



Tessituras da Arte como Manifestação Comunicacional¹

Judivan Alves FERREIRA²

Universidade Federal do Tocantins, Palmas, TO
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

Resumo

Apresenta, de maneira panorâmica, as “Tessituras da Arte como Manifestação Comunicacional”. Neste são abordados os “retalhos da história da arte” com análises de obras de diferentes épocas e estilos (demonstrando o legado da arte) e o “estranhamento à arte contemporânea”. Configura-se como uma tentativa de entender a arte como manifestação comunicacional e que, ao longo dos anos, a arte serviu/contribuiu e serve/contribui como dinamizadora da vida.

Palavras-Chave: Interfaces Comunicacionais. Comunicação e Arte. Comunicação. Arte. História da Arte.

Retalhos da História da Arte

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. [...] Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer. (COLASANTI, 2008).

Desde o início da humanidade as pessoas tiveram o impulso de criar arte. A relação delas com o mundo é, segundo Clifford Geertz (1989, p. 15), “sempre mediada por suas ferramentas”. Uma vez que, as pessoas constroem, apreendem e interpretam a realidade a partir dos instrumentos que lhe são fornecidos pela cultura. Além disso, Geertz aponta que as pessoas são tecelãs quase compulsivas de si mesmas ao bordarem, incessantemente, teias de significados para dar sentido ao mundo.

Neste sentido, e tomando emprestadas as palavras de Geertz, a humanidade teceu ao longo dos anos inúmeros modos de ver, comunicar e compreender a arte. Entretanto, percebe-se, segundo Suely Figueiredo ([2012], p. 01) que, “para vitória do senso comum, há um conceito intuitivo, complicado e distante de arte que afasta apreciadores em potencial”. É possível, continua Figueiredo, “se afastar de qualquer reflexão sobre a arte, mas não é possível se afastar dela. A arte pertence ao ser humano, é ela que o diverte, que o acalma, equilibra e encanta” (FIGUEIREDO, [2012]), dentre uma gama de possibilidades.

¹ Trabalho apresentado no IJ 06 – Interfaces Comunicacionais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UFT), Graduando em Artes – Teatro (UFT), em mobilidade acadêmica nacional no curso de Artes Cênicas (UFG) e Mestrando em Performances Culturais pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/UFG), email: judi.ferreira@uft.edu.br

“Produzimos arte compulsivamente”, afirma Figueiredo ([2012], p. 01) e Susan Woodford (1983) aponta, no livro *A Arte de Ver a Arte*, que há inúmeras formas de olhar para a produção artística. Ela exemplifica tal assertiva com imagens amplamente separadas no tempo e no estilo. As imagens são: a pintura de um bisão, datado de 15000-10000 a.C, na caverna pré-histórica de Altamira, Espanha; o mosaico do século VI “A ressurreição de Lázaro”, S. Apollinare Nuovo, Ravena; o quadro “Alegoria” (denominada Vênus, Cupido, Loucura e Tempo), de Agnolo Bronzino, datado de aproximadamente 1546; e, o quadro “Ritmo de outono”, de Jackson Pollock, 1950.

Imagem 01 – *Pintura de um bisão*



Fonte: Woodford, (1983, p. 06).

Woodford (1983) infere a dimensão comunicacional nas imagens supracitadas. Na imagem 01, “a figura vigorosa e convincente de um bisão”, aponta ela:

[...] foi pintada há uns quinze mil anos no teto de uma caverna que é hoje a Espanha. Qual seria a função dessa bela e vívida pintura, colocada num escuro recanto a pouca distância da caverna? Alguns pensam que sua finalidade pode ter sido mágica, e que a imagem presumivelmente habilitava seu autor (ou sua tribo) a surpreender e matar o animal assim representado. [...] O pintor rupestre pode ter alimentado a esperança de que o fato de capturar a imagem do bisão na caverna lhe propiciaria capturar o próprio bisão. (WOODFORD, 1983, p. 07).

Mas “haveria realmente uma arte pré-histórica?”, questiona Ana Beatriz Barroso (2007, p. 66). Para a autora, o fato de nas sociedades primitivas prevalecer o pensamento mítico dificulta traçar uma linha divisória entre arte e ritual. Vale ressaltar ainda, segundo a autora, “a inexistência de instituições ou de papéis sociais que assinalam a preocupação de conceituar ou refletir sobre a produção de obras diferenciadas, muito menos de tomá-las como artísticas” (BARROSO, 2007, p. 67).



É complexo afirmar se as pinturas e gravuras rupestres são ou não arte. Todavia, não se pode negar que tais manifestações são vestígios dos impulsos de fazer arte. No ensaio *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio* Maurice Merleau-Ponty afirma, no tocante à arte rupestre, que:

[...] o primeiro desenho nas paredes das cavernas fundava uma tradição porque recolhia uma outra: a da percepção. A quase eternidade da arte confunde-se com a quase eternidade da existência humana encarnada e por isso temos, no exercício de nosso corpo e de nossos sentimentos, com que compreender nossa gesticulação cultural, que nos insere no tempo (MERLEAU-PONTY, 1960 apud CHAUI, 2000, p. 314).

Esta gesticulação cultural ganha, na Antiguidade, a liberação social da arte e começa a aparecer a reflexão sistemática sobre o fazer artístico. Barroso (2007, p. 69) destaca, neste período, “a transição da oralidade para a escrita, do pensamento mítico para o lógico, e o aparecimento das primeiras cidades, onde vamos encontrar a tragédia grega”. Gênero que foi criado para ser representado, exprimindo dramaticamente o homem em seu mundo interior com seus sentimentos, desejos e aflições. É uma das manifestações poéticas mais notáveis da cultura deste povo. Barroso (2007) afirma que a reflexão sobre a arte nasce na Grécia:

É lá que teremos um processo de laicização que nos permite ver a instauração da arte como uma instituição social bem definida. Pouco a pouco, entre os gregos, a poesia deixa de ser privilégio dos sacerdotes, com usos restritos aos rituais sagrados, e conquista a laicidade. O artista ganha independência e espaço para inovação nas diferentes artes: o ator começa a se destacar como protagonista, aquele que agoniza no palco, empreendendo sua luta com as palavras, com o texto do autor trágico ou cômico, tirando da abstração, gestos e trejeitos concretos; o escultor é estimulado a inovar, a desenvolver um estilo, a acrescentar seu conhecimento técnico à tradição e representar da melhor maneira possível a ideia, e o arquiteto deve criar sem imitar, segundo princípios de harmonia e utilidade (BARROSO, 2007, p. 69).

Contudo, é lá também que a pintura e a poesia trágica, numa representação platônica – leia-se numa crítica à arte mimética – são banidas da “República³”. Aristóteles, por sua vez, formula de acordo com Barroso

[...] uma primeira teoria da arte enquanto tal, formulando os mecanismos da tragédia [...] no sentido de uma reflexão própria à arte. É a arte pensada nela mesma, na busca de um esclarecimento progressivo de seus princípios. Neste contexto, podemos falar de uma *reflexão especializada*, de uma *realização* artística e do artista com uma função social diferenciada, de tal modo que temos a liberação de instituições sociais bem definidas, que nos permitem designar este conjunto como arte.

³ Platão, no livro *A República*, bane a pintura e a poesia trágica, sobretudo a de Homero, de sua *polis* ideal. Não há nenhum lugar reservado para o artista na sua cidade, pois conforme Iris Murdoch (1971) “a beleza é um assunto importante demais para ser tratado por artistas”. Todavia, deve-se reconhecer que ele não deixou de perceber, segundo Fernando Muniz (2010, p. 36), “a força do fenômeno estético, as emoções que ela desencadeia e o prazer intenso que ela fornece. Platão entendeu perfeitamente que esse prazer disputa com a razão a função de medida para a vida, que a alma humana é atraída por objetos belos: palavras, formas, sons, etc.”.

A Tragédia [...] situa-se entre a religião e a arte, entre a participação e a realização, entre o produtor [...] e o público, [...] entre o rito e o teatro. Sua alteração gradativa inaugura práticas não-ritualísticas que serão consideradas formas artísticas. A ‘morte’ ou transformação substancial da tragédia corresponde ao aparecimento da arte cênica – do teatro. Ela se dá quando o elemento divino é esvaziado de seu caráter conflitante e o plano humano acaba ganhando o espaço cênico por inteiro, dando um sentido social ao evento. Já não se trata de um ritual, mas do teatro, uma prática social que passa a ter funções estéticas, didáticas, políticas, moralizantes, em todo caso, próximas das significações com as quais identificamos as obras de arte. (BARROSO, 2007, p. 69, grifo da autora).

Platão e Aristóteles buscam, segundo Huisman (1997, p. 27, grifo do autor), “o melhoramento, a perfectibilidade; que as personagens sejam mais belas do que na realidade, *belas de mais para serem verídicas*”.

A segunda imagem, proposta por Woodford (1983) para exemplificar as formas de olhar para a produção artística, é o mosaico intitulado “A ressurreição de Lázaro” pertencente ao período da Idade Média (século V – século XV). A Idade Média é considerada, ora como a “Idade das Trevas”, ora como período de “florescência do saber”. Barroso (2007, p. 76) discorre que “o período medieval é marcado pela estagnação, pelo medo, pela submissão do povo aos poderes dos senhores feudais e do clero”. Em relação à imagem 2, Woodford (1983) acomete que:

[...] seu tema, a ressurreição de Lázaro, é de fácil identificação. [...] A pintura ilustra a história com maravilhosa clareza. [...] A organização da cena é simples, com figuras planas bem definidas, contra um fundo dourado [...] [Isto] faz com que a história seja imediatamente reconhecida. (WOODFORD, 1983, p. 08).

Na época em que o mosaico foi pintado, esclarece Woodford (1983, p. 08), “poucas pessoas sabiam ler. Não obstante, a Igreja estava profundamente interessada em evangelizar o maior número de pessoas possível” e imagens como esta passavam a mensagem que o clero queria.

Imagem 02 – A ressurreição de Lázaro



Fonte: Woodford, (1983, p. 07).

A reflexão, realização, difusão e fruição sobre a arte, neste período, se confundem com a própria religião católica apostólica romana. Nota-se, que a Igreja assume dois posicionamentos frente a esta propagação da fé por meio de “imagens”. E-los:

Um é educativo e doutrinário: para o papa Gregório a iconologia⁴ funciona para o analfabeto como a escrita para o leitor; as imagens são úteis. Outro é evocativo – a pintura, a escultura e a arquitetura são instrumentos de êxtase místico para os bizantinos, a imagem é sagrada. (BARROSO, 2007, p. 76).

O advento do cristianismo marcou consideravelmente a cultura e os modos de pensar ocidentais. No que diz respeito à arte, Barroso (2007, p. 77), assegura que “o longo período medieval parece fazer jus ao indecoroso e contestado desígnio de idade das trevas – exceção feita à magnitude das catedrais góticas”.

A terceira imagem analisada por Woodford (1983) é um quadro a óleo pintado pelo quinhentista Agnolo Bronzino (1503-1572). Este quadro, ao contrário da “Ressurreição de Lázaro”, requer uma leitura mais atenciosa. “Alegoria” retrata Vênus sendo beijada por seu filho, o Cupido. Além disso, pontua Woodford (1983):

Imagem 03 – *Alegoria*, de Agnolo Bronzino



Fonte: Woodford, (1983, p. 10).

⁴ A palavra *ikon* é grega, e significa “imagem”. Iconologia pode ser entendida como o estudo, a explicação de imagens ou monumentos antigos, explicação das figuras alegóricas e seus atributos. “Nas pinturas mais antigas, explica Noah Charney (2008), “as figuras mais importantes eram feitas num tamanho maior do que as demais. [...] Ocorre também que apenas personagens divinos eram retratados de frente”.

[...] à direita do grupo central, vemos um garotinho sorridente que, segundo um estudioso, representa o Prazer. Atrás dele está uma estranha jovem de verde, cujo corpo, notamos surpreendidos, emerge de sob o vestido na forma de uma serpente enroscada. É provável que ela represente a Astúcia, uma qualidade desagradável – amável e sedutora na parte de cima e repulsiva sob a superfície – que frequentemente acompanha o amor. À esquerda do grupo central, vê-se uma velha megera arrependendo os cabelos. É o Ciúme, essa combinação de inveja e desespero que também acompanha muitas vezes o amor. Ao alto vemos duas figuras erguendo a cortina que, aparentemente, cobria a cena. O homem é o Pai Tempo, alado, sustentando sobre o ombro sua simbólica ampulheta. É o Tempo que revela as complicações que assediam o tipo de amor lascivo aqui mostrado. A mulher defronte a ele, no alto, à esquerda, é – ao que tudo indica a Verdade; ela desvenda a difícil e perigosa combinação de terrores e alegrias, inseparáveis das dádivas de Vênus. (WOORDFORD, 1983, p. 09).

Dadas as informações, nota-se que o quadro, das inúmeras leituras possíveis, transmite uma moral: “o ciúme e a astúcia podem ser companheiros tão inseparáveis do amor quanto o prazer” (WOORDFORD, 1983, p. 09). Entretanto, chegar a esta conclusão não parece tarefa fácil, pois trata-se de uma pintura destinada a um seletivo grupo de pessoas alfabetizadas visualmente.

A arte moderna, que se assemelha com a Antiguidade, resgata após anos de “calmaria” da Idade Média – no âmbito da arte, o artista e a reflexão sobre a arte. A Renascença acentuou a distinção das funções sociais e o reconhecimento do artista. Este vai se individualizando e desenvolvendo seu próprio estilo. Durante este período, os artistas descobrem a perspectiva, recuperam a noção de arte mimética dos gregos e somaram a função comunicativa do medievo.

O campo artístico, lugar que antes era ocupado somente pela Igreja, suas imagens e crenças, vai abrindo espaço para a nobreza, que busca “retratos” de seus poderes. Vale mencionar que, segundo Arnold Hauser (2000, p. 29) “sacerdotes e príncipes exigiam do artista representações solenes, majestosas e altaneiras”.

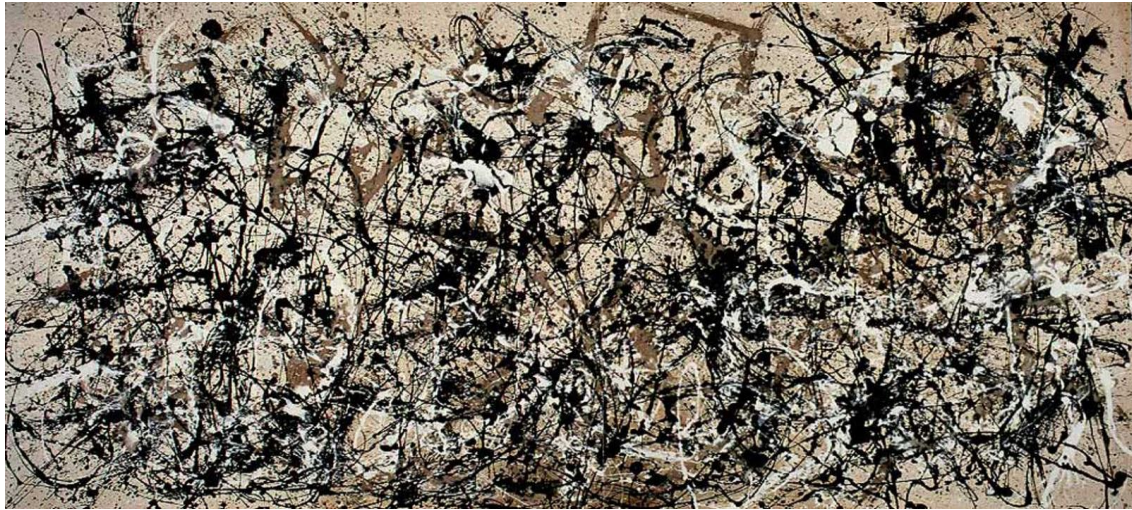
Barroso (2007, p. 80) destaca que “este processo lento de secularização da arte se manifesta de maneira inequívoca no Romantismo, com suas enormes pinturas de glórias e guerras, de belos ideais laicos, de conceitos abstratos” como, por exemplo, a liberdade que foi pintada por Eugène Delacroix (1798-1863).

Após fazer este apanhado de retalhos da História da Arte, apresenta-se a imagem 4, “Ritmo de outono”, de autoria do artista americano Jackson Pollock (1912 - 1956). A obra não mostra qualquer traço reconhecível do mundo comum ou semelhanças com as obras citadas anteriormente. O que o artista quer, pelo contrário, é registrar a sua própria ação enquanto arremessa tinta contra uma enorme tela, criando um padrão abstrato.



“Sua intenção é revelar, a atividade criativa [e] [...] informar o observador sobre a ação tanto de seu corpo quanto do seu espírito”. (WOODFORD, 1983, p. 09).

Imagem 04 – *Ritmo de Outono*, de Pollock

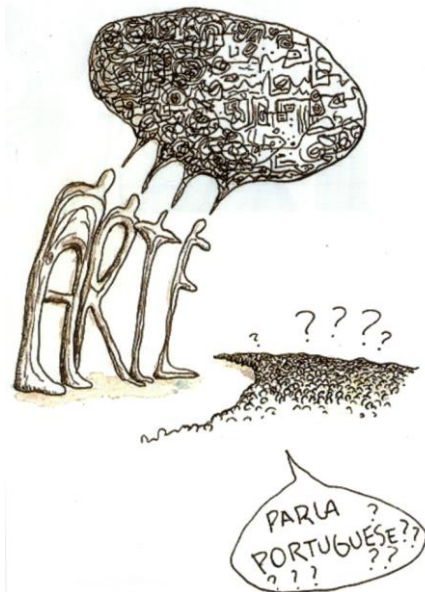


Fonte: Woodford, (1983, p. 11).

Existem, porém outras e inúmeras formas de ver a arte, pois além da finalidade de “comunicar”, ela diz respeito também à cultura em que foi criada e da qual é filha. Vê-la somente não é, na maioria das vezes, suficiente.

O Estranhamento à Arte Contemporânea ou O Legado de Monalisa

Imagem 05 – *Comunicar é Preciso*, de Frederico Ponzio



Fonte: Ponzio (2007, p. 28).



No filme *O Sorriso de Mona Lisa*, de Mike Newell (2003), a personagem Katherine Watson, interpretada por Julia Roberts, se muda para o interior dos Estados Unidos, Wellesley, para ser professora de História da Arte numa tradicional escola para as mulheres consideradas as mais inteligentes do país. A personagem se depara com uma realidade marcada pela tradição das Belas Artes do Renascimento e sente dificuldades em apresentar a arte contemporânea. Vale mencionar que a dificuldade e a resistência do público à arte contemporânea não é sintomática apenas no filme supracitado. Ela está ao nosso redor.

Fernando Cocchiarale (2007 apud VERAS, 2009, p. 07) diz que a arte contemporânea suscita temores por que “habituo-nos a pensar que a arte é uma coisa muito diferente da vida, dela separada pela moldura e pelo pedestal e, aliás, a arte foi mesmo isso durante a maior parte de sua história”. Neste sentido, prossegue Cocchiarale, “a ideia de uma arte que se confunda com a vida é difícil de assimilar porque o nosso repertório ainda é informado por muitos traços conservadores”. (COCCHIARALE, 2007 apud VERAS, 2009, p. 07).

Anne Cauquelin (2005), no livro *Arte Contemporânea*, aponta como obstáculo para o entendimento da arte contemporânea a ideia que se tem de arte e a falta do reconhecimento, por parte do público, da arte que é produzida na atualidade. Tadeu Chiarelli (2009), no artigo *Considerações Sobre Arte Contemporânea e Instituições*, corrobora o pensamento cauqueliniano e acrescenta que muitas pessoas experimentam certo amargor – ao sair de algumas exposições, museus, galerias e bienais – relacionado à sensação de que não são cultas o suficiente ao entrarem em contato com a arte contemporânea. A razão desse sentimento, explica Chiarelli (2009, p. 12), “reside no fato de que muito daquilo que observaram não possui conexão com aquilo que, durante anos, foram ensinadas a entender como arte. Afinal, onde estão as pinturas como “*Mona Lisa*”, por exemplo, e as esculturas que aprenderam a apreciar?”.

Foi-se o tempo em que a arte era coisa que acontecia apenas no âmbito da arquitetura, escultura e pintura, os três estágios principais da história (simbólica, clássica e romântica, respectivamente) da arte defendida pela estética hegeliana (2012). Arthur Danto (2002), no livro *Após o Fim da Arte*, aponta que nas práticas artísticas contemporâneas, os artistas não hesitam em utilizar dispositivos pertencentes da mídia para situar os seus trabalhos. Isto evidencia o distanciamento deles da ortodoxa estética de outrora, que insistia na pureza do meio como definidora de sua agenda.



Michael Rush (2006, p. 01), na introdução do livro intitulado *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, destaca que “uma das percepções características da arte do século XX é a persistente tendência para questionar a longa tradição da pintura como meio privilegiado de representação”. Outra característica desta época, continua Rush (2006, p. 01) é “a natureza ‘experimental’ de sua arte [com] artistas rompendo os limites da pintura e escultura numa enorme variedade de modos e incorporando novos materiais ao seu trabalho”. A industrialização, o desenvolvimento político e sociocultural das sociedades e o advento de novas tecnologias e da internet refletem-se na rápida expansão de práticas artísticas que vão além da pintura e da escultura tradicionais. Rush pontua que:

Qualquer coisa que possa ser analisada como sujeito ou substantivo foi provavelmente incluída em uma obra de arte por alguém em algum lugar. Esta inclusão denota uma preocupação central do artista contemporâneo, que é encontrar o melhor meio possível de fazer uma declaração pessoal de arte. Seguindo um caminho psicológico complexo pavimentado por Nietzsche e Freud, que coloca o sujeito no centro da história, a arte também ficou entrelaçada com ‘o pessoal’. Esta visão defendida por Marcel Duchamp, entre outros, põe, de uma nova maneira, o artista bem no centro do empreendimento artístico. Já não estando sujeito à força gravitacional da tela, ele ficou livre para expressar qualquer conceito por qualquer meio possível. (RUSH, 2006, p. 01).

Esta liberdade proporcionou ao artista contemporâneo novas incursões pela arte acarretando, conseqüentemente, uma proliferação de meios, materiais e novas formas de expressão. Entretanto, o público, segundo Cauquelin (2005), parece desorientado diante da diversidade de obras apresentadas na contemporaneidade e, além da proliferação de obras, é, embora timidamente, crescente o número de meios de comunicação especializados neste assunto. São revistas, jornais, sites, etc. O crítico do jornal “ordena”: “é preciso ter visto isso”, a colunista da revista reforça: “é preciso ter visto aquilo” e o público segue as indicações, pois é “deselegante”, nos dias de hoje, não ser culto. É mister saber que as informações transmitidas pelos media não são suficientes para informar e instruir o público, mas vale ressaltar que o jornalismo e os meios de comunicação dão importantes contribuições na divulgação de artistas e, conseqüentemente, da arte.

Neste contexto da inclusão de novos meios e proliferação de obras, Heinrich Wölfflin (2006, p. 10), em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, destaca que “épocas diferentes produzem artes diferentes”, pois as relações dos indivíduos com o mundo se modificam continuamente e ao passo que estas modificações ocorrem, modificam-se também as formas de como se entende a arte. Cauquelin (2005, p. 11)

aponta que a arte contemporânea “não dispõe de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade – o que ocorre agora – exige uma junção, uma elaboração: o aqui agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente”.

Com efeito, a não “captação” desta arte causa espanto, a ponto de o público se perguntar se o que está diante dos olhos é mesmo “arte”. Este espanto pode ser exemplificado em duas cenas do filme *O Sorriso de Mona Lisa* (2003). Na primeira, a professora Watson apresenta à turma a “Carcaça”, de Chaïm Soutine (1893-1943), datada de 1925; e, na segunda a “*action painting*” de Jackson Pollock (1912 – 1956).

Imagem 06 – Detalhe de “Carcaça”, de Soutine.



Fonte: Frame extraído do filme “O sorriso de Mona Lisa”. Mike Newell, (2003).

Imagem 07 – “*Greyed Rainbow*”, de Pollock



Fonte: Frame extraído do filme “O sorriso de Mona Lisa”. Mike Newell, (2003)



As duas cenas são marcadas pelo estranhamento das alunas/público ao entrarem em contato com as obras. Questões como: “o q é isso?”, “isto é arte?” são proferidas pelas alunas. Uma delas, ao se deparar com a pintura de respingos de Pollock, diz: “– Eu estava me acostumando com a ideia de carne podre ser arte [referindo-se à “carcaça” de Soutine], mas agora isso?!”

Luciana Veras (2009, p. 07) explica que isto ocorre na arte contemporânea “porque, ao se deparar com algumas de suas obras, o público vê suas convicções embaralhadas. A fruição desses trabalhos pode ser frustrante porque o observador se põe em dúvida, ainda que em breves segundos, sobre o que está à sua frente”.

Esta dúvida está relacionada, como foi dito, à forma como o público se habituou a ler as obras de arte. Cristina Freire (2006, p. 07) explica que “uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial”, tal qual às artes visuais da Europa renascentista. Todavia, Danto (2006, p. XV) coloca em questão que a “arte contemporânea é drasticamente distinta da arte moderna” e prossegue explicando que as sociedades vivem num momento, e talvez único, na arte de profundo pluralismo e total tolerância. Nada está excluído no tocante à arte contemporânea. Michel Archer (2001, p. IX) corrobora o pensamento de Danto (2006) e Rush (2006) ao afirmar que “a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comidas e muitas outras coisas”. Afinal, como apregoa Susan Woodford (1983, p. 11), no livro *A Arte de Ver a Arte*, a pintura a partir do século XX “conta-nos algo acerca de pessoas que vivem numa era favorável à visão pessoal ou à ação singular de um artista, uma era que parece rejeitar os valores tradicionais das classes privilegiadas e incentiva os artistas a se expressarem de modo livre e original”.

Chiarelli (2009, p. 12), aponta que após o fim da Segunda Grande Guerra (1939-1945) os artistas começaram a desenvolver suas experimentações artísticas com objetos e procedimentos que até então não faziam parte do universo artístico estabelecido. O gradativo abandono das estéticas tradicionais possibilitou aos artistas novas experiências sensoriais em que o público, em vez de apenas observar, é convidado a participar – não apenas com o olhar, mas com outras ferramentas de percepção.

A arte contemporânea é marcada com nomes de vulto na historiografia da arte. Pode-se citar – de uma gama de artistas – o legado do francês Marcel Duchamp e o do americano Andy Warholl, por exemplo. Chiarelli (2009, p. 12) defende que, no tocante deste cenário de incutir no público outras formas de percepção, são notáveis, para

conhecimento, três artistas brasileiros: “Hélio Oiticica, Nelson Leirner e Cildo Meireles” (CHIARELLI, 2009, p. 14).

Cada um, a seu modo e mesmo com estilos diferentes, propuseram uma nova forma de olhar, sentir e interagir com a arte.

Oiticica, com seus *Parangolés* (fim da década de 1960), e Leirner, com o seu *O Porco* (1966), propõem duas possibilidades para a arte fora dos parâmetros das modalidades artísticas tradicionais. [...] [Estas obras] antecipam ou anunciam [...] uma das séries mais significativas da arte brasileira dos anos 1970: *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1971), de Cildo Meireles (CHIARELLI, 2009, p. 14).

Para o autor estas obras põem o público em dúvida, pois este está acostumado com as obras do modernismo e as instituições artísticas negligenciam os pressupostos da obras contemporâneas ao compará-las e exibi-las com os padrões da arte moderna. Abaixo estão as imagens das obras “Parangolés”, “O Porco” e “Inserções em Circuitos Ideológicos”.

Imagem 08 – *Parangolés*, de Hélio Oiticica



Fonte: Chiarelli (2009, p. 13, foto de Andreas Valentin)

Imagem 09 – *O Porco*, de Nelson Leirner



Fonte: Chiarelli (2009, p. 17, foto de Romulo Fialdini)

Imagem 10 – *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles



Fonte: Chiarelli (2009, p. 14, foto de Romulo Fialdini)

Algumas Considerações

Inferese, em detrimento da literatura, que a arte é (para além dos seus conceitos) uma manifestação comunicacional, uma vez que, parafraseando Ferreira Gullar (2003), expor a arte como o meio menos apropriado para dizer alguma coisa significa dizer que ela não quer dizer nada e esta tese é inaceitável.

Ao longo dos anos a arte serviu/contribuiu e serve/contribui como dinamizadora da vida humana. Utilizada ora como mecanismo de grafismos em cavernas, ora como ícones, alegorias, ora como educação formal e não-formal, ora como ruptura de tradições, a arte nos insere no tempo e, ao contrário do que se pensa, não é alheia às transformações socioculturais que nos cercam, não é diferente da vida e por ser filha da cultura em que vivemos e dotada de dinâmica própria, criativa e transformadora e desempenha papel fundamental na sociedade transmitindo/comunicando, à sua maneira, emoção, prazer, conhecimento...

Referências

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROSO, Ana Beatriz de Paiva Costa. **A mediatização da arte**. Brasília, 2007. (Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2007).



- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre arte contemporânea e instituições: **Continuum Itaú Cultural**. São Paulo, 2009.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12.ed. São Paulo: Global, 2008.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus (EdUSP), 2006.
- FIGUEIREDO, Suely. **O que se pode ensinar sobre arte**. [Palmas – TO]: [s.n.], [2012].
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Filmes, 2000.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**: textos seletos. São Paulo: Ícone, 2012.
- HUISMAN, Denis. **A estética**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.
- MUNIZ, Fernando. Platão contra a arte. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. (Org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- MURDOCH, Iris. **The fire and the sun**. Oxford: OUP, 1971.
- O SORRISO de Monalisa. Mike Newell. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation / Revolution Studios. 2003. 1 DVD. Título original: Mona Lise Smile.
- RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- VERAS, Luciana. Quem tem medo da arte contemporânea? **Continuum Itaú Cultural**. São Paulo, 2009.
- WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**: introdução à história da arte da Universidade de Cambridge. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.