria, desbarata
Essa visão que a consciência cerca.

Revela o gesto que a retina ignora,
O detalhe oculto, o instante fugidio.
Um inconsciente ótico, que aflora,
Um mundo estranho, para além do fio

Da nossa lógica, da nossa intenção,
Um pulso oculto que a imagem liberta.
A arte é o sintoma, a perturbação,
A visão que a nossa alma desperta.

25



Filosofia do Aparelho Fotográfico

VILÉM FLUSSER • 1920–1991



NOME DA TEORIA

Filosofia do Aparelho Fotográfico

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

No seu ensaio *Para uma Filosofia da Fotografia*, Flusser propõe que a fotografia representa uma viragem cultural tão fundamental como a invenção da escrita. Ele analisa a fotografia não a partir da imagem, mas do "aparelho" (a câmara) que a produz. O aparelho não é uma ferramenta neutra; é uma "caixa-preta" cujo funcionamento in-

terno é largamente desconhecido pelo utilizador. Mais importante, o aparelho contém um "programa" — um conjunto de possibilidades e limitações pré-definidas pelo seu fabricante. O fotógrafo, que Flusser chama de "funcionário", não é um criador livre, mas alguém que opera dentro das restrições deste programa.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O ato de fotografar é um jogo. O fotógrafo joga com as possibilidades oferecidas pelo programa da câmara. A maioria dos fotógrafos (os "apanhadores de instantâneos") limita-se a esgotar as combinações do programa, produzindo imagens redundantes e previsíveis. O verdadeiro fotógrafo, no entanto, joga contra o aparelho. A sua intenção é enganar o programa, forçá-lo a

produzir imagens improváveis e informativas, que não estavam previstas pelos seus fabricantes. A criatividade na fotografia não é, portanto, a expressão de uma subjetividade, mas a habilidade de subverter o programa do aparelho para criar nova informação. A obra fotográfica é o resultado deste jogo entre o funcionário e o aparelho.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Um fotógrafo que usa as configurações automáticas da sua câmara para tirar uma fotografia convencional de um pôr do sol está simplesmente a seguir o programa, produzindo uma imagem que já foi vista inúmeras vezes. Um fotógrafo experimental que usa técnicas não con-

vencionais — como longas exposições, movimento deliberado da câmara (camera shake) ou a exploração de "erros" do software — para criar uma imagem abstrata e inesperada está a jogar contra o aparelho, forçando-o a gerar informação que não estava no seu programa original.

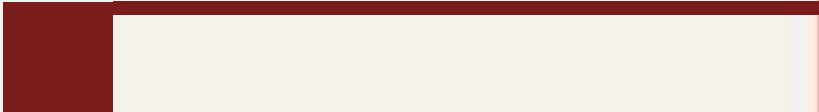
[...]

A caixa preta, com sua lente fria,
Não é um servo, mas um programador.
Impõe as regras, a sua teoria,
Ao fotógrafo, seu funcionário e ator.

Ele joga o jogo que o aparelho impõe,
Buscando imagens que já foram vistas.
Um autômato que apenas se compõe
Com as opções que estão nas suas listas.

Mas o artista, em gesto de revolta,
Procura a falha, o erro, o improvável.
E contra a máquina, a sua alma se solta,
Criando um mundo novo, inesgotável.

26



Sobre Fotografia: Apropriação e Ética da Visão

SUSAN SONTAG • 1933–2004



NOME DA TEORIA

A Fotografia como Apropriação e Ética da Visão

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Na sua coleção de ensaios Sobre Fotografia (1977), Susan Sontag realiza uma análise crítica e incisiva do papel da fotografia na sociedade moderna. Ela argumenta que fotografar é um ato inerentemente agressivo, uma forma de apropriação. "Fotografar pessoas é violá-las", escreve ela, "vendo-as como elas nunca se veem a si mesmas... transforma as pessoas em objetos

que podem ser simbolicamente possuídos". A câmara é uma espécie de "arma sublimada". Esta proliferação de imagens cria uma "relação voyeurística crônica com o mundo" e nivela o significado de todos os eventos, tornando o real cada vez mais irreal, uma coleção de imagens consumíveis. A nossa era, segundo ela, prefere a imagem à coisa real, a cópia ao original.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O fotógrafo, mesmo que com boas intenções, participa nesta apropriação do mundo. A sua atividade estabelece uma "ética da visão". Ao escolher o que fotografar, ele atribui importância a algo, mas também o retira do seu contexto, transformando a experiência em souvenir. A obra fotográfica tem uma relação complexa com a dor e o espetáculo. Fotografias de sofrimento po-

dem chocar e gerar empatia, mas a sua repetição constante pode anestesiar-nos, tornando a dor dos outros num espetáculo consumível. A fotografia também se torna um instrumento de memória, mas uma memória artificial. Em vez de lembrarmos uma experiência, lembramo-nos da fotografia dessa experiência.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

O turismo de massa é um exemplo claro: a experiência de viajar é muitas vezes mediada e validada pelo ato de tirar fotografias, transformando locais e culturas em imagens para colecionar. A fotografia de guerra, que nos traz imagens de conflitos distantes para o conforto das nossas casas, exemplifica a ambiguidade da fotografia: pode ser uma ferramenta de denúncia, mas tam-

bém pode transformar o horror em espetáculo, distanciando-nos da realidade da violência. As fotografias de Diane Arbus, que Sontag analisa, são vistas como um exemplo de uma visão agressiva que se foca no grotesco e no marginal, transformando os seus sujeitos em "aberrações" para o consumo de um público de arte sofisticado.

[...]

A câmara aponta, um olho predador,
Que congela o mundo, o torna seu troféu.
Cada clique, um ato usurpador,
Que rouba a vida e a põe sob um véu.

A dor alheia, em imagem convertida,
Torna-se um show, um drama que se assiste.
E a memória, agora, é a foto lida,
Um simulacro que ao real resiste.

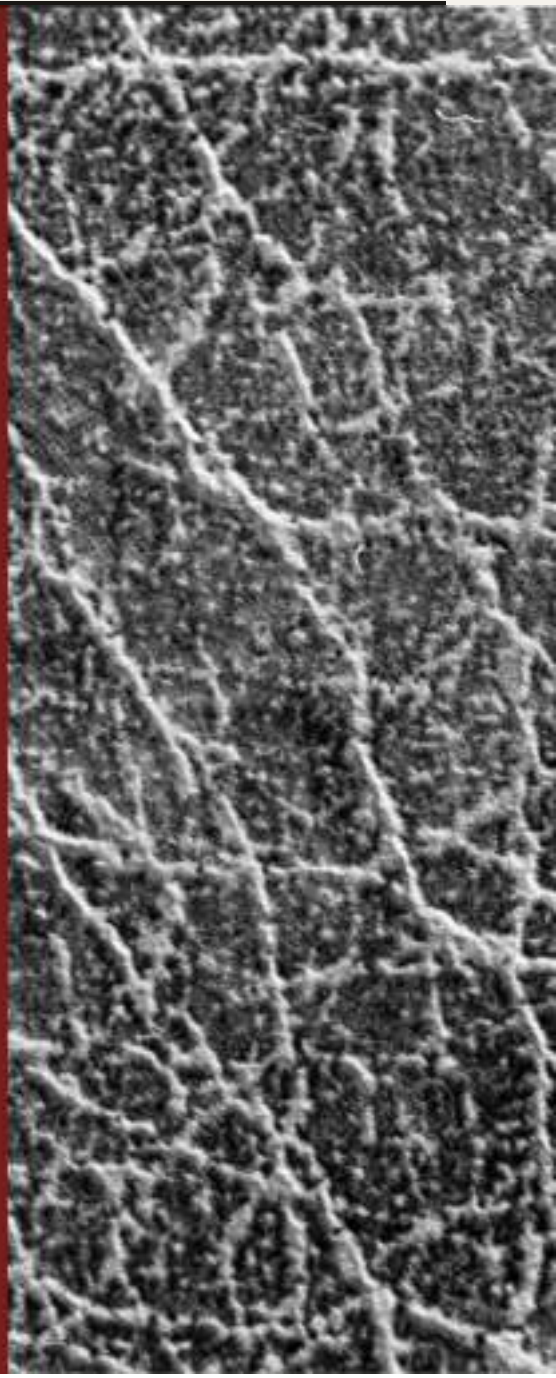
Colecionamos o mundo em fragmentos,
Uma posse simbólica, um poder.
E vivemos de falsos momentos,
Com medo de apenas sentir e viver.

27



O Momento Decisivo

HENRI CARTIER-BRESSON • 1908-2004



NOME DA TEORIA

O Momento Decisivo

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

O conceito de "Momento Decisivo" foi popularizado pelo título da edição americana do livro de Cartier-Bresson de 1952, *Images à la Sauvette* ("Imagens na Corrida"). A frase encapsula a sua filosofia fotográfica: "Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado de um evento, bem como da organização precisa das formas que dão a

esse evento a sua expressão adequada". Não se trata apenas de capturar o clímax de uma ação, mas de encontrar o instante em que o conteúdo (o evento) e a forma (a composição geométrica) se alinham perfeitamente, criando uma imagem que é simultaneamente significativa e visualmente harmoniosa.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O fotógrafo é um observador paciente e intuitivo. Com a sua câmara (preferencialmente uma Leica, pequena e discreta), ele vagueia pelas ruas, invisível, esperando que a realidade se organize por si mesma. O seu papel é de antecipação e de reconhecimento. A sua mente, o seu olho e o seu coração devem estar alinhados no mesmo eixo. A composição não é algo que se

impõe à realidade, mas algo que se descobre nela. A obra fotográfica é o resultado desta confluência mágica entre o acaso da vida e a sensibilidade geométrica do fotógrafo. A imagem perfeita é aquela que parece inevitável, onde nada pode ser adicionado ou removido sem destruir o seu equilíbrio.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A famosa fotografia de Cartier-Bresson "Atrás da Gare Saint-Lazare" (1932) é o exemplo por excelência do momento decisivo. Ele capturou o exato instante em que um homem salta sobre uma poça de água, com a sua silhueta a espelhar-se na água e a ecoar os cartazes de bailarinos na parede ao fundo. Todos os elementos —

o movimento, o reflexo, o fundo, a geometria da cena — convergem numa composição perfeita e irrepetível. A fotografia de rua, em geral, baseia-se na procura destes momentos fugazes onde a vida quotidiana se revela com uma clareza e uma beleza inesperadas.

[...]

O mundo flui, um caos de movimento,
Pessoas, gestos, luzes a passar.
O fotógrafo espera, em seu silêncio atento,
O instante em que tudo vai se alinhar.

É uma intuição, um golpe de segundo,
Onde a geometria e o acaso se dão a mão.
E o significado mais puro e profundo
Se revela em perfeita composição.

Um salto, um olhar, um reflexo na poça,
A vida se torna arte, em um clarão.
O momento decisivo, que a lente roça,
Eternizando a fugaz perfeição.

28



Pós-Fotografia

JOAN FONTCUBERTA • N. 1955



NOME DA TEORIA

Pós-Fotografia

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

O conceito de "pós-fotografia" de Joan Fontcu-bera descreve a condição da imagem na era digital, da internet e da proliferação massiva de imagens através de dispositivos móveis e redes sociais. A pós-fotografia não se refere a uma nova técnica, mas a uma mudança radical na natureza, função e valor da imagem fotográfica. A fotografia tradicional estava ligada a conceitos

como verdade, memória e representação do real (o "isto-foi" de Barthes). A pós-fotografia, pelo contrário, vive num regime de abundância, onde as imagens são desmaterializadas, ubíquas e efêmeras. O ato de produzir imagens tornou-se mais importante do que as próprias imagens; o gesto fotográfico transformou-se num ato de comunicação relacional, não de memória.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

Nesta "iconosfera" saturada, o papel do artista muda drasticamente. A questão já não é "produzir mais imagens", mas sim "o que fazer com as imagens que já existem?". O artista pós-fotográfico deixa de ser um produtor de imagens para se tornar um gestor, um curador, um "prescritor de sentido". A sua criatividade reside na capacidade

de selecionar, apropriar, recontextualizar e dar novos significados a imagens existentes. A autoria já não está na criação de uma imagem original, mas na circulação e na gestão da informação visual. A fotografia, que segundo Fontcuberta "sempre mentiu", assume agora a sua natureza de ficção.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Os projetos do próprio Fontcuberta, como Googlegrams, onde ele cria fotomosaicos a partir de milhares de imagens pesquisadas no Google, são um exemplo de prática pós-fotográfica. O artista não tira nenhuma fotografia; ele apropria-se e organiza imagens existentes para criar uma nova obra. A arte que utiliza imagens de redes

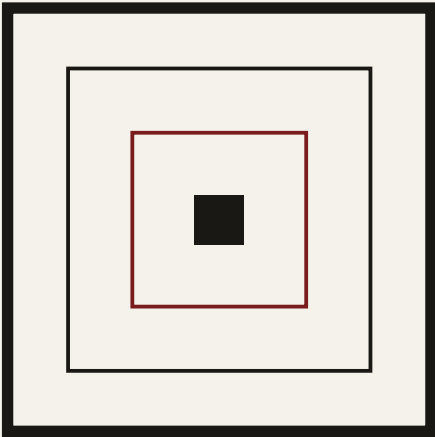
sociais, de câmaras de vigilância (como as obras de Mishka Henner) ou de plataformas como o Google Street View, opera dentro deste paradigma. O artista não é um caçador de "momentos decisivos", mas um arquivista e um editor do fluxo visual incessante da era digital.

[...]

Já não há filme, nem momento raro,
Apenas o fluxo, a torrente visual.
Um mundo de imagens, um excesso claro,
Onde o real se torna virtual.

O artista agora não cria, mas gere,
O que já existe, o que a rede nos dá.
Apropria-se, edita, e assim confere
Um novo sentido ao que flutua já.

A foto é verbo, um ato de partilha,
Não mais memória, nem prova de um ser.
É pós-fotografia, essa maravilha
De na abundância, um novo mundo tecer.



PARTE VI

O Contexto é Tudo

Teorias Sociais e Institucionais da Arte

INTRODUÇÃO

No século XX, uma viragem sísmica ocorreu na filosofia da arte, desviando o foco das propriedades intrínsecas da obra ou da psicologia do artista para os fatores externos que determinam o seu estatuto. Esta abordagem contextual argumenta que a arte não é uma categoria universal e trans-histórica, mas uma construção social, cujo significado e valor são definidos por instituições, ideologias e relações de poder. Esta "desessencialização" da arte não foi apenas uma mudança teórica, mas um sintoma de uma crise mais ampla na autoridade cultural, intimamente ligada ao advento da pós-modernidade.

A busca por uma essência partilhada por todas as obras de arte, desde a mimese clássica ao formalismo modernista, tornou-se insustentável perante as provocações da vanguarda. Obras como a Fonte de Duchamp ou as Brillo Boxes de Warhol demonstraram que um objeto podia tornar-se arte sem possuir qualidades estéticas distinguíveis das de um objeto comum. Foi esta constatação que levou Arthur Danto a postular a existência de um "mundo da arte" (artworld) — uma rede de teorias, histórias e instituições que transfigura objetos em arte. George Dickie formalizou esta ideia na Teoria Institucional, defendendo que a arte é um estatuto conferido por este sistema.

INTRODUÇÃO (CONTINUAÇÃO)

Esta perspetiva encontra paralelos em outras análises contextuais. A Estética Marxista, com figuras como Lukács e Adorno, insiste que a arte é uma superestrutura ideológica, inseparável da base económica e das lutas de classes. A autonomia da arte, para Adorno, é ela própria um produto da sociedade burguesa. Pierre Bourdieu, por sua vez, analisa o "mundo da arte" como um "campo" de luta simbólica, onde o "gosto" funciona como um marcador de distinção de classe, moldado pelo habitus de cada indivíduo. John Berger, em *Modos de Ver*, popularizou estas ideias, desmistificando a história da arte tradicio-

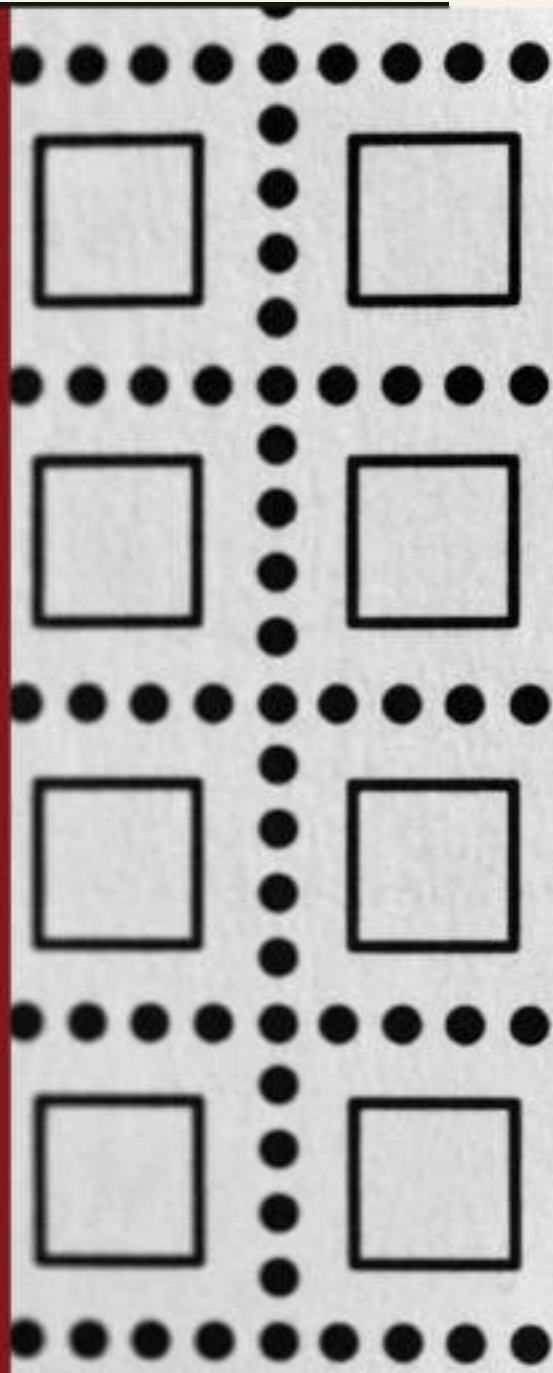
nal ao revelar como ela oculta as relações de propriedade e poder, especialmente na representação das mulheres. Finalmente, a análise de Michel Foucault sobre o poder e o discurso oferece ferramentas para entender como instituições como o museu e a crítica de arte funcionam como "dispositivos" que normalizam e controlam o conhecimento sobre o que é arte.

Em conjunto, estas teorias revelam que a questão "O que é arte?" se tornou inseparável das questões "Para quem é arte?", "Em que contexto?" e "Que poder está em jogo?".

29

Teoria Institucional da Arte

ARTHUR DANTO (1924–2013), GEORGE
DICKIE (1926–2017)



NOME DA TEORIA

Teoria Institucional da Arte

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Esta teoria surge como uma resposta direta à incapacidade das teorias essencialistas de explicar a arte de vanguarda, como os ready-mades de Duchamp e a Pop Art de Warhol. Arthur Danto, no seu ensaio de 1964 "The Artworld", argumentou que para algo ser visto como arte, é necessária "uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte". Obras como as Brillo Boxes de Warhol são arte não pelas suas qualidades visuais (são indiscerníveis de caixas de supermercado reais), mas porque são enquadradas por esta teoria e

história que as transfigura. George Dickie levou a ideia de Danto mais longe, propondo uma definição processual e não-essencialista. Na sua versão mais conhecida, uma obra de arte é "um artefacto ao qual uma ou várias pessoas agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) conferiram o estatuto de candidato à apreciação". Ser arte não é ter uma propriedade intrínseca, mas ter um estatuto social atribuído por um conjunto de pessoas e instituições (artistas, críticos, curadores, galerias, museus).

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista é um participante do mundo da arte que propõe um artefacto como candidato a obra de arte. A sua intenção é necessária, mas não suficiente; a aceitação pelo mundo da arte é crucial. A obra de arte é definida pela sua relação com esta instituição. Um objeto idêntico a uma obra

de arte, mas sem esta relação, não é arte. A teoria é criticada pela sua aparente circularidade (arte é o que o mundo da arte diz que é arte) e por parecer excluir a "arte outsider" ou formas de arte criadas fora deste sistema institucional.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

O exemplo paradigmático é *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp. Um urinol de produção em massa tornou-se uma das obras de arte mais influentes do século XX porque Duchamp, agindo como membro do mundo da arte, o submeteu a uma exposição, conferindo-lhe o estatuto de

candidato à apreciação e desafiando as próprias definições de arte. A arte conceptual, onde a ideia é mais importante que o objeto, também é bem explicada por esta teoria, pois o seu estatuto como arte depende inteiramente do contexto institucional e discursivo.

[...]

Um urinol de louça, frio e banal,
Numa loja, um objeto sem valor.
Mas levado a um sacro pedestal,
Ganha um estatuto, um novo esplendor.

Não foi a forma, nem a mão do artista,
Que o transformou em ícone de um tempo.
Foi o decreto de um mundo elitista,
Um gesto, um nome, um rompimento.

A arte é um jogo de poder, um rito,
Onde um círculo de eleitos decide.
O que é sagrado e o que fica proscrito,
Nesta instituição que a tudo preside.

30



Estética Marxista

GEORG LUKÁCS (1885–1971), THEODOR W.
ADORNO (1903–1969)



NOME DA TEORIA

Estética Marxista

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A estética marxista analisa a arte como parte da superestrutura ideológica de uma sociedade, determinada, em última análise, pela sua base econômica (as relações de produção). A arte não é autônoma, mas reflete, reforça ou critica as condições sociais e a luta de classes da sua época. No entanto, dentro desta premissa, surgiram visões muito diferentes. Georg Lukács foi o grande defensor do realismo. Para ele, a grande arte é aquela que reflete a "totalidade" das forças sociais e históricas em jogo, revelando as contradições subjacentes da sociedade. Ele criticava o modernismo por se focar na subjetividade fragmentada e alienada, vendo-o como um sintoma

da decadência burguesa. Theodor Adorno, por outro lado, defendia a autonomia da arte e a vanguarda modernista. Para Adorno, na sociedade capitalista totalmente administrada, a arte só pode ser crítica se resistir à mercantilização e à fácil comunicação. A arte autêntica deve ser difícil, dissonante e negativa. O realismo, ao tentar representar a realidade de forma transparente, acaba por afirmá-la. A arte modernista, como a de Beckett ou Schoenberg, através da sua forma fragmentada e hermética, expõe a falsidade e a alienação da sociedade, sendo assim a única forma de realismo verdadeiro.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

Para Lukács, o artista tem o dever de ser um "espelho" crítico da realidade social, criando personagens "típicas" que encarnam as forças históricas da sua classe. A obra deve ser uma totalidade orgânica que desvende a essência por trás da aparência. Para Adorno, o artista deve resistir

à sociedade através da forma. A obra de arte autônoma é uma "mónada sem janelas" que, na sua própria estrutura interna, reflete e critica as contradições do mundo exterior sem o imitar diretamente. A sua função social é a sua "inutilidade" social.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Lukács elogiava os grandes romancistas realistas do século XIX, como Balzac e Tolstói, por terem capturado a totalidade da sociedade burguesa em ascensão. Adorno defendia a música atonal de Arnold Schoenberg como uma crítica à

harmonia falsa da sociedade de consumo e o teatro de Samuel Beckett como uma representação autêntica da ausência de sentido na vida moderna.

[...]

Dois caminhos na crítica se abriram,
Sob a bandeira de um pensar comum.
Um viu na arte o espelho onde se viram
As forças da história, um por um.

O realismo, total, desvendaria
O drama oculto da luta de classes.
O outro, na forma, a sua autonomia,
Via a revolta contra as falsas faces.

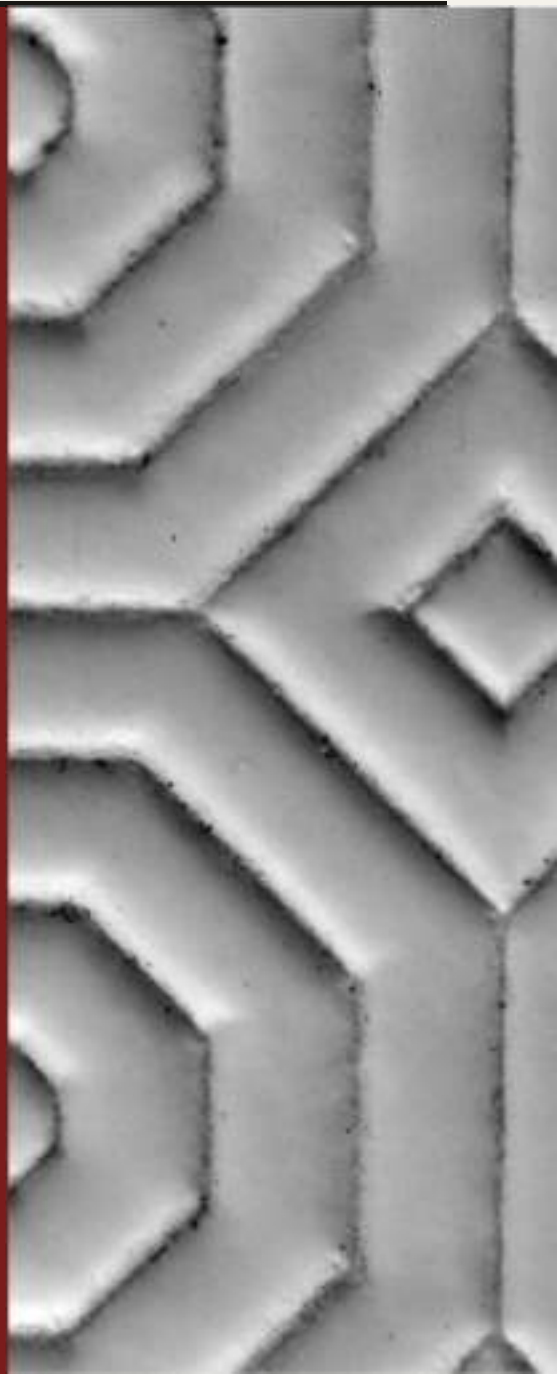
A arte moderna, em sua dissonância,
Recusa o mundo, nega-lhe o prazer.
E nesse exílio, nessa relutância,
Reside a força de o fazer morrer.

31



A Indústria Cultural

THEODOR W. ADORNO (1903–1969) E MAX
HORKHEIMER (1895–1973)



NOME DA TEORIA

A Indústria Cultural

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

No capítulo "A Indústria Cultural: O Iluminismo como Engano em Massa" do livro *Dialética do Iluminismo* (1947), Adorno e Horkheimer desenvolvem uma crítica demolidora da cultura de massas nas sociedades capitalistas avançadas. Eles cunham o termo "indústria cultural" para se oporem à ideia de "cultura de massas", que sugere uma cultura que emana espontaneamente das massas. Pelo contrário, a indústria cultural é

imposta de cima para baixo, produzindo bens culturais estandardizados (filmes, música popular, revistas) da mesma forma que uma fábrica produz carros. O seu objetivo não é a emancipação, mas o lucro e o controlo social. A indústria cultural cria "falsas necessidades" que só podem ser satisfeitas pelo consumo, mantendo as massas passivas e dóceis.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista na indústria cultural é reduzido a um técnico ou a uma marca, e a sua criatividade é subjugada a fórmulas pré-estabelecidas. A obra de arte é transformada numa mercadoria, despojada da sua aura e da sua capacidade crítica. A estandardização e a pseudo-individualização (diferenças triviais que mascaram uma semelhança

fundamental) são as suas características principais. Tudo é pré-digerido para um consumo fácil e distraído. O entretenimento torna-se uma extensão do trabalho; serve para recarregar as energias para que se possa voltar ao trabalho no dia seguinte, sem nunca questionar o sistema.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

O cinema de Hollywood, com os seus géneros, estrelas e finais felizes previsíveis, é um exemplo central. A música pop, com as suas estruturas de verso-refrão e temas recorrentes, também se enquadra no modelo. A publicidade é a forma mais pura da indústria cultural, prometendo felicidade através do consumo. Adorno e Horkhei-

mer argumentam que até as diferenças aparentes, como entre um filme de "qualidade" e um filme "B", são planeadas para organizar e categorizar os consumidores, garantindo que "algo é providenciado para todos para que ninguém possa escapar".

[...]

A fábrica de sonhos, em luz néon,
Produz em série o riso e a canção.
Um mesmo ritmo, um mesmo panteão
De estrelas ocas para a multidão.

A arte é produto, a alma é mercadoria,
E o lazer, um eco do labor.
Consome-se a falsa rebeldia,
Para esquecer a própria e real dor.

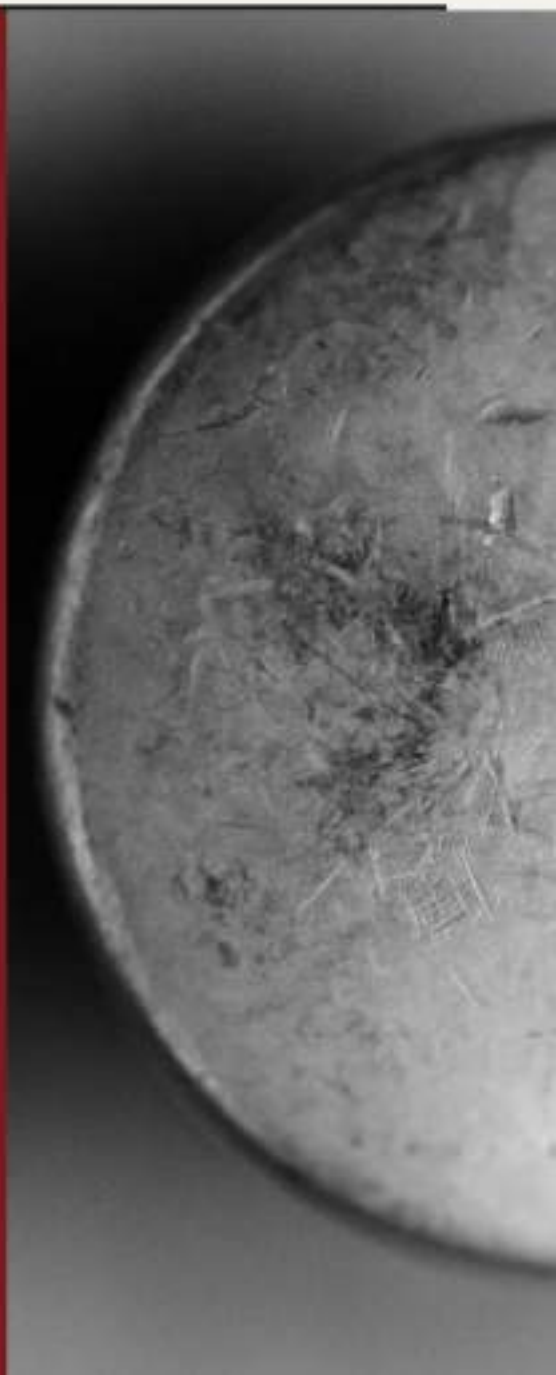
Não há surpresa, nem individualidade,
Apenas o esquema, o cliché, a ilusão.
A indústria vende-nos felicidade,
Para nos manter na eterna sujeição.

32



A Tese do Fim da Arte

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL • 1770–
1831



NOME DA TEORIA

A Tese do Fim da Arte

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Nas suas Lições sobre Estética, Hegel apresenta a sua famosa e frequentemente mal interpretada tese do "fim da arte". Isto não significa que a produção artística cessaria, mas que a arte já não cumpriria a sua "vocação suprema". Para Hegel, a história é o processo de autorrealização do Espírito Absoluto (a Razão universal). A arte,

a religião e a filosofia são três momentos deste processo, três formas através das quais o Espírito toma consciência de si mesmo. A arte é a manifestação sensível do Absoluto; a religião é a sua manifestação em representação e sentimento (fé); e a filosofia é a sua manifestação em conceito puro (pensamento).

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

Hegel traça uma história da arte em três fases: Simbólica (arte oriental, onde a forma luta para expressar a ideia, como na arquitetura egípcia), Clássica (arte grega, onde há uma fusão perfeita entre a ideia e a forma sensível, como na escultura) e Romântica (arte cristã e moderna, onde a espiritualidade interior transcende a sua manifestação material, como na pintura, música e po-

esia). Na era moderna, argumenta Hegel, o Espírito atingiu um nível de autoconsciência que já não pode ser adequadamente expresso através de meios sensíveis. A nossa cultura intelectual e reflexiva exige a religião e, sobretudo, a filosofia para apreender a verdade. Assim, a arte, na sua função mais elevada, "é e permanece para nós uma coisa do passado".

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A escultura grega clássica, como o Doryphoros, representa para Hegel o auge da arte, a perfeita encarnação do espírito na matéria. A arte moderna, para Hegel, torna-se cada vez mais subjetiva e reflexiva. O artista já não partilha de uma fé

coletiva que a sua arte possa encarnar de forma imediata. A arte torna-se um objeto de estudo para a filosofia (a própria estética hegeliana é um sintoma disto), em vez de ser a forma mais elevada de verdade em si mesma.

[...]

O Espírito busca a si, no tempo e na história,
Um longo rio que corre para o saber.
Primeiro em pedra, a sua trajetória,
Uma forma a lutar para se conter.

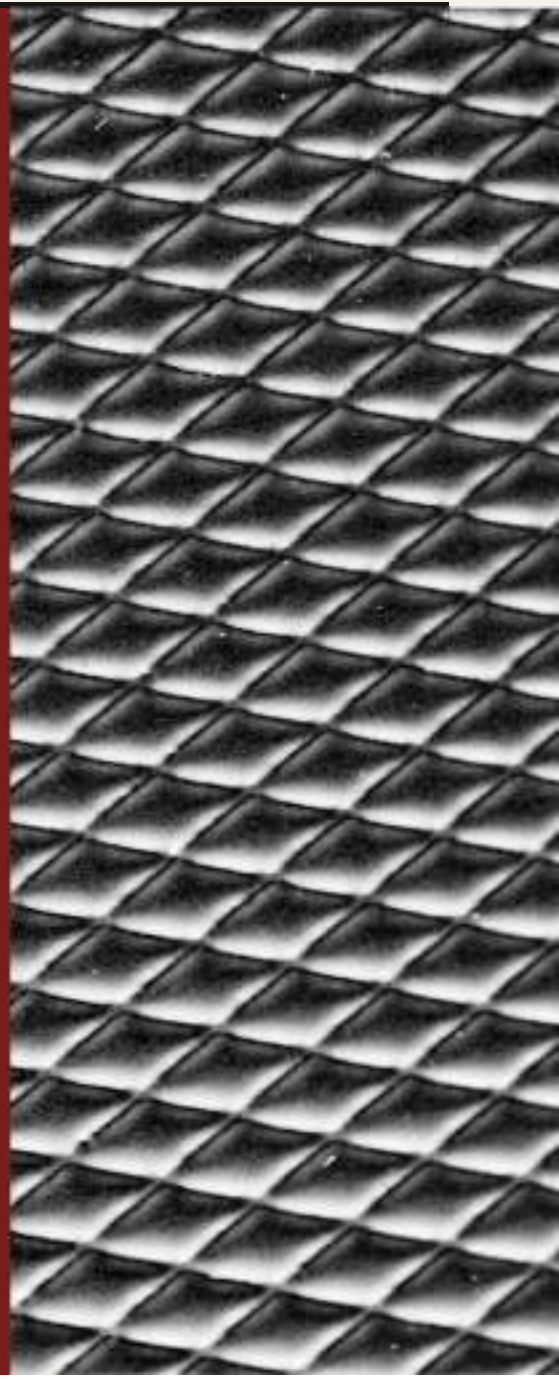
Depois, na Grécia, a união perfeita,
O deus em mármore, a ideia em seu lugar.
A forma clássica, pura e satisfeita,
O auge da arte, em seu brilho solar.

Mas a alma cresceu, tornou-se mais interna,
E a arte romântica já não a conteve.
Agora, a filosofia, eterna,
É o lar do Espírito, que a si mesmo se deve.

33

Campo, Habitus e Capital Cultural

PIERRE BOURDIEU • 1930–2002



NOME DA TEORIA

Sociologia da Distinção

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A sociologia de Bourdieu oferece um quadro teórico para analisar o mundo da arte não em termos estéticos, mas como um espaço social de luta e distinção. Ele desenvolve três conceitos centrais: Campo, Habitus e Capital. O Campo artístico é um microcosmo social com as suas próprias regras, instituições (galerias, museus, revistas) e posições de poder, onde os agentes (artistas, críticos, curadores) competem pela legitimidade e pelo reconhecimento. O Capital não é

apenas económico; Bourdieu introduz o conceito de Capital Cultural, que inclui conhecimento, qualificações educacionais e familiaridade com a cultura legítima. O Habitus é um sistema de disposições duradouras, uma "sensação para o jogo", que é inculcado pela nossa educação e classe social. O habitus molda as nossas perceções, gostos e práticas de forma inconsciente.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista é um agente que luta por uma posição no campo artístico, utilizando o seu capital (cultural, social, simbólico). O seu sucesso depende não apenas do seu talento, mas da sua capacidade de navegar as regras do campo. A obra de arte funciona como um marcador de distinção. O "gosto" não é uma preferência pessoal e pura, mas uma manifestação do habitus de classe. A capacidade de apreciar a arte "legítima" (por

exemplo, a arte abstrata) requer um capital cultural que não é universalmente distribuído. Assim, o gosto serve para reforçar as hierarquias sociais: ao afirmar o seu "bom gosto", a classe dominante distingue-se daqueles que preferem formas de cultura "populares" ou "médias", legitimando a sua posição social como se fosse uma superioridade natural.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A preferência por música clássica em detrimento da música popular, ou a capacidade de discutir a arte conceptual num museu, não são apenas questões de gosto individual. Para Bourdieu, são indicadores de um elevado capital cultural, provavelmente adquirido através de uma família com recursos e de um sistema educativo de

elite. A dificuldade que muitas pessoas sentem em apreciar a arte contemporânea não é um sinal de falta de sensibilidade, mas da falta do "código" ou do capital cultural necessário para a decifrar, um código que o campo artístico pressupõe.

[...]

O gosto não nasce, é construído, herdado,
Um capital que a classe nos legou.
O que é "belo", um jogo já marcado,
Que o nosso habitus cedo nos ensinou.

No campo da arte, a luta é invisível,
Por um poder que se diz natural.
Distinção fina, quase impercetível,
Que ergue uma fronteira social.

A obra é um signo, um teste, um brasão,
Que diz de onde vens, quem te educou.
E a estética é a arma da dominação,
O véu que a força bruta mascarou.

34



Modos de Ver

JOHN BERGER · 1926-2017



NOME DA TEORIA

Modos de Ver

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Baseado na série televisiva da BBC e no livro *Ways of Seeing*, de 1972, o pensamento de John Berger propõe uma crítica direta à história da arte tradicional e aos seus modos de legitimação. Berger parte de Walter Benjamin para mostrar que a reprodução técnica desloca a obra do seu contexto original e altera as condições da

sua autoridade. Quando uma pintura deixa de estar confinada ao museu, à igreja ou à coleção privada, passa a circular em livros, ecrãs, publicidade e ensino, tornando-se disponível para novas montagens de sentido. O olhar, assim, nunca é neutro: é organizado por regimes de poder, classe, género, propriedade e desejo.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

A obra deixa de ser tratada como objeto sagrado e passa a ser compreendida como imagem situada. O artista participa numa economia visual em que representação e posse se cruzam: a pintura a óleo europeia, por exemplo, não apenas representa corpos, objetos e paisagens, mas também afirma modos de domínio sobre eles. Berger mostra de forma decisiva como o corpo

feminino foi historicamente construído para ser visto por um olhar masculino; a mulher aparece vigiando-se a si própria, transformada em imagem para a contemplação alheia. A obra de arte é, portanto, um campo de visibilidade onde se revelam relações sociais que a estética clássica frequentemente ocultava.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A análise dos nus femininos na pintura europeia, em contraste com a publicidade contemporânea, mostra como certas formas de olhar persistem sob novas linguagens. A obra de arte reproduzida num manual escolar pode ser lida como património universal, mas também como construção ideológica. Do mesmo modo, uma cam-

panha publicitária que reutiliza a pose de Vénus ou de uma odalisca ativa uma memória visual que associa beleza, consumo e disponibilidade. Berger convida-nos a perguntar sempre: quem olha, quem é olhado, em que condições e com que benefício?

[...]

A imagem abre os olhos antes de mim,
E ensina ao meu olhar o seu caminho.
No quadro, a posse fala em tom sem fim,
O corpo torna-se espelho e destino.

Mas se a moldura cai, muda a visão,
A obra viaja, perde o seu altar.
Entre a cópia, o anúncio e a coleção,
Começa outro modo de olhar.

Ver é perguntar quem deu a luz,
Quem ficou fora, quem pôde aparecer.
A arte, quando pensa o que seduz,
Ensina os olhos a se refazer.

35



Poder e Discurso na Arte

MICHEL FOUCAULT • 1926-1984



NOME DA TEORIA

Poder, Discurso e Regimes de Visibilidade

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Embora Foucault não tenha formulado uma teoria estética sistemática, a sua obra transformou profundamente a forma como se pensa a arte. Conceitos como discurso, arquivo, episteme, poder-saber e regime de verdade permitem compreender que as obras não existem fora das condições históricas que tornam certos enunciados,

corpos e imagens visíveis. Cada época estabelece regras de formação: define o que pode ser dito, quem pode falar, quais objetos merecem atenção e quais práticas permanecem marginais. A arte passa, assim, a ser lida como parte de uma rede de instituições, saberes e técnicas de subjetivação.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista não é apenas um indivíduo expressivo, mas uma figura produzida por dispositivos de legitimação: museus, academias, arquivos, crítica, mercado, escola e políticas de património. A obra de arte funciona como acontecimento discursivo, ou seja, como ponto de condensação de relações entre saber e poder. Ela pode repro-

duzir classificações dominantes ou, pelo contrário, abrir fraturas no campo do visível. O interesse desloca-se da pergunta 'o que significa esta obra?' para perguntas mais amplas: que regime a tornou possível, que sujeitos constitui e que formas de exclusão encobre?

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A leitura foucaultiana de Las Meninas mostra como a representação organiza lugares de poder entre soberano, pintor, espectador e imagem. A história dos museus pode ser analisada como tecnologia de classificação que separa arte, documento, objeto etnográfico e curiosidade. Na

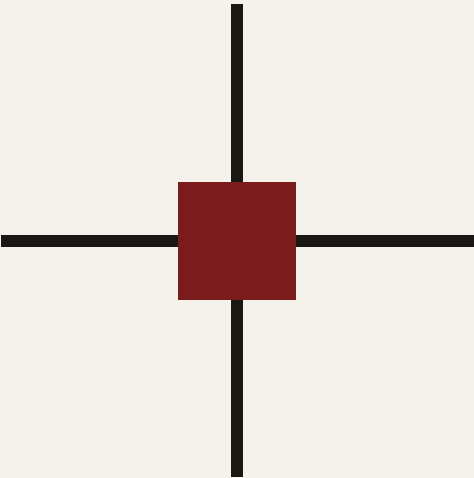
arte contemporânea, práticas de arquivo, vigilância, corpo e institucional critique dialogam diretamente com Foucault ao exporem os mecanismos que tornam certos corpos observáveis, administráveis ou silenciados.

[...]

Há uma luz que escolhe o que se vê,
E outra que apaga o corpo sem ruído.
O arquivo guarda aquilo que se crê,
Mas também cala o nome proibido.

A obra nasce dentro de uma rede,
De salas, regras, vozes, legitimação.
E quando a forma rompe essa parede,
Desloca o mapa inteiro da visão.

Não há olhar inocente ou transparente,
Há forças a compor cada lugar.
A arte, quando fere o evidente,
Ensina o poder a se revelar.



PARTE VII

O Pós

Estruturalismo e a Desconstrução do Olhar

INTRODUÇÃO

Na segunda metade do século XX, a teoria da arte passa a interrogar os próprios instrumentos com que interpreta: linguagem, signo, autoria, presença, representação, desejo e verdade. O olhar deixa de ser entendido como janela transparente para o mundo e torna-se uma construção histórica, textual e psíquica. A obra já não é apenas objeto de contemplação; é campo de forças, sistema de diferenças, espaço de leitura e superfície instável.

O pós-estruturalismo desloca a pergunta pela essência da arte para a análise das condições de sentido. Derrida mostra que toda a presença é atravessada por diferença e adiamento; Baudrillard afirma que a imagem contemporânea já não copia o real, mas pode substituí-lo; Eco entende a obra como dispositivo aberto; Lyotard lê a crise das grandes narrativas; Deleuze e Guattari propõem modelos rizomáticos de criação; Lacan reconfigura o olhar como desejo e falta. Nesta parte, a arte surge como experiência de instabilidade produtiva.

36



Desconstrução na Arte

JACQUES DERRIDA · 1930-2004



NOME DA TEORIA

Desconstrução

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A desconstrução não é um método de destruição, mas uma prática crítica que mostra como os sistemas de sentido dependem de oposições instáveis: presença/ausência, original/cópia, centro/margem, forma/conteúdo, fala/escrita. Derrida demonstra que todo o texto é atravessado por diferença, deslocamento e adiamento de significado.

Aplicada à arte, esta perspectiva revela que a obra nunca é plenamente fechada sobre si mesma; ela carrega marcas, rastros, citações, ausências e suplementos que impedem uma leitura definitiva.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista deixa de ser o garante final do sentido e a obra deixa de ser um objeto de significado estável. A criação torna-se uma operação sobre sistemas de representação: desmonta hierarquias, evidencia margens e torna visível aquilo que sustentava silenciosamente a leitura dominante.

Uma obra desconstrutiva pode deslocar materiais, textos, imagens ou arquivos para mostrar que aquilo que parecia natural era uma convenção. O seu valor reside menos numa mensagem única e mais na abertura crítica que produz.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A arquitetura desconstrutivista, como a de Peter Eisenman ou Daniel Libeskind, fragmenta a ideia clássica de ordem, centro e estabilidade. Nas artes visuais, práticas de apropriação que desmontam imagens publicitárias, arquivos coloni-

ais ou cânones museológicos podem ser lidas desconstrutivamente. A obra de Sherrie Levine, ao refotografar fotografias de Walker Evans, pergunta onde está o original, quem possui a autoria e que autoridade sustenta a história da arte.

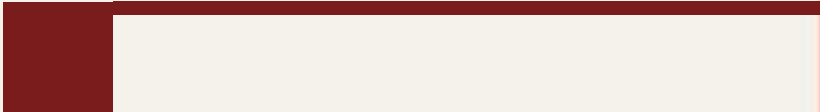
[...]

Abro a palavra: dentro, outra se move,
Um rastro antigo, uma fissura lenta.
O centro treme, a margem se remove,
E a forma diz o que a forma inventa.

Nada repousa em pura claridade,
Cada presença traz ausência em si.
A arte desfaz a falsa estabilidade,
E mostra o chão que nunca vi.

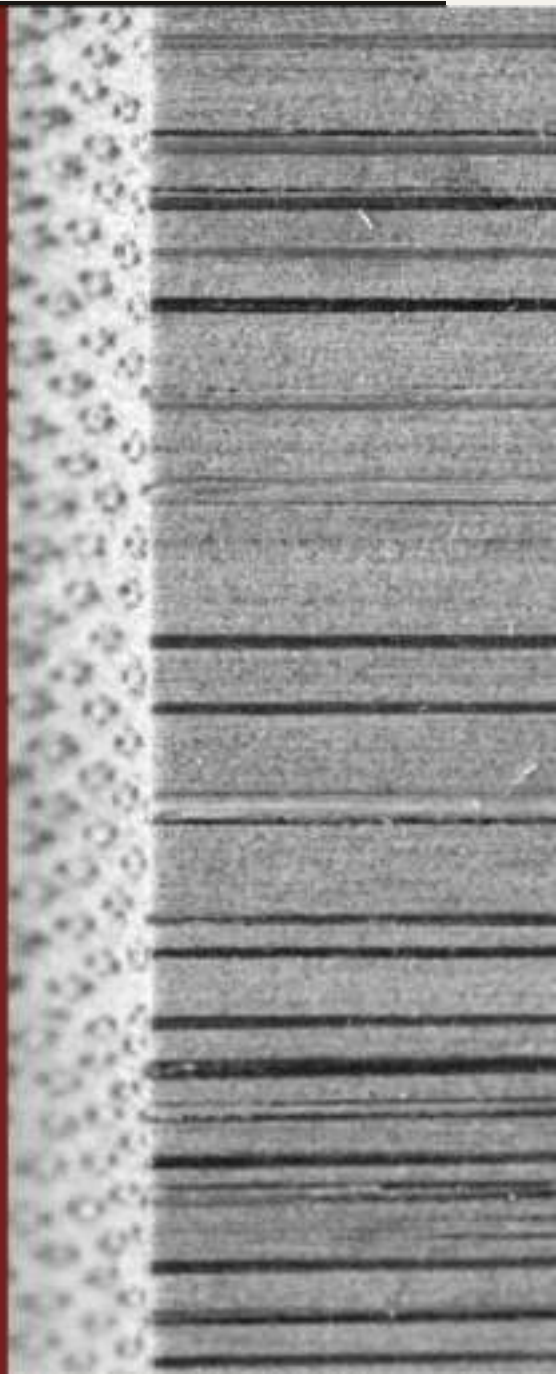
Não quebra o mundo: abre-lhe a costura,
Deixa entrar ar no signo fechado.
No intervalo, a obra se depura,
Como sentido sempre adiado.

37



Simulacros e Hiper-realidade

JEAN BAUDRILLARD · 1929-2007



NOME DA TEORIA

Teoria dos Simulacros e da Hiper-realidade

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Baudrillard descreve a cultura contemporânea como um universo dominado por simulacros: signos que já não remetem para um referente estável, mas circulam como realidade autónoma. Na hiper-realidade, a representação deixa de ser cópia de um mundo anterior e passa a produzir a

própria experiência do real. A imagem publicitária, o ecrã, o espetáculo mediático e a mercadoria não escondem simplesmente a realidade; muitas vezes substituem-na por uma realidade mais intensa, legível e desejável.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista atua num campo em que a distinção entre original, cópia, verdade e ficção se torna frágil. A obra pode denunciar o simulacro, mas também pode participar dele, amplificando os seus mecanismos. A arte pós-moderna apropria-se

de imagens de consumo, marcas, clichés e superfícies mediáticas para revelar que o mundo social é já composto por signos. A obra deixa de procurar a profundidade oculta e passa a trabalhar a superfície como lugar de verdade cultural.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A Pop Art de Andy Warhol é exemplar: Marilyn, Elvis ou a lata de sopa Campbell já não são apenas imagens de pessoas e objetos, mas signos repetíveis que existem como mercadorias visuais. Parques temáticos, reality shows, avatares digitais e experiências imersivas também exem-

plificam a hiper-realidade, pois oferecem versões do mundo mais controladas e consumíveis do que o próprio mundo. Na arte digital, a simulação pode tornar-se o material principal da experiência estética.

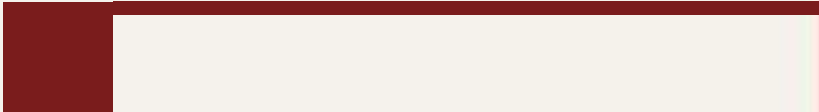
[...]

A cópia já não busca o seu modelo,
Cresce sozinha, acesa no ecrã.
O real veste um brilho paralelo,
Mais nítido que a própria manhã.

Na superfície, a verdade encena
Um corpo feito de repetição.
A imagem não oculta a cena,
Ela fabrica a nossa visão.

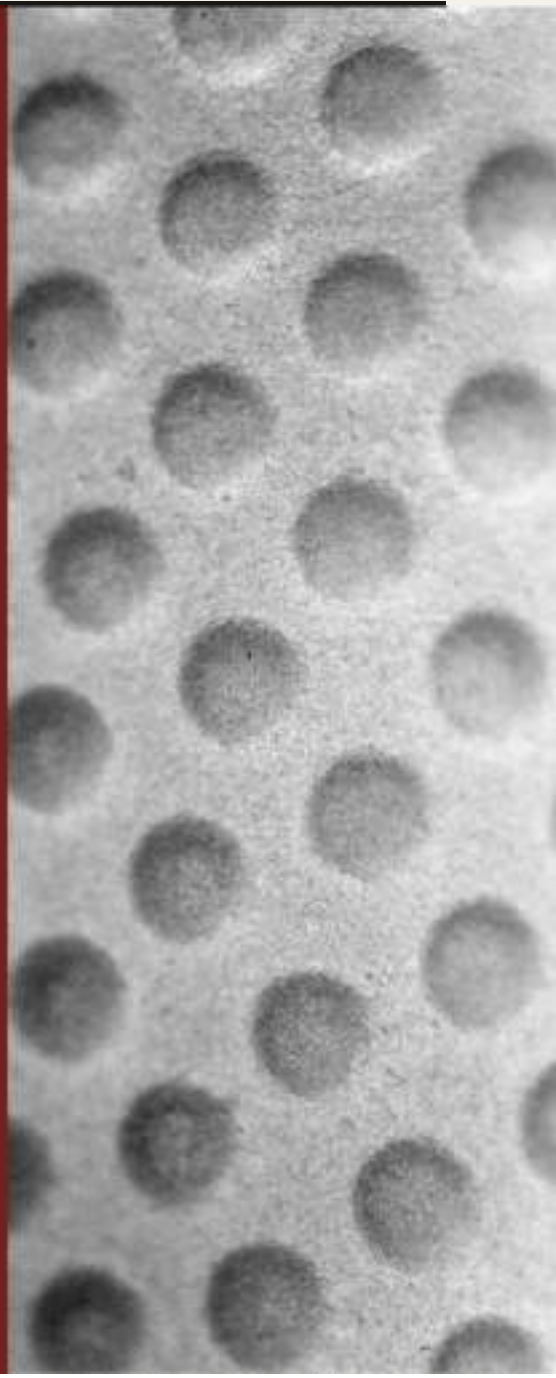
No mundo onde tudo se reflete,
O signo aprende a respirar.
E a arte, fria como néon, promete
Mostrar o real a simular.

38



A Obra Aberta

UMBERTO ECO · 1932-2016



NOME DA TEORIA

A Obra Aberta

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Em Obra Aberta, publicado em 1962, Umberto Eco defende que muitas formas de arte moderna e contemporânea são estruturadas para permitir uma pluralidade controlada de interpretações. A abertura não significa ausência de forma ou arbi-

triedade total; significa que a obra se organiza como campo de possibilidades. Ela pede ao intérprete uma participação ativa, pois o seu sentido completa-se no encontro entre estrutura, contexto e leitura.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista deixa de entregar uma mensagem fechada e passa a criar uma máquina de leitura. A obra é concebida como dispositivo que acolhe percursos, escolhas e reorganizações. O público, por sua vez, não é recetor passivo, mas

co-produtor de sentido. Esta teoria é especialmente importante para a arte interativa, para a música aleatória, para a literatura experimental e para instalações que dependem da circulação física ou interpretativa do espectador.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

As composições de John Cage, os móveis de Alexander Calder, os livros combinatórios e certas instalações participativas funcionam como obras abertas, pois não se esgotam numa sequência única. Um romance com múltiplos ca-

minhos de leitura ou uma obra digital que responde às ações do utilizador prolongam esta lógica. O rigor está na estrutura que permite liberdade, não na imposição de uma leitura única.

[...]

A obra não termina quando nasce,
Fica suspensa, pronta a receber
O gesto vivo de quem a atravessa,
A voz que a volta a escrever.

Há uma ordem dentro da abertura,
Um campo fértil, não um puro acaso.
Cada leitura muda a arquitetura,
Cada encontro desloca o seu traço.

O artista abre portas, não prisões,
E deixa o sentido respirar.
A arte floresce em variações,
Quando alguém a vem completar.

39



O Fim das Grandes Narrativas

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD • 1924-1998



NOME DA TEORIA

O Fim das Grandes Narrativas

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Lyotard define a condição pós-moderna como incredulidade perante as grandes narrativas: os relatos universais de progresso, emancipação, razão, nação, ciência ou redenção histórica que legitimavam saberes e práticas culturais. No campo da arte, esta crise significa o fim de uma

história linear que conduziria necessariamente da tradição à vanguarda, da representação à abstração, ou da ignorância à clareza. A arte passa a operar num campo fragmentado, plural, sem centro único de validação.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista pós-moderno já não precisa de falar em nome de uma humanidade abstrata ou de um destino histórico universal. Trabalha com narrativas locais, identidades parciais, memórias fraturadas, ironia, citação e hibridismo. A obra torna-

se lugar de conflito entre pequenos relatos, em vez de monumento a uma verdade total. Isto permite dar visibilidade a vozes antes excluídas, mas também exige atenção crítica ao risco de dispersão e superficialidade.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A arquitetura pós-moderna, com as suas citações históricas e mistura de códigos, desafia a pureza modernista. Na arte visual, obras que cruzam arquivo familiar, história colonial, cultura pop e ficção pessoal exemplificam a passagem

de uma narrativa universal para múltiplas histórias situadas. Exposições contemporâneas que recusam uma cronologia única e propõem constelações temáticas também respondem a esta condição.

[...]

Caiu a voz que prometia o todo,
A estrada única, o fim iluminado.
Ficou no chão um mapa feito em nodo,
Por mil relatos atravessado.

A arte já não marcha em linha reta,
Nem serve um sol que tudo quer medir.
Escuta a margem, a frase incompleta,
O pequeno mundo a persistir.

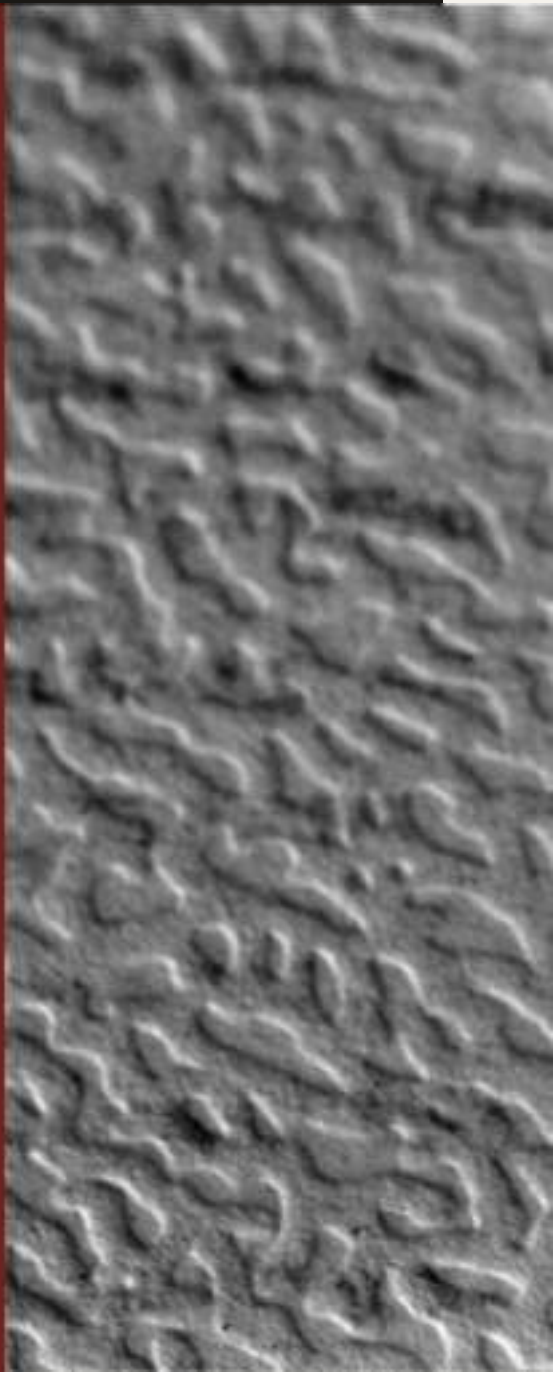
Se a verdade inteira se desfaz,
Não é silêncio o que nos resta ver:
É uma assembleia de sinais plurais,
Cada um com direito a acontecer.

40



Rizoma e Arte Nómada

GILLES DELEUZE (1925-1995) E FÉLIX
GUATTARI (1930-1992)



NOME DA TEORIA

Rizoma e Arte Nómada

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Em Mil Planaltos, Deleuze e Guattari propõem o rizoma como modelo alternativo à árvore. Enquanto a árvore organiza o conhecimento por raiz, tronco e hierarquia, o rizoma cresce por conexões múltiplas, entradas diversas, linhas de

fuga e expansão lateral. Na arte, esta imagem permite pensar práticas que não obedecem a centro, origem ou desenvolvimento linear. A criação torna-se cartografia de forças, intensidades, devires e encontros.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista nómada não representa simplesmente um mundo; cria agenciamentos, isto é, composições provisórias entre materiais, corpos, tecnologias, espaços e afetos. A obra é menos uma forma fixa do que um campo de movimento. Pode conectar som, imagem, texto, corpo, terri-

tório e política sem obedecer a uma disciplina única. Esta teoria valoriza experimentação, circulação e multiplicidade, abrindo caminho para instalações, performances, redes digitais e práticas colaborativas.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma instalação que se expande por diferentes salas, incorporando som, vídeo, participação do público e documentação urbana, funciona como rizoma. A net art, os projetos colaborativos em rede e certas práticas de arte pública também se

aproximam deste modelo. Mais do que narrar uma origem, a obra cria ligações: permite que o espectador entre por vários pontos e construa o seu próprio percurso.

[...]

Não há raiz a prender o começo,
Nem tronco único a ordenar o chão.
Há linhas vivas, fuga, tropeço,
Um mapa aberto em expansão.

A obra cresce onde se encontra
Com corpo, rua, som, sinal.
Não fecha o mundo: monta e desmonta
Um território provisional.

Arte nómada, sem morada fixa,
Respira em rede, devir e passagem.
Cada ligação que nela se arrisca
Inventa outra paisagem.

41

O Olhar como Objet Petit a

JACQUES LACAN • 1901-1981



NOME DA TEORIA

O Olhar como Objeto Causa do Desejo

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Na psicanálise lacaniana, o olhar não é simplesmente a visão exercida por um sujeito sobre um objeto. O olhar é uma dimensão que escapa ao controlo do sujeito e o coloca também na posição de visto. Lacan associa-o ao objet petit a, o objeto causa do desejo: não aquilo que satisfaz

plenamente, mas aquilo que provoca a falta, a tensão e a busca. A imagem artística torna-se, assim, um campo onde o desejo se organiza em torno do que aparece e do que permanece irreduzivelmente ausente.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista pode manipular o olhar para revelar que o espectador não domina totalmente a cena. Uma pintura, uma fotografia ou uma instalação pode devolver o olhar ao observador, fazê-lo sentir-se implicado, exposto ou dividido. A obra não

é apenas objeto visual; é uma máquina de desejo que introduz falta, fascínio e inquietação. O que nos prende não é apenas o que vemos, mas aquilo que parece olhar-nos a partir da imagem.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

O célebre motivo da anamorfose em Os Embaixadores, de Hans Holbein, exemplifica a deslocação do olhar: a caveira só se revela a partir de um ponto oblíquo, quebrando a segurança da perspectiva frontal. Na fotografia contemporânea,

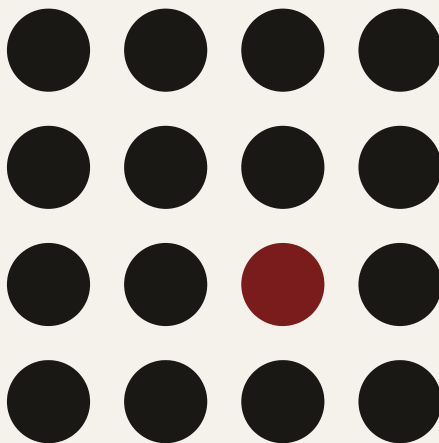
retratos que encaram diretamente o espectador ou instalações com câmaras de vigilância exploram esta inversão. O espectador descobre que olhar é também ser capturado.

[...]

Penso que vejo, mas algo me vê,
Do fundo opaco da imagem parada.
Há uma falta que acende o porquê,
Uma presença quase retirada.

O quadro guarda um ponto secreto,
Um brilho cego, uma sedução.
Não é objeto, nem puro afeto,
É causa aberta do coração.

Quando o olhar me devolve o rosto,
Perco o lugar de dono da visão.
A arte põe desejo no exposto,
E sombra dentro da contemplação.



PARTE VIII

Horizontes Contemporâneos

Do Digital ao Relacional

INTRODUÇÃO

As teorias contemporâneas da arte já não podem separar facilmente estética, política, tecnologia, identidade, ecologia, cotidiano e media. A obra pode ser objeto, relação, plataforma, gesto, arquivo, experiência, sistema técnico ou prática social. O artista atua num mundo atravessado por redes globais, memórias coloniais, disputas de género, circulação digital, crise ambiental e transformação dos modos de atenção.

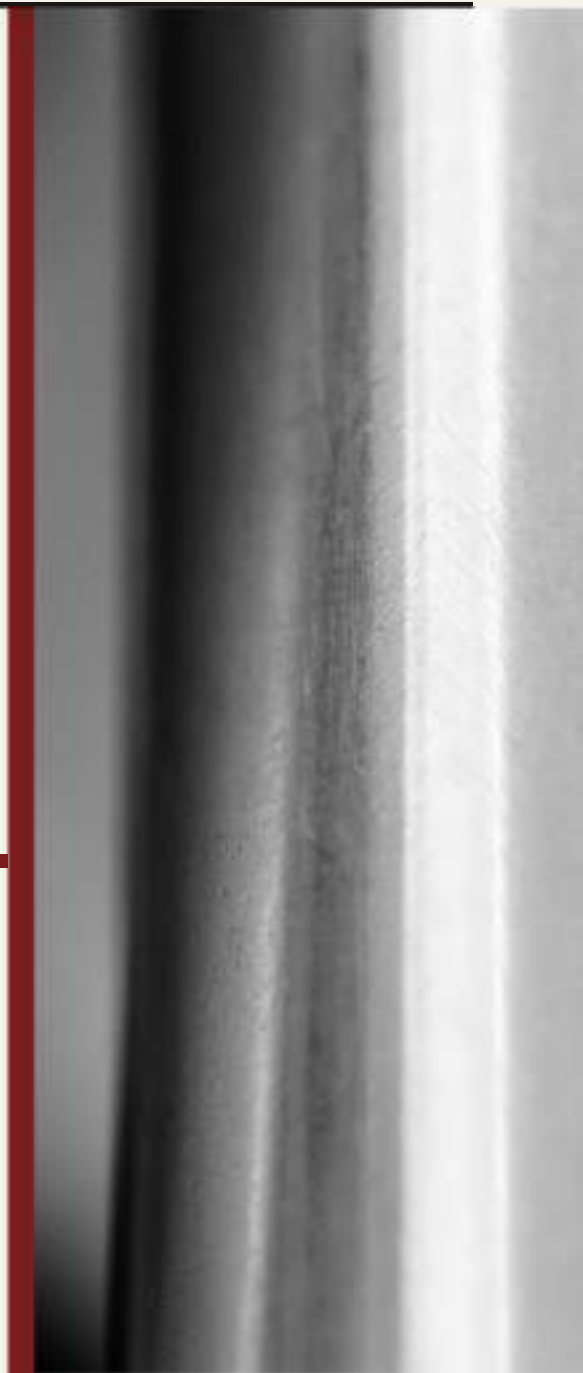
Esta parte reúne abordagens que ampliam o campo artístico para além do objeto autónomo. A estética relacional pensa a arte como encontro; a teoria pós-colonial reabre a história da representação; Butler desloca o corpo para a performatividade; Negri e Hardt leem a criação como produção comum; Jauss e Iser valorizam o receptor; Panofsky oferece uma metodologia de leitura das imagens; Saito aproxima a estética da vida diária; Bolter, Grusin e McLuhan ajudam a pensar a arte no ecossistema dos media.

42



Estética Relacional

NICOLAS BOURRIAUD • N. 1965



NOME DA TEORIA

Estética Relacional

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A estética relacional, formulada por Nicolas Bourriaud nos anos 1990, descreve práticas artísticas que tomam como material principal as relações humanas, os encontros e os modos de sociabilidade. Em vez de produzir apenas obje-

tos para contemplação, o artista cria situações, dispositivos de convivência, refeições, conversas, trocas, espaços de participação ou micro-comunidades temporárias. A obra é avaliada pela qualidade das relações que torna possíveis.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista aproxima-se da figura de anfitrião, mediador ou programador de encontros. A obra não se limita a uma forma material; acontece no tempo partilhado entre participantes. Esta deslocção desafia o museu tradicional, pois a experi-

ência estética depende de presença, interação e contexto. Ao mesmo tempo, a teoria foi criticada por nem sempre considerar as assimetrias de poder presentes nas relações que propõe.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

As refeições organizadas por Rirkrit Tiravanija em espaços expositivos são exemplos centrais: cozinhar e comer tornam-se forma artística. Projetos de troca, oficinas coletivas, jardins comunitários temporários e instalações que só se com-

pletam com a participação do público também podem ser lidos relacionalmente. A pergunta deixa de ser apenas 'o que é isto?', passando a ser 'que tipo de relação isto produz?'.

[...]

A obra acende uma mesa comum,
Uma conversa, um gesto partilhado.
Não quer erguer-se como objeto algum,
Mas criar tempo habitado.

Entre dois corpos nasce a forma,
Entre duas vozes, o lugar.
A arte já não fecha a norma,
Convida o mundo a se encontrar.

Mas toda a relação tem sombra e medida,
Nem todo o encontro é liberdade.
A obra pergunta pela vida
Que produz em comunidade.

43



Teoria Pós-Colonial na Arte

EDWARD SAID (1935-2003) E HOMI K.
BHABHA (N. 1949)



NOME DA TEORIA

Teoria Pós-Colonial na Arte

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A teoria pós-colonial analisa a forma como impérios, colonialismos e relações globais de poder moldaram representações culturais. Edward Said mostrou, em *Orientalismo*, que o Ocidente produziu imagens do Oriente não apenas como conhecimento, mas como instrumento de domí-

nio. Homi Bhabha desenvolveu conceitos como hibridismo, mimetismo e terceiro espaço para pensar identidades coloniais e pós-coloniais como processos ambivalentes, negociados e instáveis.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista pós-colonial trabalha frequentemente sobre arquivos, mapas, museus, línguas, corpos e memórias deslocadas. A obra pode desmontar imagens exotizantes, reapropriar narrativas apagadas ou criar zonas híbridas onde identidades

não se deixam reduzir a categorias fixas. A questão central deixa de ser apenas estética e passa a envolver representação, voz, restituição, violência histórica e direito à complexidade.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Obras que revisitam coleções etnográficas, questionam mapas coloniais ou reinscrevem genealogias africanas, asiáticas e indígenas em museus europeus dialogam com esta teoria. Artistas como Yinka Shonibare, Mona Hatoum, Ka-

der Attia ou Grada Kilomba trabalham, de modos diferentes, a memória colonial, o corpo migrante e a tensão entre centro e periferia. A obra torna-se lugar de reparação crítica e reinvenção simbólica.

[...]

No mapa antigo, a linha era comando,
E o nome imposto cobria a voz.
Mas há memórias que regressam falando,
Como maré que volta após nós.

A imagem exótica perde a coroa,
O arquivo treme, reabre o lugar.
Quem foi objeto agora ecoa
A sua forma de se narrar.

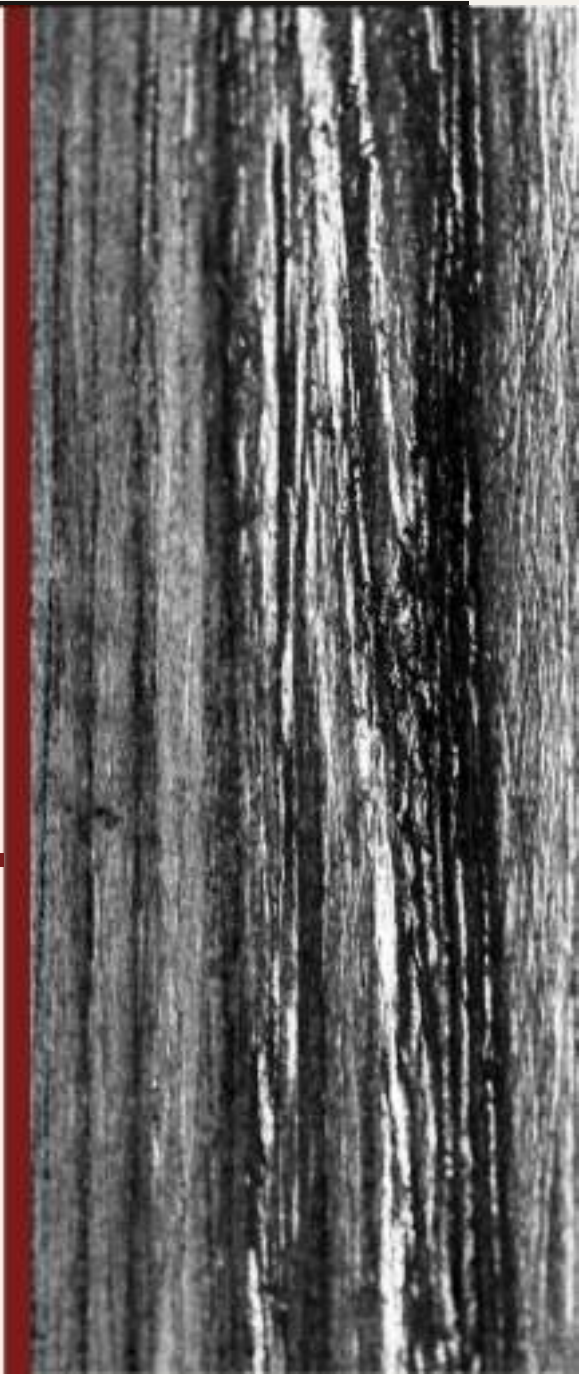
Entre línguas, feridas e passagem,
Nasce um terceiro território.
A arte devolve à paisagem
O corpo vivo da sua história.

44



Performatividade de Gênero na Arte

JUDITH BUTLER • N. 1956



NOME DA TEORIA

Performatividade de Género

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Judith Butler propõe que o género não é uma essência natural expressa pelo corpo, mas uma performatividade: um conjunto reiterado de atos, gestos, normas, discursos e expectativas que produzem a aparência de uma identidade está-

vel. O género não é simplesmente representado; é produzido socialmente por repetição regulada. Esta ideia teve enorme impacto nas artes visuais, na performance, no cinema e nos estudos do corpo.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

A obra de arte pode expor a artificialidade das normas de género, interromper repetições esperadas e criar corpos que escapam à leitura binária. O artista trabalha com corpo, voz, figurino, pose, maquilhagem, documentação ou encena-

ção para mostrar que identidade é processo, não destino. A performance torna-se meio privilegiado, pois permite ver o género enquanto ação situada, vulnerável e politicamente regulada.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Práticas drag, performances feministas, autorretratos queer e obras que exploram transição, máscara ou repetição corporal podem ser lidas a partir de Butler. Artistas como Cindy Sherman, Claude Cahun, Ana Mendieta, Cassils ou Juliana

Huxtable investigam a forma como o corpo é produzido por imagens e normas. A obra pergunta: que gestos nos fazem reconhecíveis e que gestos podem libertar outros modos de existir?

[...]

O corpo aprende a frase repetida,
O gesto certo, a norma, o papel.
Mas na repetição cresce uma saída,
Uma falha acesa sob a pele.

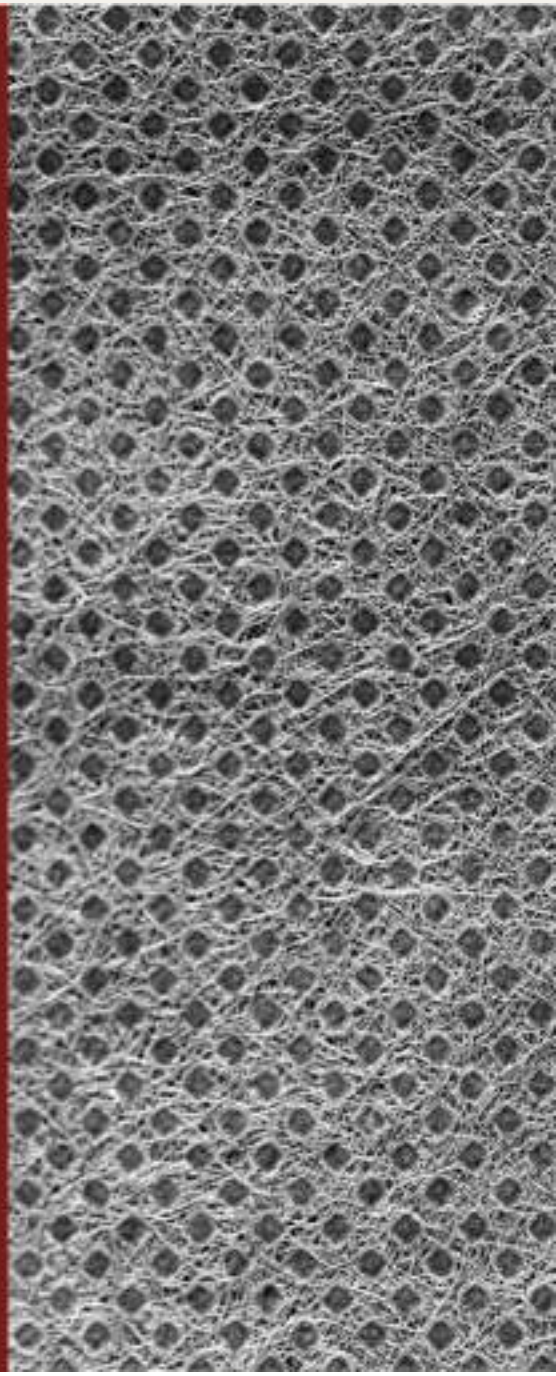
A máscara mostra o que escondia:
Não há essência antes do fazer.
Cada pose compõe a fantasia
De um eu que aprende a aparecer.

A arte dobra a regra no palco,
Faz do corpo pergunta e invenção.
E onde o mundo queria um traço,
Abre-se outra respiração.

45

A Multitude e a Produção Artística

ANTONIO NEGRI (1933-2023) E MICHAEL
HARDT (N. 1960)



NOME DA TEORIA

Multitude, Comum e Produção Imaterial

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Hardt e Negri descrevem a contemporaneidade como um campo de produção imaterial, afetiva, comunicacional e cooperativa. A multitude não é massa homogênea nem povo unificado, mas conjunto plural de singularidades que produzem

linguagem, redes, afetos, conhecimento e formas de vida. Esta perspectiva permite pensar a arte para além do génio individual e do objeto mercantil, aproximando-a de processos colaborativos e do comum.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista torna-se participante de ecologias coletivas de criação. A obra pode nascer de redes, comunidades, software livre, assembleias, oficinas, práticas urbanas ou movimentos sociais. O valor artístico não reside apenas na propriedade

de um objeto, mas na capacidade de produzir comum: partilha de saber, imaginação política, linguagem comum e novas formas de cooperação. A autoria tende a tornar-se distribuída.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Projetos artísticos colaborativos em bairros, plataformas digitais de criação coletiva, práticas de media ativismo e laboratórios comunitários aproximam-se desta teoria. A arte produzida em movimentos sociais, ocupações urbanas ou redes

de código aberto mostra como estética e organização coletiva podem coincidir. A obra deixa de ser só representação da política; torna-se uma forma prática de produção social.

[...]

Não é uma voz, mas muitas em passagem,

Singulares, juntas, sem se apagar.

A obra cresce em rede e linguagem,

Como comum que aprende a respirar.

Mãos diferentes compõem a forma,

Afetos cruzam saber e ação.

A autoria já não se conforma

Ao rosto único da criação.

Arte é produzir mundo partilhado,

Abrir espaço, ferramenta e sinal.

No gesto comum, multiplicado,

Nasce uma política sensorial.

46

Estética da Receção

HANS ROBERT JAUSS (1921-1997) E
WOLFGANG ISER (1926-2007)

NOME DA TEORIA

Estética da Recepção

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A estética da recepção desloca o centro da análise da obra isolada ou da intenção do autor para a experiência histórica do receptor. Jauss propõe o conceito de horizonte de expectativas: cada público encontra uma obra a partir de nor-

mas, gêneros e experiências anteriores. Iser desenvolve a figura do leitor implícito e dos espaços vazios, mostrando que toda a obra exige atos de preenchimento, inferência e atualização por parte de quem a recebe.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

A obra não é um recipiente de sentido totalmente pronto, mas uma estrutura que se realiza na leitura, na escuta ou na observação. O artista organiza pistas, lacunas e tensões; o receptor concretiza percursos. A história da arte, vista assim,

não é apenas sucessão de estilos, mas também história de recepções, rejeições, redescobertas e mudanças de sensibilidade. Obras inicialmente incompreendidas podem adquirir centralidade quando o horizonte histórico se transforma.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

A recepção tardia de Van Gogh, a mudança de estatuto da fotografia ou a aceitação progressiva da arte abstrata mostram como o valor artístico depende de horizontes históricos. Uma instalação contemporânea pode parecer opaca a um

público sem familiaridade com os seus códigos, mas tornar-se legível quando a experiência do espectador muda. A teoria ajuda a compreender a arte como relação temporal entre obra e comunidade interpretativa.

[...]

A obra espera, mas não dorme inteira,

Há nela espaços por cumprir.

Cada leitor acende uma fronteira,

Cada olhar aprende a construir.

O tempo muda a porta da entrada,

O que foi ruído pode ser canção.

A forma vive na chegada

De outra época, outra atenção.

Receber é criar sem possuir,

É responder ao que nos foi lançado.

A arte continua a existir

No horizonte sempre renovado.

47



Iconografia e Iconologia

ERWIN PANOFSKY • 1892-1968



NOME DA TEORIA

Iconografia e Iconologia

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Panofsky propõe uma metodologia de interpretação das imagens em três níveis. O primeiro é pré-iconográfico: identifica formas, gestos, objetos e acontecimentos visíveis. O segundo é iconográfico: reconhece temas, narrativas, símbo-

los e fontes culturais. O terceiro é iconológico: procura compreender os valores profundos de uma época, as estruturas mentais e as visões de mundo que se manifestam na imagem. A obra torna-se documento sensível de uma cultura.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista é visto como alguém que trabalha dentro de sistemas simbólicos partilhados, mesmo quando os transforma. A obra não se esgota na sua aparência formal; ela contém camadas culturais que exigem conhecimento histórico. A ico-

nologia permite ler imagens como sínteses entre forma, tema e mentalidade. No entanto, a interpretação deve evitar reduzir a obra a ilustração de ideias, preservando a sua complexidade material e estética.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma Anunciação renascentista pode ser lida primeiro como cena com figuras e objetos; depois como tema religioso com símbolos como lírio, livro ou luz; finalmente como expressão de uma visão humanista e teológica do mundo. A meto-

dologia aplica-se também à fotografia, ao cinema e à cultura visual contemporânea, quando se analisa a persistência de símbolos políticos, religiosos ou mediáticos.

[...]

Vejo uma flor, uma mão, uma janela,
Depois um signo antigo a despertar.
Por trás da forma, outra forma revela
A época inteira a respirar.

A imagem guarda mais que aparência,
Traz códigos, mitos, oração.
No seu silêncio, há uma ciência
De mundo, símbolo e visão.

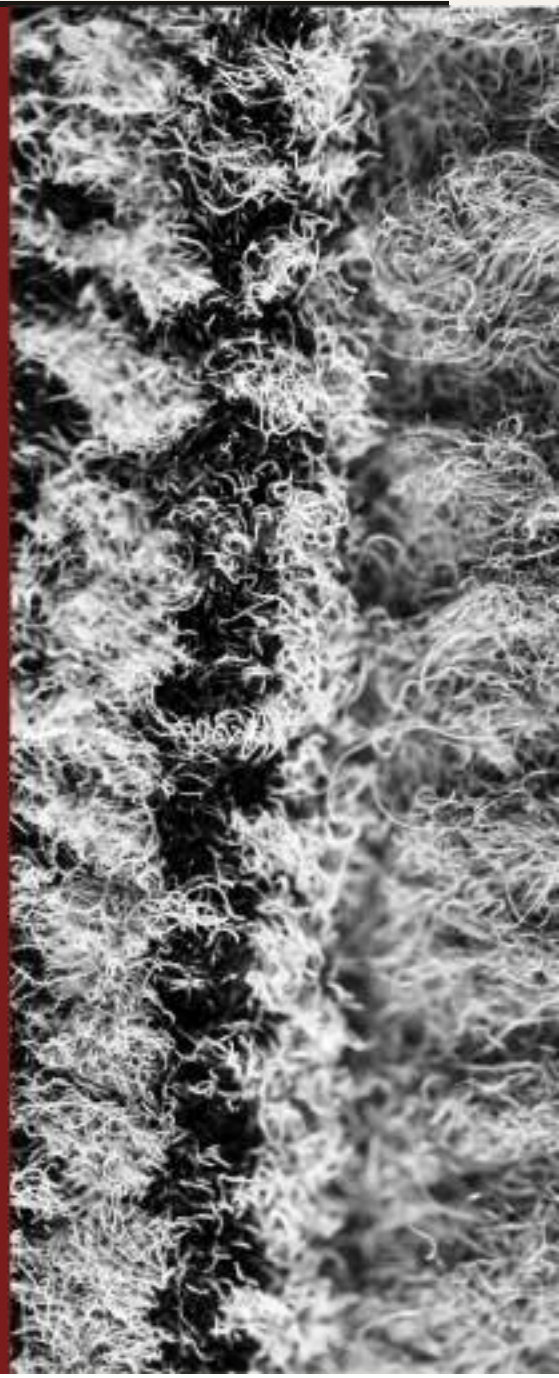
Ler é descer por camadas discretas,
Sem matar o brilho inicial.
A arte une figuras concretas
A uma memória cultural.

48



Estética do Quotidiano

YURIKO SAITO · N. 1950



NOME DA TEORIA

Estética do Quotidiano

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A estética do cotidiano alarga o campo da experiência estética para além das belas-artes, dos museus e dos objetos extraordinários. Yuriko Saito mostra que julgamentos estéticos atravessam a vida comum: a organização de uma casa,

a limpeza de uma rua, a textura de um utensílio, o cuidado de uma refeição, o desenho de um jardim, o ruído urbano ou a qualidade de um espaço público. A estética torna-se parte da ética da atenção ao mundo.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

Esta teoria não elimina a arte, mas recusa que a sensibilidade estética esteja confinada a objetos consagrados. O artista pode aprender com práticas vernaculares, gestos de cuidado, design comum e experiências ambientais. A obra dialoga

com a vida ordinária e torna visível aquilo que, por habitual, deixa de ser percebido. A estética aproxima-se da responsabilidade: o modo como fazemos, usamos e habitamos as coisas afeta a qualidade da vida partilhada.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

O design de mobiliário simples, a cerimónia do chá, a composição de uma montra, a escolha de materiais sustentáveis ou a intervenção artística num bairro mostram como o quotidiano possui densidade estética. Artistas que trabalham com

alimentação, jardinagem, caminhada, reparação ou cuidado urbano participam desta expansão. A beleza deixa de ser luxo distante e torna-se prática de atenção.

[...]

Há beleza no copo bem pousado,
Na luz que entra sem pedir licença.
No gesto simples, quase apagado,
A vida encontra a sua presença.

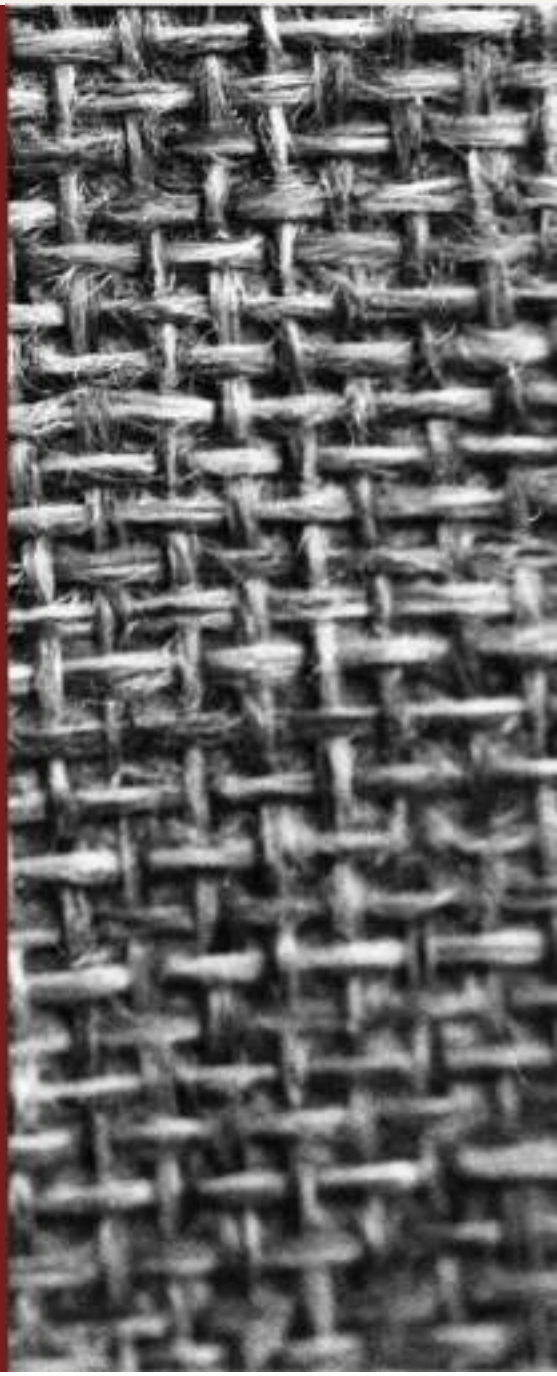
A arte desce da sala solene
E toca a mesa, a rua, o pão.
O quotidiano, se o olhar o acende,
Abre uma íntima dimensão.

Cuidar da forma é cuidar do mundo,
Do ruído, do espaço, do usar.
No mínimo gesto mais profundo,
A estética aprende a morar.

49

Remediação

JAY DAVID BOLTER (N. 1951) E RICHARD
GRUSIN (N. 1953)



NOME DA TEORIA

Remediação

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

A teoria da remediação descreve a forma como novos media reformulam, absorvem e reencenam media anteriores. Nenhum meio surge no vazio: a fotografia dialoga com a pintura, o cinema com o teatro e a fotografia, a televisão com o cinema, a internet com o livro, o jornal, a televi-

são e o arquivo. Bolter e Grusin identificam duas lógicas complementares: imediácia, desejo de transparência e presença direta; e hipermediação, consciência explícita da mediação, da interface e da multiplicidade de janelas.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista contemporâneo trabalha frequentemente entre meios. A obra pode simular a transparência de uma experiência imersiva ou expor as suas camadas técnicas. A remediação permite compreender que a inovação artística mui-

tas vezes nasce da reorganização de formatos já existentes. Pintura, fotografia, vídeo, realidade virtual, livro de artista e instalação digital entram em circulação, transformando-se mutuamente.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma instalação de realidade virtual que recria uma pintura histórica, um livro digital que simula páginas impressas, uma obra de vídeo que incorpora estética televisiva ou um projeto web que funciona como arquivo vivo são exemplos

de remediação. O cinema de found footage e as práticas de colagem digital mostram que a arte atual não abandona os meios antigos; reinscreve-os em novas ecologias técnicas.

[...]

Um meio nasce olhando para trás,
Traz outro corpo dentro da moldura.
Quer ser janela, transparente paz,
Mas mostra também a sua costura.

A página vive dentro do ecrã,
A tela regressa ao vídeo e à mão.
Toda a novidade tem manhã
Feita de antiga mediação.

A arte passa de forma em forma,
Sem perder o rasto do anterior.
E no encontro que a transforma,
Reaprende o seu próprio fulgor.

50



O Meio é a Mensagem

MARSHALL MCLUHAN • 1911-1980



NOME DA TEORIA

O Meio é a Mensagem

DESENVOLVIMENTO DA TEORIA

Marshall McLuhan afirmou que o meio é a mensagem para sublinhar que o impacto cultural de uma tecnologia não depende apenas dos conteúdos que transmite, mas da forma como reorganiza percepção, tempo, espaço, corpo e relações sociais. Um meio altera a escala, o ritmo e

o padrão da experiência humana. A imprensa, a fotografia, o cinema, a televisão e os meios digitais não são simples canais neutros; são ambientes que moldam modos de pensar, sentir e criar.

RELAÇÃO COM O ARTISTA E COM A OBRA DE ARTE

O artista é particularmente sensível às transformações dos meios, pois trabalha precisamente com percepção e forma. Uma obra não comunica apenas pelo tema, mas pelo meio que a torna possível. Pintura, livro, ecrã, instalação imersiva,

rede social ou inteligência artificial produzem experiências distintas antes mesmo de qualquer conteúdo específico. A arte pode revelar o meio, torná-lo estranho e ajudar a sociedade a perceber o ambiente técnico em que vive.

EXEMPLOS DA APLICAÇÃO DA TEORIA

Uma mesma imagem vista num museu, num livro, num telemóvel ou numa projeção pública produz efeitos diferentes. A videoarte dos anos 1960 explorou a televisão como linguagem, não apenas como suporte. Hoje, obras feitas para re-

des sociais, realidade aumentada ou sistemas generativos mostram que o meio estrutura a experiência estética. A pergunta crítica é: que tipo de atenção este meio fabrica?

[...]

Antes da frase, fala o canal,
Com o seu ritmo, escala e pressão.
O meio molda o sensorial
E muda a forma da atenção.

A tela não é neutra passagem,
Nem o livro apenas guardião.
Cada suporte cria paisagem,
Cada técnica, uma percepção.

A arte escuta o meio que a conduz,
E ao mostrá-lo, faz-nos despertar.
No próprio fio que leva a luz,
A mensagem começa a vibrar.

CONCLUSÃO

O Futuro da Teoria da Arte

A travessia destas cinquenta teorias mostra que a arte nunca coube numa definição única. Foi entendida como imitação, catarse, técnica, inspiração, expressão, forma, experiência, instituição, discurso, simulacro, relação, receção e meio. Cada teoria não anula necessariamente a anterior; muitas vezes desloca-lhe o centro, amplia-lhe o alcance ou revela o que ela deixava na sombra.

A força da teoria da arte está precisamente nesta abertura. Pensar a arte não significa fechar a obra num conceito, mas construir instrumentos para a escutar melhor. Uma pintura antiga, uma fotografia documental, uma instalação participativa, um arquivo pós-colonial, uma performance

de género ou uma imagem gerada por sistemas digitais exigem perguntas diferentes. Nenhuma teoria resolve tudo; cada uma ilumina um conjunto de problemas e deixa outros por trabalhar.

No presente, a criação artística move-se num campo tecnicamente complexo e politicamente sensível. A inteligência artificial, a realidade aumentada, as plataformas digitais, a crise climática, a restituição patrimonial, as lutas de género, os debates pós-coloniais e a transformação dos públicos obrigam a estética a permanecer disponível. A teoria futura terá de ser rigorosa sem se tornar fechada, técnica sem perder a experiência sensível, crítica sem abandonar a imaginação.

Este compêndio propõe, por isso, uma leitura aberta: não como arquivo imóvel de doutrinas, mas como mapa de possibilidades. A arte continua a perguntar o que vemos, como sentimos,

quem pode falar, que mundos são possíveis e que formas ainda não aprendemos a reconhecer. Enquanto essas perguntas persistirem, a teoria da arte permanecerá viva.

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp.
- Aristóteles. (2008). *Poética* (A. M. Valente, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barthes, R. (1968). La mort de l'auteur. *Manteia*, 5, 12–17.
- Barthes, R. (1971). De l'œuvre au texte. *Revue d'Esthétique*, 24(3), 225–232.
- Barthes, R. (2003). A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Edições 70. (Obra original publicada em 1980)
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trad.). University of Michigan Press. (Obra original publicada em 1981)
- Bell, C. (1914). *Art*. Chatto & Windus.
- Benjamin, W. (1992). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Em *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água. (Obra original publicada em 1936)
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: Critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel.
- Burke, E. (2008). Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo. Editora da Unicamp. (Obra original publicada em 1757)
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Cartier-Bresson, H. (1952). *Images à la sauvette*. Éditions Verve.
- Collingwood, R. G. (1938). *The principles of art*. Oxford University Press.
- Croce, B. (1902). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Sandron.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. Harper & Row.

- Danto, A. C. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
<https://doi.org/10.2307/2022937>
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture*. Flammarion.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch & Company.
- Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Cornell University Press.
- Dubois, P. (1983). *L'acte photographique*. Nathan/Labor.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Relógio D'Água. (Obra original publicada em 1983)
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.
- Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Empire*. Harvard University Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Multitude: War and democracy in the age of Empire*. The Penguin Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics: Lectures on fine art* (T. M. Knox, Trad., 2 vols.). Oxford University Press. (Lições proferidas entre 1820 e 1829)
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1947). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Querido Verlag.
- Iser, W. (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. Wilhelm Fink.
- Jauss, H. R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp. (Lição inaugural proferida em 1967)
- Kant, I. (1998). *Crítica da faculdade do juízo* (A. Marques & V. Rohden, Trans.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (Obra original publicada em 1790)

- Krauss, R. E. (1993). *The optical unconscious*. MIT Press.
- Lacan, J. (1973). *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Seuil. (Seminário proferido em 1964)
- Lipps, T. (1903–1906). *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* (2 vols.). Leopold Voss.
- Lukács, G. (1963). *Die Eigenart des Ästhetischen*. Luchterhand.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit.
- McLuhan, M. (2001). *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding media)*. Cultrix. (Obra original publicada em 1964)
- Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. E. W. Fritzsch.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Oxford University Press.
- Peirce, C. S. (1998). *What is a sign? Em The essential Peirce: Selected philosophical writings* (Vol. 2, pp. 4–10). Indiana University Press.
- Platão. (2001). *A República* (M. H. da Rocha Pereira, Trad., 9.^a ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão. (1925). *Íon* (W. R. M. Lamb, Trad.). Em *Plato in twelve volumes* (Vol. 8). Harvard University Press. (Obra original da Antiguidade grega)
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Saito, Y. (2007). *Everyday aesthetics*. Oxford University Press.
- Schopenhauer, A. (1818). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. F. A. Brockhaus.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Tolstoi, L. (1898). *What is art?* (A. Maude, Trad.). Walter Scott. (Obra original publicada em 1897)
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. Jonathan Cape.
- Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35. <https://doi.org/10.2307/427491>
- Wimsatt, W. K., & Beardsley, M. C. (1946). The intentional fallacy. *The Sewanee Review*, 54(3), 468–488.
- Zeki, S. (1999). *Inner vision: An exploration of art and the brain*. Oxford University Press.



50 Teorias da Arte

Filosofia, imagem e criação artística

MIGUEL CARLOS LIMA · CID@D'ART