Fundação **Casa de Rui Barbosa**

www.casaruibarbosa.gov.br

Uma política cultural para as artes. Para além do fomento à produção e ao consumo

Bernardo Novais da Mata-Machado[*]

Resumo: Com base em pensadores diversos – filósofos, antropólogos e sociólogos, além de críticos de arte e dos próprios artistas – o artigo aborda algumas facetas da arte: origem, características essenciais, processos e meios de produção, efeitos sobre os indivíduos e função social. Em seguida, discorre sobre eventuais ações de política cultural voltadas para despertar o potencial criativo dos cidadãos, que podem se somar aos mecanismos tradicionais de fomento às artes, como o apoio à produção e ao consumo. Na medida do possível (e as possibilidades são poucas), a análise abstrai referências a épocas, escolas, gêneros e às várias artes particulares, a fim de tentar captar o que é universal no fazer artístico.

Palavras-chave: arte; política cultural; educação para as artes.

> A arte é muito mais larga, humana e generosa do que a idolatria dos gênios incondicionais. Ela é principalmente comum (Mário de Andrade. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1976, p. 417).

[*] Ator e diretor de teatro. Historiador e cientista político (UFMG). Pesquisador da Fundação João Pinheiro (MG). Diretor de Programas Integrados da Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura do Brasil. E-mail: bernardo.machado@cultura.gov.br

1. Sobre a origem das artes

A obra “O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música” (1871),[1] do filósofo Friedrich W. Nietzsche, que interpreta a história da tragédia grega, é uma referência para o entendimento da origem das artes no mundo ocidental. A tese de Nietzsche é a de que a tragédia grega se origina de dois impulsos humanos vitais – dionisíaco e apolíneo – que se enlaçam, sob a influência da música, para criar o espetáculo teatral. Esses impulsos derivam de características atribuídas aos deuses Dioniso e Apolo, que podem ser assim resumidas:

CARACTERÍSTICAS DOS IMPULSOS DIONISIACO E APOLINEO

DIONISIO	**APOLO**
Embriaguez	Sonho
Noturno, tenebroso, lunar	Brilhante, luminoso, solar
Êxtase, exaltação, entusiasmo, prazer e dor	Aparência, ilusão, imagem, serenidade
Grotesco, desmedido, cruel, espantoso,	Harmonia, medida, beleza, altivez
Esquecimento de si	Individuação
Artes cênicas, poesia lírica e música	Artes visuais e poesia épica (ou homérica)

A tragédia nasce como resultado do seguinte processo: nas festas celebradas em honra a Dioniso, o canto induz a formação do coro, que embriagado e extasiado pela música, “vê” a imagem de Dioniso; então um indivíduo, o primeiro ator, destaca-se do grupo,

[1] NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

encarna o deus e começa a dialogar com o coro, dando assim origem à representação teatral. O impulso dionisíaco opera do momento inicial – a exaltação provocada pela música –, até a percepção da imagem de Dioniso, quando entra em ação o impulso apolíneo – do sonho, da imaginação e da individuação. A tragédia, que na origem teve em Dioniso seu único herói, continua, mesmo depois, a manter essa tradição, pois todas as figuras célebres do palco grego, como Prometeu e Édipo, não passam de "máscaras desse herói primordial: Dioniso"[2].

Embora sob a proteção de Dioniso, a música tem parte também com Apolo, porque age como elemento catalisador dos dois impulsos vitais. Na visão de Nietzsche (inspirada em Schopenhauer), a música é a linguagem universal que traduz o âmago do ser (ou a essência das coisas), ao contrário do conceito, abstração que atinge apenas a superfície dos fenômenos. A música gera encantamento e insufla a imaginação: "para aquele que se abandona inteiramente ao impacto de uma sinfonia, é como se ele visse passarem diante de si todos os possíveis eventos da vida e do mundo"[3].

2. Características essenciais da arte

Da filosofia de Georg W. Friedrich Hegel e da antropologia de Clifford Geertz é possível destacar idéias que explicitam características fundamentais da arte. Para Hegel,[4] a arte, assim como a religião, a filosofia e a ciência, é um meio de expressão das idéias mais nobres do espírito. No entanto, a arte já não é, como na antiga Grécia, "a forma mais elevada do espírito", não possui a mesma "plenitude vital", já que os conceitos e representações abstratas passaram a ocupar, gradualmente, o lugar mais alto da cultura. Por outro lado, o fato dos conceitos terem sobrepujado o que há de

[2] Idem, ibidem, parágrafo 10.

[3] SCHOPENHAUER. A. Mundo como vontade e representação. Apud: NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, parágrafo 16.

[4] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*; a idéia e o ideal. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

"verdadeiramente vivo na vida", tornou possível submeter a arte ao exame da Estética, dando-lhe, assim, sua "verdadeira consagração"[5].

A Estética é a filosofia, ou a ciência do belo, mais precisamente do belo artístico, dado que nela não se inclui o belo natural. O belo artístico é maior que o belo natural, porque é "um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte"[6]. Tudo o que provém do espírito é superior ao que existe na natureza e o espírito, em Hegel, é o mesmo que a verdade em si. Embora muito próximas, a arte difere da ciência e da filosofia pelo "poder de dar, das idéias elevadas, uma representação sensível que no-las torna acessíveis"[7]. A arte ocupa um lugar entre "o sensível puro e o pensamento puro". Sua principal finalidade é expressar a beleza, considerada por Hegel como um dos modos de exteriorização da verdade. Mais precisamente: o belo é o "aparecer sensível da idéia", definição na qual "fica patente a conexão interna entre o radicalmente espiritual (a idéia) e o imediatamente dado (aparência sensível)"[8]. A arte une o inteligível (que é da ordem do pensamento, da reflexão e do intelecto) e o sensível (corporal, intuitivo, imediato, mundano), fazendo das idéias "algo vital e cotidiano, que diz respeito a todos nós".[9]

Embora admita a existência de características universais da arte, o antropólogo Clifford Geertz dirige seu foco para as relações entre a arte e as múltiplas comunidades locais. A arte clássica da China ou do Islã, diz ele, com certeza não é a mesma que hoje é praticada em Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné.

[5] Idem, ibidem, p. 38.

[6] Idem. Ibidem, p. 27.

[7] Idem, ibidem, p. 43.

[8] Ver DUARTE, Rodrigo P. *Seis nomes*, *um só Adorno*. In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 439.

[9] SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoievski*; *A ficção como pensamento*. In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 247.

Para Geertz a conexão entre arte e sociedade se dá no plano semiótico. Nessa perspectiva, toda ação humana (incluindo a arte) é socialmente construída por meio de símbolos cujos significados estão entrelaçados uns aos outros, formando redes que se diferenciam conforme a diversidade das culturas. Só é possível compreender o sistema particular que chamamos arte se entendermos o sistema geral de formas simbólicas que chamamos cultura, pois o primeiro nada mais é que uma parte do segundo. A arte é um subsistema da cultura – o sistema estético –, cujos símbolos revelam um modo específico de viver e pensar que é transmitido e tornado visível pelas formas e conteúdos artísticos. O significado do traço (ou linha) na cultura ioruba é ilustrativo. As linhas, que aparecem na escultura, na cerâmica e em outros objetos, são as mesmas existentes nos cortes dos rostos e nas fronteiras que demarcam o território da tribo. Em todos esses usos, o traço está associado à civilização. Este país tornou-se civilizado, em ioruba, quer dizer literalmente: esta terra tem linhas em sua face.

Embora varie de cultura para cultura, há algo de comum nas artes de todos os tempos e lugares:

> ...em todos os lugares do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as idéias podem ser visíveis, audíveis e – será preciso inventar uma palavra – "tactíveis"; que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e por intermédio destes, às emoções, comunicar-se com as idéias de maneira reflexiva. A variedade das formas de expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas.[10]

As idéias de Hegel e Geertz com certeza não esgotam o tema da essência da arte. Mário de Andrade confessa que após percorrer vários filósofos não sabe dizer ao certo o que é o Belo e a Arte, porque "jamais um conceito deixou de se quebrar diante de

[10] GEERTEZ, Clifford. *Arte como sistema local*. In: *Conocimiento local*; ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1994, p. 149.

novas experiências"[11]. Talvez a única conclusão possível, inspirada em Merleau-Ponty[12] e Valéry[13], seja a de que arte se move num campo cujas fronteiras são constantemente reinventadas e as bipolaridades tradicionais da filosofia sempre ultrapassadas e subvertidas: a arte é ao mesmo tempo sensível e inteligível, intuitiva e racional, abstrata e concreta, subjetiva e objetiva, teórica e prática, singular e universal, espiritual e corporal (melhor dizendo, carnal). Afinal, o que seria da arte sem os olhos e as mãos do pintor, do escultor, do artesão e do escritor; o sopro, a voz, os braços e as mãos do músico, do maestro e do cantor; o corpo inteiro do ator, da dançarina e da trapezista; o nariz, os pés, os truques e traques do palhaço?

3. Processos e meios de produção da arte

O que é preciso para ser um artista? Não basta seguir determinadas regras, pois como diz Hegel, só o trabalho mecânico subordina-se a regras[14]. Admitir isso, entretanto, não significa cair no oposto, ou seja, supor que a arte é pura criação de espíritos especialmente dotados de gênio ou talento. Isso porque a obra de arte tem seu lado técnico, "que só pelo exercício se chega a dominar"[15]. Esse componente técnico aproxima a arte do artesanato, que tem para o artista "importância capital", como ensina Mário de Andrade. Para esse autor, embora "imprescindível para que exista um artista verdadeiro", o artesanato é apenas uma das partes da técnica artística, que envolve também a "virtuosidade" (o conhecimento de técnicas tradicionais historicamente consagradas) e a "solução pessoal", que é a junção da habilidade própria do artista na

[11] ANDRADE, Mário. *O Artista e o Artesão* (Parte 1), p. 38. Disponível em: <http://grupocad.blogspot.com>.

[12] CHAUÍ, Marilena. *Merleau-Ponty*: *obra de arte e* filosofia. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O Belo Autônomo**; textos clássicos de estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

[13] REY, Jean Michel. *Valéry*; *os exercícios do espírito*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 149-161.

[14] HEGEL. op. cit., p. 59.

[15] HEGEL. op. cit., p. 61.

utilização do material atinente ao seu ofício (pedra, lápis, pincel, som, palavra, gesto, voz, etc.) com o "espírito do tempo" histórico, que influencia o artista "como indivíduo e como ser social".[16]

O sociólogo Norbert Elias, na obra *Mozart, a Sociologia de um Gênio*, aponta na mesma direção. No processo de criação artística, Elias identifica três momentos: a "dinâmica interna do fluxo-fantasia" (que opera no mundo interior do artista), o "conhecimento do material" e de suas propriedades (que corresponde ao saber técnico) e a "consciência artística do produtor" (que se refere à capacidade do artista de criticar sua própria obra):

> O pináculo da criação artística é alcançado quando a espontaneidade e a inventividade do fluxo-fantasia se fundem de tal maneira com o conhecimento das regularidades do material e com o julgamento da consciência do artista, que as fantasias inovadoras surgem como por si mesmas, satisfazendo as demandas tanto do material, como da consciência.[17]

O que Elias chama de "fluxo fantasia" aproxima-se daquilo que o psicólogo Rollo May define como "inspiração": o aflorar de idéias e imagens novas que, repentinamente, passam do inconsciente ao consciente, resultado de um trabalho árduo, concentrado e quase obsessivo sobre determinada matéria, mas que emerge nos momentos de repouso, ou no intervalo entre o trabalho e o repouso, provocando uma sensação de luminosidade, intensificação da consciência, certeza e regozijo.[18] É como se o inconsciente continuasse a trabalhar, mesmo depois de interrompido o trabalho.

Para que a inspiração surja e para que a obra de arte seja realizada, é necessário haver treinamento, esforço, concentração e fortes doses de obstinação. E para que o indivíduo adquira a capacidade de criticar seu trabalho e se aperfeiçoar é preciso que ele conheça o que já foi produzido no passado (a tradição) e o que está sendo feito no

[16] ANDRADE, Mário. *O artista e o artesão*. op. cit., p. 5.

[17] ELIAS, Norberto. *Mozart; sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 63.

[18] MAY, Rollo. *A Coragem de Criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

presente. É necessário observação, comparação, meditação e estudo (não necessariamente formal).

4. Efeitos da arte sobre os indivíduos

É bastante conhecida a tese de Aristóteles sobre a tragédia grega, que "suscitando o terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções"[19]. O alívio provocado pela purgação do medo e do sofrimento é de natureza emocional, mas também cognitiva, porque durante todo o espetáculo o público tem consciência de que está diante de uma representação e compreende, ao final, a trama por detrás do sofrimento do herói.

Nietzsche, ao tratar desse mesmo tema, conclui que a tragédia "verdadeira" (de Ésquilo e Sófocles) gera o "consolo metafísico" de que a vida, independentemente de tempo ou lugar, é sempre "poderosa e alegre". O consolo metafísico não se confunde com o sentimentalismo lânguido provocado pelas tragédias de Eurípedes, nas quais a contemplação (apolínea) é substituída pela incitação ao pensamento, o entusiasmo (dionisíaco) pelos sentimentos ardentes e o consolo metafísico pelo *deus ex machina*, solução cênica inesperada e artificial que força o final feliz. Em contraposição, Nietzsche propõe restaurar a energia vital contida no mito, que na tragédia verdadeira atinge seu conteúdo mais profundo. Por intermédio do mito trágico chega-se ao conhecimento fundamental da unidade de tudo e experimenta-se, através da arte, a "alegre esperança de que o exílio da individuação pode ser rompido".

Schiller, antes de Nietsche, já falara na unidade do cosmos, que é interiorizada quando o indivíduo, diante da obra de arte, liberta-se do "estado físico" (ou de natureza), no qual está preso às necessidades e desejos imediatos, e é alçado ao "estado estético", que lhe dá a conhecer sua própria dignidade e a dos outros. No estado físico o indivíduo, em

[19] ARISTÓTELES. *Poética*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo*; textos clássicos de estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 31.

sua “avidez selvagem”, é “egoísta sem ser ele próprio”, “nunca percebe o outro em si, somente a si nos outros”, ao passo que no estado estético se conquista a “liberdade da mente [...] perante as paixões”[20].

Hegel vai adiante quando diz que a obra de arte, ao revelar o painel das paixões humanas, coloca o indivíduo perante seus próprios instintos e, assim, incuti-lhe a consciência de si. Revelando as paixões, a arte lhes retira a força e a intensidade, transformando-as “em simples objetos”, mais ou menos alheios ao indivíduo.[21] É nesse sentido que se pode falar que a arte liberta, desaliena e emancipa. Além do efeito libertador sobre o público, a arte tem o condão de libertar também o artista, que no processo criativo reinventa a si e ao mundo. Leia-se, por exemplo, o depoimento de um poeta chinês: “Nós, os poetas, lutamos com o Não-ser para forçá-lo a produzir o Ser. Batemos à porta do silêncio à procura da música.”[22] E do pintor André Marchand: “Creio que o pintor deve ser traspassado pelo universo, e não querer traspassá-lo... Aguardo ser interiormente submergido, sepultado. Pinto, talvez, para ressurgir.”[23] Em 1953, ao escrever sobre a pintura moderna, Jacques Maritain traduz em termos filosóficos essa “realidade sem nome”:

> O sentido interior das Coisas é enigmaticamente apreendido através do Eu do artista, e ambos se manifestam juntos na obra [...] Com efeito, o que podemos notar nos grandes pintores modernos? Homens mais atentos que nunca à natureza, se bem que de modo diverso; homens que, na procura de si mesmos, são a um só tempo arrastados para além das aparências naturais das Coisas em busca desesperada de uma realidade mais

[20] SCHILLER, J.C.F. *Sobre a educação estética do Homem em uma sequência de cartas*. In: DUARTE, Rodrigo. *O Belo Autônomo*; textos clássicos de estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 123-134.

[21] HEGEL. op. cit., p. 52.

[22] Apud: MAY, Rollo. *A Coragem de Criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

[23] CHARBONIER, G. *Le monologue du peintre*. Paris: [s.n.], 1959, p. 34. Apud: MERLEAU-PONTY, M. *O Olho e o Espírito*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo*; textos clássicos de estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 265.

> profunda, que desconhecem e que é obscuramente significada pelas Coisas de uma maneira diferente para cada pintor. A conquista pelo pincel e pela palheta dessa realidade sem nome basta para que um homem empenhe e sacrifique toda sua vida e energia e para que corra todos os riscos.[24]

Mal comparando, a obra de arte equivale a um "parto espiritual", com seu tempo de gestação, suas dores e alegrias, fruto de uma relação profunda do artista com o mundo: a natureza, as pessoas e as coisas.

5. Função social da arte

Paradoxalmente, o poder libertador da arte é também sua maior fragilidade, que se evidencia nas inúmeras manipulações a que arte está sujeita, particularmente quando instrumentalizada para legitimar o poder político. Basta lembrar a força de mobilização dos hinos e bandeiras nacionais, que antes de tudo são música e arte aplicada ao pano. Em ocasiões específicas, quando as sociedades são dominadas por paixões políticas, os artistas são chamados a servir a razões de Estado ou aos movimentos de libertação, e costumam aderir, seja por convicção ou necessidade de sobrevivência. O engajamento, embora tenha pouco a ver com a arte em si, é compreensível, levando-se em conta a ubiqüidade da política e a inevitável inserção do artista no seu tempo e lugar.

Além da política, também o poder econômico manipula a arte. Nesse aspecto ressalta o papel da publicidade e da indústria cultural, cujas estratégias comerciais visam seduzir os consumidores, multiplicar os lucros e dessa forma manter a ordem mercantil vigente. Nesse caso, mais do que a expectativa de poder ou riqueza, o sucesso e a fama são os maiores chamarizes do artista. Disso se aproveita a indústria cultural, cujo *star system* estimula de tal forma a idolatria do artista, que acaba provocando o esgarçar de sua

[24] MARITAIN, Jacques. *A Intuição Criadora*; a poesia, o homem e as coisas. Belo Horizonte: PUC Minas, Instituto Jacques Maritain, 1999, p. 40-41.

subjetividade, resultado da distância entre sua imagem pública e a pessoa que de fato ele é, o que acaba por destruí-lo interiormente, levando-o até mesmo à morte prematura.

As manipulações, políticas ou econômicas, a que estão submetidos os artistas e a arte são reflexos distorcidos de suas reais funções sociais. A esse respeito, os autores não são unânimes nem coerentes, mas, em geral, há concordância em dois aspectos: as artes cumprem funções pedagógicas, incluindo não apenas a transmissão de conhecimentos, mas também de valores morais; os artistas são influenciados pelo lugar e pelo tempo histórico em que vivem, e muitas vezes respondem às inquietudes e aspirações de suas comunidades de origem.

Schiller diz ser contraditório pretender uma arte "que ensina (didática) ou que melhora (moral), pois nada se opõe mais ao conceito de beleza do que dar à mente uma determinada tendência". Por outro lado, admite que somente a partir do estado estético, e não do estado físico, "o estado moral pode se desenvolver"[25].

Hegel, por sua vez, pensa que "a arte deve conter, *implicitamente*, um ensino moral", mas que esteja nela "sem realce, em estado não desenvolvido, a fim de não se impor como doutrina, lei ou imperativo"[26]. No entanto, vê na arte uma clara finalidade social: como ela revela as paixões dos homens e esses contêm em si tanto coisas sublimes como coisas vis, o fim essencial da arte deve ser *l'adoucissement de la barbarie* [em francês, no original][27], ou seja, suavizar a barbárie, que se impõe pela paixões violentas.

Antonio Gramsci, por sua vez, defende que na literatura

[25] SCHILLER, J.C.F. *Sobre a educação estética do Homem em uma sequência de cartas*. op cit, p. 128.

[26] HEGEL. op. cit., p. 54.

[27] Idem. Ibidem. p. 51.

> a beleza não basta: requer-se um determinado conteúdo intelectual e moral que seja a expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público, isto é, da nação-povo numa certa fase de seu desenvolvimento histórico. A literatura deve ser, ao mesmo tempo, elemento atual de civilização e obra de arte [...].[28]

Esse mesmo autor, no entanto, critica a pretensão didática da obra de arte: "a arte é educativa enquanto arte, mas não enquanto 'arte educativa' porque neste caso ela é nada e o nada não pode educar".[29]

Para alguns autores, a função social está na forma da obra de arte e não somente no seu conteúdo. Nesse ponto situa-se Mário Pedrosa, crítico de arte que defendeu no Brasil os avanços estéticos do abstracionismo e que vê o social na arte como resultante da "força expressiva da forma", que ao se "destacar e se contrapor à realidade, a submete a uma perspectiva imprevista, graças a qual um novo mundo parece ser entrevisto [...]"[30]. Pedrosa possivelmente se inspirou em Schiller, para quem o conteúdo, por mais "sublime e abrangente" que seja, tem efeito limitado, pois somente da forma se deve esperar a "verdadeira liberdade estética".[31]

Diante da arte moderna, na qual identifica uma "inflação" de individualismo, formalismo, psicologismo e subjetivismo, Mário de Andrade reivindica dos artistas uma "severa consciência artística", uma "atitude estética diante da arte e da vida". Essa atitude pressupõe "humildade e segurança na pesquisa", "respeito à obra de arte em si", ao contrário da maioria dos artistas seus contemporâneos, que impregnados pela "vaidade de ser artista" são "orgulhosos afirmadores de si mesmos". A defesa de uma "consciência artística" tem pouco a ver com o engajamento político. A esse respeito, em

[28] GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986, p. 90.

[29] Idem, ibidem, p. 10.

[30] ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa*; itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta, 1991, p. XII e XX.

[31] [31] SCHILLER, J.C.F. *Sobre a educação estética do Homem em uma sequência de cartas*. Op. cit., p.125.

1938, em pleno stalinismo e diante do avanço do nazismo, Mário de Andrade escreve que

> mesmo nos países de organização social ditatorial, como a Rússia e a Alemanha, as restrições até agora impostas à liberdade do artista são restrições meramente sociais, para não dizer meramente ditatoriais [...]. Não derivam de um justo equilíbrio entre a arte e o social, entre o artista e a sociedade. Derivam só do social, derivam só da necessidade de se defender que têm as instituições novas.[32]

Com base nessas observações, pode-se concluir, de maneira provisória, que a arte cumpre pelo menos duas funções sociais: possui uma dimensão educativa, sem que para isso precise ser didática, de tese, moralista, de propaganda ou de denúncia política; e promove a distinção social dos artistas e de seus consumidores, que mantêm com o "resto" da sociedade "uma relação como a que existe entre duas raças, uma considerada superior e outra inferior."[33] Essa função distintiva pode ser atribuída ao mistério que ainda cerca a arte e o talento artístico – realidades "sem nome" –, que lhes confere uma aura especial, principalmente quando, além de expressar as inquietações de seu tempo, a arte é capaz de antecipar a história, é vidente. Algo que a antiguidade já sabia: "o *vates* latino era a um só tempo um poeta e um adivinho".[34]

6. Arte e Política Cultural

Tomando como referência as reflexões acima sobre a origem, características essenciais, processos e meios de produção, efeitos sobre o indivíduo e função social da arte é possível pensar a respeito de suas implicações para as políticas culturais, visando propor ações que contribuam, sobretudo, para incentivar o surgimento de novos

[32] ANDRADE, Mário de. *O Artista e o Artesão*, op. cit., p. 40-41.

[33] GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*, op. cit., p. 79.

[34] MARITAIN, Jacques. Op. cit., p. 9.

artistas, visto que as atuais políticas de fomento à produção e ao consumo atingem quase que exclusivamente os artistas já situados e seus eventuais consumidores.

O diálogo com os diversos autores converge para uma agenda de cooperação entre as políticas culturais e educacionais em pelo menos duas grandes frentes: (i) a arte como forma de conhecimento do mundo (educação pela arte); (ii) a universalização da educação artística para a formação de cidadãos em geral e de artistas em particular (educação para as artes).

Se Geertz tem razão ao dizer que o sistema estético, como parte do sistema cultural, reproduz símbolos e significados subjacentes à vida social como um todo, é lícito esperar que o conhecimento das artes, sobretudo de história das artes, pode contribuir para que as pessoas saibam melhor situar-se nos seus diversos contextos territoriais e históricos. Trocando em miúdos: conhecer a história da arte é uma forma de conhecer a história geral da sociedade que a produz, possibilitando, assim, que os indivíduos, em cada tempo e lugar, vivam e ajam de forma consciente e persigam seus objetivos de maneira mais eficaz.

No que diz respeito às políticas culturais propriamente ditas, interessa, sobretudo, discutir a formação artística, que pode contribuir não só para identificar novos talentos e estimular vocações, como também para apurar, nas pessoas em geral, o gosto e o prazer que a fruição das artes proporciona.

Mário de Andrade salienta que das três partes que compõem a técnica artística – artesanato, virtuosidade e solução pessoal – as duas primeiras são ensináveis, sendo o artesanato essencial. Se isso é fato, é possível e recomendável que desde a pré-escola a criança ouça música, dance, cante e toque instrumentos, crie formas a partir da areia e da argila, brinque com sementes, seixos e gravetos, recorte pano e papel, maneje lápis, pincel e a tinta, se encante com o teatro de sombras e de bonecos, divirta-se com a pantomima, o cinema de animação e a leitura de histórias, participe de festas e bailes de máscaras e fantasias, seja, enfim, posta diante de tudo o que lhe permita

desenvolver suas habilidades artesanais. Seja na pré-escola ou no curso superior de artes, o ensino, para fazer jus à importância das técnicas artesanais, deve ser dado em "laboratórios" de arte e estética que possibilitem, além de conhecimentos teóricos, sobretudo a experimentação prática e o contato permanente com as artes, os artistas e artesãos profissionais, além dos mestres de culturas populares.

Ao que tudo indica, o ensino musical é básico, pois se há algum exagero em Schopenhauer, quando diz que a música traduz o âmago do ser, poucos irão discordar que ela é a linguagem universal por excelência e a "emanação mais espontânea da subjetividade e da sensibilidade humanas"[35]. O ensino musical é básico, mas não suficiente, é uma grande porta de entrada para o mundo das artes, mas esse, por sua abrangência e vastidão, merece ser percorrido por inteiro.

Essa amplitude com certeza não é alcançada pelas tradicionais "oficinas" de arte, de curta ou média duração, que proliferaram nas políticas culturais do Brasil nas três últimas décadas. Isso em detrimento da abertura de novas escolas de arte, de nível fundamental, médio e superior, livres ou formais, públicas ou privadas, com cursos de no mínimo quatro anos de duração. Como se demonstrou ao longo desse artigo, a formação do artista exige, além do conhecimento dos processos e meios de criação, o exercício disciplinado e continuado desses meios e também a capacidade de criticar a própria obra. Essas exigências configuram um programa impossível de ser cumprido de uma hora para outra, ainda mais se a todas elas for acrescida a de "conhecer as profundidades da alma e do espírito humanos"[36], como sugere Hegel.

É verdade que toda escola de arte corre o risco de cristalizar-se naquilo que Mário de Andrade considera um grande risco: o academismo ou passadismo, que resulta da fixação apenas nas técnicas tradicionais (virtuosidade), que são ensináveis e úteis, mas

[35] LESCOURRET, Marie-Anne. *De Schiller a Schönberg*; *da idéia moral ao ideal poético*. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 270.

[36] HEGEL. op. cit., p. 61.

insuficientes. Sem estimular a “solução pessoal”, que envolve, além da inserção crítica do estudante no seu tempo e lugar, o equilíbrio entre seu ser individual e social, a educação artística será sempre incompleta. Nesse sentido, além de conteúdos práticos e do contato permanente com a arte, os artistas e os mestres, é preciso ensinar também filosofia, sociologia, história e antropologia.

Com a ampliação do ensino de artes, em todos os níveis, no território e no tempo de duração dos cursos, com certeza nem todos os cidadãos chegarão a se tornar artistas, mas todos terão a oportunidade – ou melhor, o direito –, de ser um artista. E se é verdade o que diz o senso comum, que os brasileiros têm um grande potencial criativo, pode-se esperar, no médio prazo, uma expansão quantitativa e qualitativa do campo de produção artística no Brasil.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *O Artista e o artesão*. Disponível em: <http://grupocad.blogspot.com>.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa*; itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta Ed., 1991.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo*; textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

ELIAS, Norberto. *Mozart; sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GEERTEZ, Clifford. *Conocimiento local*; ensaios sobre la interpretación de las culturas. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1994.

GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

HEGEL, G. W. F. *Estética*; a idéia e o ideal. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.

MAY, Rollo. *A Coragem de Criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MARITAIN, Jacques. *A Intuição Criadora*; a poesia, o homem e as coisas. Belo Horizonte: PUC Minas, Instituto Jacques Maritain, 1999.

NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.