

A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA ARTE E O PROCESSO DE REGULAMENTAÇÃO JURÍDICA DO TRABALHO ARTÍSTICO

A HISTORICAL EVOLUTION OF THE ART AND THE REGULATORY PROCESS OF THE ARTISTIC WORK

Francisco Humberto Cunha Filho*¹
Saulo Nunes de Carvalho Almeida**²

RESUMO

O estudo ora submetido à apreciação da comunidade acadêmica, bem como ao público em geral, abordará relevantes questionamentos e distintos posicionamentos teóricos acerca das origens da arte, as transformações por ela experimentadas ao longo da história, bem como seu relacionamento com o homem. Além disso, o trabalho se destinará a realizar perquirições sobre o processo de formação dos artistas, partindo de uma caminhada que se iniciou com essa atividade ainda vista como sacerdócio, até a emancipação dos artistas profissionais, quando de sua plena libertação dos grilhões das corporações de ofício, demonstrando a árdua caminhada rumo à profissionalização dessa forma de trabalho, bem como os empecilhos para a conquista do direito de liberdade de ofício pelo artista profissional.

PALAVRAS-CHAVES

Evolução da Arte; História da Arte; Formação dos Artistas.

ABSTRACT

The study now being considered by the academic community and the general public, will address important questions and different theoretical viewpoints about the origins of art, the transformations it experienced throughout history, and its relationship with man. Moreover, the work will be used to make reflections on the process of training of artists, starting with a walk from the activity still seen as a priesthood, to the emancipation of professional artists, when its full liberation from the fetters of the guilds, demonstrating the arduous journey toward professionalization of this form of work, as well as the obstacles to gaining the right to freedom of work by the professional artist.

KEY-WORDS

Evolution of Art; Art History; Education of Artists.

¹ Doutor em Direito pela UFPE, Mestre em Direito pela UFC. Professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade de Fortaleza – UNIFOR (Mestrado e Doutorado). Advogado da União

² Mestrando em Direito Constitucional pela Universidade de Fortaleza – UNIFOR. Especialista em Direito do Trabalho, Tributário e Previdenciário. Bolsista FUNCAP.

INTRODUÇÃO

As histórias da arte e da própria humanidade estão umbilicalmente interligadas porque, sendo o homem um ser dotado de subjetividades, constantemente desenvolve mecanismos para o enriquecimento e suavização de sua existência. Apegar-se ao lúdico, ao belo, ao agradável, entregar-se à fantasia são mecanismos de superação das barreiras impostas pelo cotidiano que lhe permitem alcançar um estado de equilíbrio e de paz com a realidade que o circunda.

A arte deve ser entendida como essencial para a completude humana, permitindo que o homem possa se desenvolver e evoluir, fazendo uso dessa ferramenta possuidora de características potencialmente ilimitadas, tendo em vista a também imensurável capacidade criativa do ser humano. O traço primordial da arte é sua natureza complexa, o que colabora para a inexistência de consenso sobre o que deve ser entendido como tal. Essa ausência de concordância sobre como se deve analisar a arte e o que ela comporta contribui para a manutenção de sua aura mítica no seio da sociedade.

Nesse sentido, o presente artigo tem por escopo analisar o processo de formação e evolução histórica do que hoje se entende como arte, enfrentando os principais debates sociológicos e antropológicos acerca de sua definição, sua inserção na cultura, seu papel na vida social, bem como a formação e as principais características do artista para, por fim, apontar a caminhada rumo ao reconhecimento profissional e subsequente disciplinamento jurídico, inclusive os fluxos e refluxos atinentes à liberdade que se mostra indispensável a essa categoria essencial para a vida do homem.

LINHAS FUNDAMENTAIS ACERCA DO SURGIMENTO DA ARTE

Ao adentrar em uma análise acerca da história evolutiva da arte³, pode-se facilmente observar que, durante a pré-história⁴, ela se manifestava como uma tentativa do homem de captar a natureza a sua volta da forma mais fiel e exata possível⁵. Os artistas deste período

³ Sobre a história da arte, Xavier Barral Altet (1990, p. 10) defende que “a história da arte é uma disciplina autônoma, pelos métodos que utiliza, por sua própria história e mesmo pelas obras que constituem seu objeto de estudo. Tal como a História da ciência, da literatura ou da música, a História da arte é ao mesmo tempo um ramo da História geral, da História da cultura, da civilização”.

⁴ Xavier Barral Altet (1990, p. 39) explica que se deve considerar “como arte pré-histórica as criações anteriores ao aparecimento da escrita”.

⁵ Acerca das artes pré-históricas, Fayga Ostrower (2004, p. 303) expõe que “a temática dos desenhos consiste, exclusivamente, da representação de animais de caça de grande porte (em geral, espécies arcaicas, hoje extintas). Nas cavernas conhecidas, os mesmos animais aparecem sempre de novo, variando em número e

vinculavam seus trabalhos às forças da natureza, em especial à reprodução da imagem de animais, que eram comumente apresentados de perfil, sendo praxe os artistas se utilizassem das próprias curvaturas da rocha, integrando-a ao animal representado⁶.

No período da “antiguidade tardia”, ou simplesmente “época medieval”, experimentou-se grave momento de crise histórica, em especial frente ao desenvolvimento e solidificação alcançado pelo cristianismo, o que influenciou diretamente as artes, fazendo com que muitas das obras artísticas produzidas fossem vinculadas a aspectos de natureza religiosa. Logo, “o estudo desse período não pode nunca separar a arte dos aspectos religiosos e políticos da ideologia cristã”⁷. Ao analisar a complexidade do estudo da arte na idade média, Arnold Hausser (2000, p. 123 e 124) expõe:

A unidade da Idade Média como período histórico é inteiramente artificial. Na realidade, ela se divide em três períodos culturais muito distintos: a economia natural da fase inicial da Idade Média; a cavalaria galante da Alta Idade Média; e a cultura burguesa urbana do final da Idade Média. [...]. A maioria dos aspectos que são usualmente considerados característicos da arte medieval, como o desejo de simplificação e estilização, a renúncia à profundidade espacial e à perspectiva, o tratamento arbitrário das proporções e funções corporais, só são típicos, na verdade, da fase inicial da Idade Média. [...]. Na transição da fase inicial para a Alta Idade Média, a arte se emancipa da maioria das limitações que lhe eram impostas, mas conserva, ainda, um caráter profundamente religioso e espiritual, sendo a expressão de uma sociedade inteiramente cristã no sentimento.

Ao se prosseguir nessa jornada cultural das artes, imiscui-se no Período Romântico, durante o qual elas são fortemente influenciadas pela nova situação histórico-política existente, em especial no que se refere à cisão do Oriente. A partir desse momento, “qualquer obra sobre o período deverá partir de investigações sobre a realidade econômica, política e social”⁸ que dominava o período. A arte se vinculava aos fatos que se manifestavam na sociedade.

Já durante o Renascimento, a arte experimenta, novamente, a passagem por um processo de reconstrução, tendo em vista se tratar de um momento histórico marcado pela busca de certezas e racionalidade, quando todos os critérios de qualidade artística se encontravam vinculados umbilicalmente à racionalização, caindo em desprestígio quaisquer

posição. Às vezes são bisontes que predominam (Altamira), touros (Lascaux), cavalos (Les Combarelles), veados e corças (Pasiéga)”.

⁶ Para Fritz Baumgart (1999, p. 2) “o primeiro legado da humanidade depois das ferramentas mais simples, antes que houvesse arquitetura, música, literatura, etc., foram pinturas e esculturas. Com elas se inicia a história da humanidade propriamente dita e a história da arte”.

⁷ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurízio. **Guia de História da Arte**. Editorial Estampa: Lisboa, 1990. P. 56

⁸ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurízio. **Guia de História da Arte**. Editorial Estampa: Lisboa, 1990. P. 59

visões irrealis e irracionais. Sobre esse período, Arnold Hausser (2000, p. 284 e 285) esclarece:

Todo desenvolvimento artístico passa a ser parte do processo total de racionalização. O irracional deixa de causar qualquer impressão mais profunda. As coisas que são agora sentidas como “belas” são a conformidade lógica das partes individuais de um todo, a harmonia aritmeticamente definível das relações e o ritmo calculável de uma composição, a exclusão de discordâncias na relação das figuras com o espaço que ocupam e o relacionamento mútuo das várias partes do próprio espaço.

No período Neoclássico, bem como à medida que se aproximam os tempos atuais, a arte se insere nesse processo de elevada complexidade em que ainda se encontra, tornando-se passível de visões e conceitos cada vez mais amplos e articulados, englobando o surgimento de novas expressões artísticas que, apesar de muitas vezes impopulares⁹, eram reconhecidas como arte.

E, finalmente, a arte moderna. As obras de arte modernistas têm seu surgimento no Século XIX, início do Século XX, quando há uma completa ruptura das formas clássicas e tradicionais, comumente marcadas por padrões bem definidos, introduzindo novos temas, inexplorados pelas expressões artísticas antigas e vistas como uma nova forma de expressão, contrária a conceitos idealizados até o momento conhecidos. Essa multiplicidade de formas distintas, conforme será objeto de análise mais à frente, contribuiu para o processo de difusão e diferenciação de trabalhos artísticos, impossibilitando a classificação do estilo próprio de cada artista, considerando-se as distinções presentes entre cada nova produção realizada.

DEFINIÇÃO DE ARTE

Muito se discute acerca do que seria uma obra de arte, em que consistiria sua essência, qual seria o seu conteúdo bem como para quem ela seria necessária. Todos esses questionamentos, de natureza pragmática e teórica, demonstram parte da complexidade que se encontra presente quando se destina a buscar uma definição precisa de algo e os limites de seu conteúdo.

À primeira vista, pode-se chegar à conclusão de que melhor seria ignorar essa busca por uma precisa definição; passando, apenas, a apreciá-la e admirá-la, sem tentar compreender ou explicar.

⁹ José Ortega y Gasset (2001, p. 21) expõem que “a nova arte tem a massa contra si e a terá sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular”.

No entanto, a jornada em busca de uma definição de arte merece ser enfrentada, como forma de facilitar o seu processo de compreensão pela sociedade, permitindo que se possam desvendar seus valores estruturantes e tradicionais, desmistificar seu relacionamento com o homem, bem como entender a visão própria de mundo buscada por cada artista. Sobre o tema, Arnold Hauser (2000, p.1) elucida:

Alguns declaram estar a arte baseada em princípios estritamente formais, na estilização e idealização da vida; outros, que se baseia na reprodução e preservação da existência natural das coisas, constituindo a mais antiga evidência da atividade artística – segundo vejam na arte um meio de dominar e subjugar a realidade, ou a vivenciem como um instrumento de submissão à natureza.

Conforme restou demonstrado, desde a pré-história a arte corresponde a um instrumento utilizado pelo homem para configurar o que, em sua visão, se encontra desordenado, dominar o caos que o cerca, permitindo que o indivíduo possa captar o espírito da natureza, interagindo com os demais membros da sociedade. Nesse sentido, Miguel Reale (1998, p. 212) disserta sobre a relação homem, natureza e cultura:

Repetimos que basta confrontar o que nos cerca, para impor-se a nosso espírito a certeza de que a natureza é transformada pelo homem para a satisfação de seus fins. Sobre uma ordem de coisas naturalmente dadas, o homem constitui um segundo mundo, que é o mundo da cultura. Comparando o mundo primitivo com o de nossos dias, imediatamente se verifica que a espécie humana, valendo-se dos conhecimentos obtidos na ordem do ser, dos nexos causais que ligam os fenômenos explicados: é que o homem soube compreendê-los e integrá-los em sua existência, como inovador da natureza. Só o homem é um ser que inova, e é por isso que somente ele é capaz de valorar.

A história da arte está diretamente ligada à própria história da humanidade, quando esta proporciona ao homem um enriquecimento de suas experiências, uma forma de fantasiar acerca dos aspectos mais corriqueiros e cotidianos, e de estimular a vida de outros por meio das características e singularidades presentes em uma obra desenvolvida, o que faz com que a arte seja uma ferramenta indispensável para a vida dos homens¹⁰.

Diversos são os estudos existentes que tentam definir o que seria arte¹¹. No entanto, ao se analisar as diferentes concepções acerca de sua natureza, percebe-se a dificuldade desta

¹⁰ Ernst Fischer (1987, p. 11) vê “a arte concebida como substituto da vida, a arte concebida como meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de uma idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma idéia que sugere, também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas, igualmente, que a arte continuará sendo sempre necessária”.

¹¹ Anne Cauquelin (2005, p. 10) expõe, sobre a celeuma envolvendo a definição de arte, que “existem diversas [...] teorias. A questão é, por um lado, saber como distingui-las entre si e, por outro, saber quais são suas

tarefa, frente à manifestação de intermináveis conceitos, comumente antagônicos, contraditórios e divergentes entre si, fazendo com que muitos entendam que a natureza da arte seria incompatível com o engessamento de uma definição. Nesse sentido, a arte, necessariamente, deveria ter significados fluidos, flexíveis, mutáveis, pois apenas estes seriam condizentes com a sua natureza sempre tão maleável.

Interessante que essa inexistência de unicidade de pensamento não aparenta corresponder a um grande empecilho para que a população de forma geral consiga reconhecer certos trabalhos realizados pelo homem como obras de arte, mesmo sem possuir uma definição precisa do que esta corresponde. A maioria da população é capaz de afirmar que a Nona Sinfonia de Beethoven, o teto da Capela Sistina de Michelangelo, a Mona Lisa de Da Vinci, correspondem a exemplos de obra de arte.

Nesse sentido, resta claro que a arte possui limites imprecisos, não existindo um posicionamento firme, um “estatuto da arte”, que defina precisamente sua natureza e sobre quais objetos ela se faz presente.

Para D’Arcy Hayman (1975, p. 19) a arte deve ser definida como uma experiência que, necessariamente, precisa ser compartilhada, sendo a forma pela qual o homem demonstra seus ideais e sentimentos, o que faz com que a arte seja “a própria essência de tudo que é humano e como tal dá forma à experiência do homem e às metas traçadas por ele”.

Por fim, considerando a maleabilidade e até a incerteza pela qual se pode compreender a arte, bem como a constante do deleite que ela propicia, uma síntese definidora pode ser extraída do pensamento de Jorge Coli (2007, p. 8), para quem “arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia”.

ARTE E CULTURA

Arte e cultura são expressões que, não raras vezes, possuem suas definições confundidas entre si, equivocadamente tendendo a ser entendidas como sinônimas, portadoras de uma mesma concepção. Para que se possa romper essa perspectiva limitadora, deve-se

funções, a quem e para que elas servem, se são úteis e utilizadas ou se permanecem nas nuvens das especulações abstratas sem jamais baixarem à terra”.

invadir novos caminhos de estudos humanísticos e antropológicos, permitindo alcançar uma distinta visão de arte, não mais como sinônimo de cultura¹², mas como parte integrante desta.

Para a visão intelectual dos antropólogos, a cultura seria um gênero, um todo que englobaria os modos de pensar, valores morais, religiosos, sistemas de símbolos, incluindo a língua, a estética e as artes¹³. Portanto, os antropologistas defendem uma visão de universalidade da cultura, pautada na ideia de que onde existir sociedade humana, existirão expressões culturais. Eles entendem que a arte se encontra englobada pela cultura, sendo um de seus aspectos, porém não o único.

No entanto, os sociólogos tendem a questionar essa visão antropológica da arte e cultura que somente se destinaria para sociedades simples, homogêneas. Para sociedades complexas, como no caso das sociedades modernas, essas seriam mais amplas, pautadas na heterogeneidade, nas diferentes tradições, visões de mundo e distintas subculturas, coexistindo ao mesmo tempo apesar de seu antagonismo. Em tais sociedades, a celeuma acerca do papel social da arte e sua localização frente à cultura deve ser analisada em conjunto com diversos outros fatores defendidos pelos sociólogos, como salienta Vera L. Zolberg (2006, p. 47 e 48):

Alguns se concentram na posição dos artistas na sociedade, tentando saber e entender como se sustentam, se por intermédio de patronos ou de outras estruturas de apoio, como a venda de seus trabalhos em algum tipo de mercado. Comparam o *status* dos artistas relativamente a outras ocupações ou profissões, se a criatividade lhes é ou não permitida ou encorajada. Outros ainda analisam símbolos e rituais que tenham, pelo menos em parte, um aspecto estético, a fim de apreender as estruturas de pensamento e as visões de mundo dos indivíduos estudados e a estrutura cultural da própria sociedade.

Logo, ainda não existe um posicionamento claro de quais seriam os limites das fronteiras conceituais existentes entre arte e cultura, que pudesse ser aplicado em todas as distintas formas de sociedade, das mais simples e homogêneas, até as mais avançadas e heterogêneas. Os parâmetros da relação entre arte e cultura correspondem a um assunto em constante releitura, motivo segundo o qual justificaria a estratégia normativa incorporada pelo Ordenamento Jurídico Brasileiro, adotando um posicionamento de simplificação, negligenciando a busca por conceitos precisos, entendendo como arte todas as manifestações

¹² Francisco Humberto Cunha Filho (2004, p. 30) esclarece que “etimologicamente, cultura é uma palavra de origem latina extraída do verbo *colére*, que significa cultivar, cuidar de, tratar. Seu emprego originário destinava-se a designar o que hoje é compreendido pelo termo agricultura: lavoura, cultivo dos campos; posteriormente, passou a significar instrução, conhecimentos adquiridos”.

¹³ Vera L. Zolberg (2006, p. 46) aponta que “arte e cultura são virtualmente sinônimos para o público leigo. Os antropologistas, entretanto, tratam a cultura como algo muito mais amplo do que apenas a arte”.

reconhecidas e consagradas pela sociedade. Nesse sentido, Francisco Humberto Cunha Filho (2004, p. 43 e 44) afirma:

Diante desta dificuldade, o Poder Público lança mão do artifício da simplificação, não se preocupando, conceitualmente, com o que seja arte, mas adotando enquanto tal as manifestações assim consagradas ou aquelas em processo de consagração pelo senso comum como pertencentes ao campo artístico. Subsumem-se na compreensão de arte, para o Estado, manifestações como dança, pintura, escultura, teatro, literatura, grafismo, entre outras legalmente relacionadas.

Assim sendo, é de se reiterar a presença de tão variados enfoques acerca da entrelaçada relação existente entre arte e cultura, manifestando-se correntes de pensamento que prestigiam aspectos distintos acerca dos domínios e da totalidade de cada expressão, inexistindo uma compreensão universal quanto aos pontos de variedade e integração presentes nas concepções de arte e cultura.

ARTE E VIDA SOCIAL

A noção propagada pela cultura ocidental de arte como uma expressão de valor elevado, inacessível para muitos indivíduos (aqueles desprovidos economicamente), não corresponde à totalidade de uma definição do que possa se entender como arte, em especial frente a sua concepção em sociedades de pequena dimensão, visto que nestas a arte se tornou altamente socializada, manifestando-se em objetos simples, utilizados pelo homem para tornar sua vida e a de sua comunidade mais confortável, muitas vezes estando vinculada a um contexto de instrumentos domésticos.

Em sociedades simples, de pequena dimensão, marcada pela homogeneidade, as artes assumem uma tradição de relevante função pragmática, exercendo, dentro deste “universo cultural” uma finalidade utilitária. No dizer de Robert Layton (2001, p. 57) “o artista, nesse tipo de sociedade é, por conseguinte, basicamente um artesão. Faz coisas que, no conjunto, servirão fins materiais e, além de agradar, essas coisas têm também um papel pragmático a desempenhar na vida doméstica ou comunidade”¹⁴.

No entanto, não se pode cometer o equívoco de entender que, para as “comunidades primitivas”, a arte se encontra sempre vinculada à noção de finalidade utilitária. Esta, certamente, corresponde a uma de suas funções ou categoriais, mas não à única, não se

¹⁴ Importante salientar que essa visão de artista como artesão é questionável, existindo diferenças conceituais entre as expressões que serão objeto de análise no tópico intitulado “Artistas x Artesãos”.

podendo menosprezar que em tais sociedades ela também pode ser vista como “veículo de comunicação de ideias, e não machados, escudelas, canoas com um friso decorativo”¹⁵.

Nesse passo, em sociedades de pequena dimensão, a arte pode assumir tanto um papel mais pragmático, como o de um instrumento ligado a difusão da expressão dos sentimentos humanos. Porém, sempre existirá algum nível de interação social dos objetos de arte, sendo este o seu papel social, que poderá se manifestar como “utilitário, ritual, educativo, comercial, preocupado com o prestígio ou com o controle social”¹⁶ entre outros.

FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE

A arte é um instrumento de grande necessidade para que o homem possa alcançar um estado de equilíbrio, de paz com o mundo que o cerca, com a realidade que vivencia. Tornou-se indispensável para o alcance deste equilíbrio, assumindo função de elevada necessidade tanto nas sociedades menos desenvolvidas, como naquelas mais complexas.

Corresponde à função social da arte possibilitar uma relação profunda entre o indivíduo e as dificuldades do mundo que o rodeia, o que, inevitavelmente, resulta na sua própria complexidade, satisfazendo uma necessidade humana¹⁷. Logo, se a função social da arte se encontra vinculada ao desejo do homem, enquanto existir qualquer forma de sociedade humana, a arte se manifestará, pois esta não deixará de ser necessária.

Ao analisar a motivação para se ler livros, ouvir música, ver peças teatrais, assistir filmes, Ernst Fischer (1987, p. 12 e 13) procura explicar essa necessidade do indivíduo em buscar o divertimento, a distração, em função de uma ideia de socialização das artes. Ele defende que a simples existência não é o suficiente, não se alcançando o sentimento de completude de sua vida. O sentimento de plenitude se faz necessário para a satisfação em sua existência, aliado à ideia de inserção em algo maior, que o liberte de seu cotidiano e dos limites impostos pela realidade/sociedade:

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem total. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade de sua vida individual, anseia uma “plenitude” que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo,

¹⁵ Robert Layton. A Antropologia da Arte. Edições 70: São Paulo, 2001. P. 58

¹⁶ Robert Layton. A Antropologia da Arte. Edições 70: São Paulo, 2001. P. 59

¹⁷ D'Arcy Hayman (1975, p.36): “A missão da arte consiste em inflamar, em intensificar reações intelectuais e afetivas que vão se unir as que o homem sente em relação com a natureza e com seus semelhantes.”

um mundo que tenha significação. [...]. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que “Eu”, alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si.

Esta visão de arte como um passaporte para a completude, permitindo que o indivíduo possa se desenvolver, evoluir, complementar-se, faz com que ela alcance características potencialmente ilimitadas, tendo em vista a imensurável capacidade criativa do ser humano, engendrando inúmeros meios de proporcionar a união do indivíduo com a sociedade.

Na sociedade contemporânea, a arte, como instrumento de conexão dos sentimentos humanos com a razão, assume relevante função social, causando reflexões aos seus espectadores, agindo não como uma forma de aprisionamento da racionalidade, mas como um mecanismo de libertação. Nesse sentido, Ernst Fischer (1987, p. 15) assim se posiciona:

A obra de arte deve apoderar-se da plateia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens hão de ser tratadas no drama como “temporárias e imperfeitas”, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que se viu: “Não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim.”

Logo, ela pode, também, ser explicada por sua capacidade de penetrar no espírito do homem e despertar as mais distintas emoções, reflexões, e a insurgência da razão. Permite o questionamento e a modificação do mundo em que se encontra, tendo em vista a grande afinidade existente entre a arte e a realidade, aprendizagem, a inserção do homem na sociedade.

Esta concepção da função social da arte permitirá que a mesma possa informar, esclarecer sua plateia. Obviamente que isso não significa uma total desvinculação do “mistério”, não seria o extermínio da “magia” e do desconhecido, pois estas características fazem parte da própria natureza dela, não podendo ser eliminadas, sob pena de o objeto artístico, pelo desvirtuamento experimentado, deixar de ser reconhecido como tal¹⁸. Deve-se buscar o ponto de equilíbrio, mesclando a inserção desse seu papel contemporâneo com o respeito de sua natureza original.

A DICOTOMIA DA VISÃO DE ARTE: HUMANISTAS X SOCIÓLOGOS

¹⁸ “Em todas as suas formas de desenvolvimento, na dignidade e na comicidade, na persuasão e na exageração, na significação e no absurdo, na fantasia e na realidade, a arte tem sempre um pouco a ver com a magia”. (FISCHER, 1987, p. 20).

O conteúdo da arte tem como traço primordial sua natureza formadora de grande complexidade, que colabora para a inexistência de unanimidade ou consenso sobre o que deve ser entendido como tal. Essa inexistência de concordância sobre como se deve analisar a arte, e o que este gênero comporta, alcança posicionamentos antagônicos frente ao conflito interdisciplinar existente entre os sociólogos e os humanistas acerca do método pelo qual esta deve ser estudada.

Esse relacionamento conflituoso entre as duas escolas de pensamento, em que os humanistas possuem uma visão interna do estudo da arte e os sociólogos uma visão externa, serão o objeto principal em estudo no presente tópico, introduzindo uma reflexão acerca dos princípios diferenciadores dos dois grupos, traçando-se linhas fundamentais que permitam a compreensão das qualidades e defeitos concernentes aos enfoques intelectuais adotados por esses posicionamentos especializados e, aparentemente, antagônicos.

Os humanistas têm uma ideia de arte mais limitada, acurada em relação àquela defendida pelos sociólogos. Em estudo acerca da difusão da visão humanística de arte pela Europa, João Vicente Ganzarolli de Oliveira (2006, p. 119) esclarece:

Lembre-mos de que o humanismo renascentista não ultrapassa de imediato as fronteiras da Itália. Na França do Século XVII ainda se fala em “artes mecânicas” à maneira de Tertuliano e Hugo de São Vítor. Na mesma época, a pintura holandesa, em que pese o seu valor estético inegável, é vista primordialmente sob a ótica do comércio: o que de fato interessa aos pintores e burgueses da Holanda da era moderna são as leis da oferta e da procura. E isso não exclui grandes nomes como Rembrandt e Vermeer: ambos diretamente afetados na sua vida particular pelos vaivens da economia daquela época.

O enfoque humanístico de arte busca analisá-la apenas por fatores internos, considerando a técnica utilizada, a estética do objeto, a criatividade do artista, excluindo qualquer outro traço característico referente a possíveis influências de teor político, social ou histórico, vistos como fatores externos, não sendo, dessa forma, passíveis de maiores análises, a não ser nos específicos domínios que reconhece.

Essa perspectiva rígida adotada pelos estudiosos humanistas, pela qual se compreende que os fatores externos e a arte são como água e óleo, não se misturam, resulta em seu diferencial. Essa escola defende a imutabilidade das grandes obras, entendendo que, independentemente de seu reconhecimento pela sociedade, estas sempre foram e sempre serão grandes, mesmo se não forem reconhecidas como tal. Nesta hipótese de desconhecimento social, o motivo não era que o objeto não correspondia a uma obra de arte, e sim a visão

obtusa conhecida pelo público¹⁹ sobre a grandiosidade da arte, conforme enaltece Vera L. Zolberg (2006, p. 34):

[...] os humanistas pressupõem um consenso estável quanto ao que constitui “grande” arte. Se determinadas obras, hoje consideradas grandes, não foram sempre tão reconhecidas no passado, porque as qualidades de grandeza são imanentes numa obra, os humanistas geralmente culpam fatores externos à arte, como um público obtuso ou rígidas autoridades institucionais.

O enfoque humanístico sempre é pautado na ideia de singularidade, originalidade, objeto único. O que coloca em xeque formas de arte de natureza comercial mais intensa, de reprodução mecânica, ou os artistas que recriam a mesma obra diversas vezes com intuítos mercadológicos, como a fotografia por exemplo. Em tais hipóteses, os humanistas ou não reconhecem tal ofício como arte ou “são obrigados a buscar razões para justificar tais criações repetidas, além do fato de os artistas estarem simplesmente praticando”²⁰.

Por fim, a escola humanística refuta a definição de arte como algo coletivo, entendendo que a criação artística é sempre resultado de um único indivíduo, o artista. Trata-se de uma visão insustentável nos dias atuais frente às diversas formas que surgiram ou se desenvolveram nas últimas décadas, como, por exemplo, o cinema, que corresponde a uma expressão artística resultante de um trabalho eminentemente coletivo, não sendo uma obra apenas do escritor, do diretor, ou de seu protagonista.

No extremo oposto do olhar artístico adotado pelos humanistas, situam-se as formulações desenvolvidas pela escola sociológica. Seus adeptos compreendem a arte por um prisma externo, de natureza materialista, criticando a visão sempre vinculada à singularidade, ao reconhecer que, em certas formas ou em determinados momentos históricos, a regularidade artística se torna justificável. Por exemplo, destaca-se a visão de Ernst Fischer (1987, p. 59) quanto à influência exercida pelo Capitalismo sobre o trabalho artístico²¹:

O artista na época do Capitalismo encontrou-se numa situação muito peculiar. O Rei Midas transformava tudo o que tocava em ouro: o capitalismo transformou tudo em mercadoria. [...]. Em tal mundo, a arte também se tornou uma mercadoria e o artista

¹⁹ Criticando essa visão humanista de arte, Jorge Coli (2007, p. 64) afirma que “a noção de arte que hoje possuímos – leiga, enciclopédica – não teria sentido para o artesão-artista que esculpia os portais românticos ou fabricava os vitrais góticos. Nem para o escultor que realizava Apolo no mármore ou Poseidon no bronze. Nem para o pintor que decorava as grutas de Altamira ou Lascaux. Desse modo, o “em si” da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos [...] aquilo que nos objetos é, para nós, arte”.

²⁰ ZOLBERG, Vera L. **Para uma Sociologia das Artes**. Senac: São Paulo, 2006. p. 35

²¹ D’Arcy Hayman (1975, p. 50-51) explicita que: “a produção em massa, que o progresso técnico de nossa época tornou possível, é a causa de muitos dos problemas atuais de nossa sociedade. Um deles é o objeto mal feito e produzido em grandes quantidades por pessoas de pouca sensibilidade e não muito responsáveis”.

foi transformado em um produtor de mercadorias. O patrocinador individual foi invalidado por um mercado livre no qual a avaliação das obras de arte se tornava difícil, precária, e onde tudo dependia de um conglomerado anônimo de consumidores chamados “público”. A obra de arte foi sendo cada vez mais subordinada às leis da competição.

Outro ponto de discordância entre humanistas e sociólogos corresponde à própria visão quanto ao processo de formação da arte. Conforme explicitado, os humanistas vêem a arte sempre como resultado de um esforço individual, oriundo do trabalho de um único artista. Já a perspectiva adotada pelos sociólogos é o de reconhecer a possibilidade da obra de arte ser resultado de um esforço coletivo e, não apenas isso, reconhece, também, que o trabalho artístico é passível de sofrer influências da sociedade, da política, da economia, ou seja, os sociólogos entendem como requisito essencial que a arte seja analisada, também, pelo seu contexto externo.

FORMAÇÃO DO ARTISTA

Uma das maiores controvérsias que envolvem o trabalho de um artista corresponde à celeuma em torno da sua formação. Não são novas as vozes que questionam se eles já poderiam ser “formados” ou se já nasceriam “prontos”. Afinal, pelo fato de as obras de arte serem criadas pelos artistas, existindo uma forte correlação entre criador e criatura²², torna-se imperativo compreender como um artista surge, como ele é criado e se desenvolve, para que se possa alcançar melhor compreensão de todo o processo formador da produção artística.

Frente à complexidade desta tarefa, há aqueles que preferem deixá-la em um campo místico, sobrenatural, do segredo. Nesse sentido, João Vicente Ganzarolli de Oliveira (2006, p. 65) afirma que não há um único modelo de procedimento para a formação de um artista, pois “o pendor artístico não se revela da mesma forma entre os homens que o possuem”.

O mistério que compõe a formação do artista tende a ser analisado à luz de duas teorias distintas, os individualistas e os sociológicos²³. A corrente individualista vê o processo de criação de um artista por um prisma freudiano, por estudos psicológicos que o enquadram como um indivíduo com motivações inconscientes, ou seja, haveria um certo misticismo quanto ao processo seu de criação, sendo ele visto como um ser portador de uma patologia, um homem quase neurótico, de impossível explicação, um tipo inverossímil. Outro olhar,

²² Apesar do forte posicionamento sociológico que entende esta reflexão irrelevante, tendo em vista que uma obra de arte não é criada apenas pelos artistas, mas também por seus receptores, que ao interpretá-la estão, constantemente, recriando-a. Logo, há uma relação estreita entre criadores e receptores na formação da arte.

²³ ZOLBERG, Vera L. **Para uma Sociologia das Artes**. Senac: São Paulo, 2006.

ainda no campo da teoria psicanálise, compreende o artista como um indivíduo de um talento raro, porém, passível de ser objeto de estudo e explicação, em especial acerca das influências sobre sua inteligência e criatividade quando do seu processo de formação.

Em sentido contrário, a linha de entendimento adotada pelos sociólogos, vai no sentido de que o talento, o dom do artista, nada mais é do que um elemento, entre vários outros, essenciais para a sua idealização. Logo, a formação do artista é tida como uma complexa equação, englobando o talento do indivíduo, os incentivos positivos e negativos experimentados por este quando de sua interação com a sociedade.

Para a corrente sociológica, somente o talento não seria o suficiente para a criação de um artista, sendo este objeto final das influências socioestruturais experimentadas no decorrer de seu processo de formação e consequente amadurecimento.

No entanto, interessante enaltecer que, apesar da aparente contraposição acerca das concepções estruturantes do processo de formação de um artista, tanto os individualistas como os sociológicos, dividem certas opiniões parecidas. Por exemplo, “a importância dos fatores sociais que permitem ou impedem a emergência e o reconhecimento do talento artístico, bem como o apoio que recebe”²⁴. Outro ponto de interseção entre as escolas representa a noção de arte como objeto oriundo de uma construção da sociedade, não apenas do artista.

Nesse passo, em ambas as concepções, o artista é reconhecido como um produto não apenas de seu talento, de seu dom, ele é moldado pela sociedade, passível, assim sendo, de influências da comunidade e do momento histórico onde está inserido, em que se encontra²⁵. Por fim, outro ponto em que não parece haver maiores dúvidas se refere à relação íntima, indissolúvel e “quase sagrada” que um artista possui com suas criações.

Artistas: Singulares ou Comuns?

A realização de análises referentes ao trabalho artístico muitas vezes tende a ser idealizada, expressões fortes estereotipadas como “gênio”, “misterioso”, “sobrenatural”, constantemente se encontram associadas às manifestações do trabalho artístico. Essa concepção da população em geral de presumir que tais características se encontram sempre associadas a um artista corresponde a um equívoco de interpretação acerca deste ofício.

²⁴ Vera Zolberg (2006, p.172).

²⁵ Vera L. Zolberg. **Para uma Sociologia das Artes**. Senac: São Paulo, 2006.

Mais à frente será demonstrado que o trabalho artístico não se confunde com o de artesãos ou artífices, porém, isso não significa que o trabalho artístico terá sempre como características linhas excepcionais, misteriosas, portadoras do que para alguns é visto até como um dom ou talento divino.

Ao analisar os traços artísticos vinculados a uma ideia de talento inato, fruto de uma inspiração divina, Vera Zolberg (2006, p. 182) busca desmistificar essa concepção estereotipada dos artistas, afirmando ser equivocado presumir “que os artistas são excepcionais quando comparados a pessoas comuns, é importante reconhecer que essas características são historicamente estabelecidas e não universais e atemporais”.

Nesse sentido, o que hoje alguns consideram únicos, singulares, extraordinários, pode não ter sido ontem, ou poderá não mais ser amanhã. O reconhecimento da criação de um artista está ligado a uma conjuntura histórica, ou seja, a concepção de obra de arte pela sociedade se encontra ligada em certo momento histórico. Nesse sentido, o artista não será necessariamente portador de um dom extraordinário. Afinal, parte do talento do artista é revelado não por este, e sim pelo reconhecimento da sociedade.

Isso significa que o trabalho artístico e o sucesso do criador são relativamente arbitrários, por depender de um consenso social de certo grau de imprevisibilidade da sociedade, e perpetuamente passivo de modificações. Vera Zolberg (2006, p.135) alerta que “embora não reduzam [...] a arte a transações financeiras ou a armas políticas, admitem o fato que esta não está imune a considerações de mercado, que pode estar carregada de interesses políticos estatais”.

Artistas x Artesãos

Existem diferenças conceituais entre artistas e artesãos? Seria o artesanato uma espécie de obra de arte ou existiriam distinções insuperáveis entre ambas as concepções? Apesar da grande similitude existente entre arte e artesanato, suas naturezas não se confundem, tratando-se de atividades geradoras de produtos que fundamentalmente diferem entre si.

A grande distinção existente entre o artista e o artesão corresponde ao grau de originalidade presente em suas obras. A obra de um artista tende a representar uma criação

única, vinculada ao ideal de originalidade e singularidade. “Na arte, toda repetição é nula”²⁶. Essa raridade se encontra inerente ao seu próprio valor social. Já o trabalho realizado por um artesão é marcadamente reconhecido pela repetição de sua obra, não pela escassez dela, almejando a identidade de seus produtos. Nesse sentido, João Vicente Ganzarolli de Oliveira (2006, p. 99) aponta:

Em regra, o artista não repete a mesma obra, evita fazer dois produtos iguais. Já o artesão costuma visar principalmente isto: a identidade entre um produto e outro. Noutras palavras, os produtos da arte surgem na razão direta do poder de originalidade do artista, que tem por premissa a não-repetição das obras; e no artesanato dá-se o oposto: a qualidade do trabalho de um artesão costuma ser medida pelo seu poder de reproduzir um mesmo modelo padronizado.

Portanto, resta claro que existem diferenças entre os ofícios praticados por um artista e aqueles exercidos por um artesão. No entanto, sob nenhuma hipótese, esse fato deve ser interpretado como uma desvalorização do produto artesanal, ou uma superioridade natural do trabalho artístico. O simples fato deste não ser englobado pelo conceito de arte, não significa que ele não possa ser estético, belo, passível de maiores admirações até do que aquele experimentado por uma obra de arte. Afinal, beleza não é uma característica imanente ou exclusiva do trabalho artístico, podendo estar presente nas mais distintas obras, oriundas ou não do trabalho humano.

A CRIATIVIDADE DO ARTISTA

Para que se possa compreender plenamente toda a evolução conceitual experimentada pelo artista e seu ofício, torna-se de grande relevância uma investigação pormenorizada acerca das origens da criatividade e de suas distintas expressões, e como estas se relacionam com os objetos de arte criados pelo artista, refletindo sobre até que ponto o desenvolvimento do processo cultural tende a ser influenciado pela criatividade.

Estaria a criatividade presente em todas as formas e expressões de trabalho artístico? Já se defendeu que na arte etnográfica, por exemplo, não haveria qualquer espaço para a criatividade devendo o artista se preocupar apenas em reproduzir a tradição, em seu formato padrão. No entanto, conforme adverte Robert Layton (2001, p. 243) mesmo na arte etnográfica, a ausência de criatividade não significava, necessariamente, uma regra absoluta, afinal “algumas variações de arte etnográfica incorporam muito mais variação do que outras”. Dessa forma, mesmo na arte etnográfica, haveria certo espaço para a criatividade.

²⁶

ORTEGA, José. **A Desumanização da Arte**. Cortez: São Paulo, 2001. P. 30.

A exploração dos limites da criatividade individual do artista aparenta sempre coexistir com seu ofício, não existindo tradições artísticas absolutamente imutáveis, com espaço para que o homem aplique à arte diferentes valores. Ao analisar a dicotomia entre tradição cultural e a liberdade de inovação oriunda da criatividade do artista, Robert Layton (2001, p. 244) destaca:

O artista não pode nem pensar, nem exprimir-se, a não ser através de uma tradição cultural que proporcione, por um lado, um veículo à sua criatividade e, por outro, determine as formas que ela pode tomar. A falsa dicotomia entre tradição cultural e inovação individual provém, pelo menos, das Regras do Método Sociológico, em que o inovador é apresentado como um homem desalinhado com a sua época, ameaçando a ordem estabelecida.

Até os dias atuais, esse processo de inovação por meio da criatividade artística tende a contribuir para um certo grau de impopularidade das “novas artes”. Isso ocorre porque “o estilo que inova demora certo tempo para conquistar a popularidade; não é popular, mas tampouco é impopular”.²⁷

Assim, uma nova forma de fazer arte rema em sentido contrário ao olhar daquela forma de arte das massas, o que faz com que ela suscite divergências por não obedecer a tradição, motivo esse que faz com que a nova arte seja, por essência, impopular. Deve-se questionar essa aparente irracionalidade, afinal, “será que a arte já chegou aos limites da perfeição que não podem ser ultrapassados, limites objetivamente definidos, por assim dizer?”²⁸.

No que diz respeito à noção de criatividade, deve ser entendida como qualquer ideia ou sentimento capaz de inspirar e materializar o olhar de um artista. A criatividade é, certamente, um elemento complexo que pode se fazer presente dentro de uma gama de variações, capazes de influenciar as percepções da natureza, do meio, do mundo vistas pelo olhar de um artista.

A criatividade corresponde a um componente essencial para a criação, tendo esta, lugar sempre garantido no processo de desenvolvimento de uma obra de arte. Sua supressão absoluta é incompatível com as expressões oriundas do ofício artístico. Mesmo nas formas de uma natureza mais vinculada às tradições, haverá certa margem para variações, evoluções, podendo o artista utilizar de sua criatividade individual, tendo em vista que, às vezes, a menor

²⁷ ORTEGA, José. **A Desumanização da Arte**. Cortez: São Paulo, 2001. P. 21.

²⁸ OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. **A Humanização da Arte**. Pinakothek: Rio de Janeiro, 2006. P. 34.

das sutilezas será suficiente para remodelar ou transformar uma obra em múltiplas formas não padronizadas.

Portanto, mesmo que uma canção seja executada pelo mais tradicionalista dos artistas, o seu talento, seu gosto, sua maestria pessoal influenciarão na performance a ser realizada e, além disso, a obra de arte terá referência direta da própria criatividade do público²⁹, que será passível de sofrer graus de influências conforme o contexto histórico em que se encontre. Dessa forma, é evidente que a arte é objeto de criações sucessivas, alteradas, primordialmente, pela imaginação, sentimentos e outros princípios que fomentam a cognição sensível e a criatividade.

A RELAÇÃO ENTRE O ARTISTA E O PÚBLICO-ALVO

Com exceção daqueles indivíduos que buscam fazer arte com o intuito, exclusivamente, de alcançar prazeres pessoais, o sucesso e o reconhecimento do trabalho de um artista se encontra diretamente vinculado a um relevante fator externo que, muitas vezes, é passível de imprevisibilidades. Trata-se dos espectadores. Esta terá o poder de premiar ou sancionar a obra de um artista e o grau de sua recepção pela sociedade. Muitas vezes, o público corresponde a um cliente, que tende a ver uma obra de arte apenas como um produto, e o artista como um fornecedor.

A relação entre o artista e o público tende a ser, por natureza, tensa e complexa e, por mais que muitos artistas escolham negar a influência destes sobre seu trabalho, aparenta ser inquestionável o posicionamento defendido pelos sociólogos no que diz respeito à necessidade de se conquistar as pessoas como requisito para se alcançar os mais elevados patamares de reconhecimento e prestígio profissional, que resultarão na validação de seu trabalho.

Ao analisar esta relação existente entre o artista e o público, deve-se compreender que ela se encontra entrelaçada pela sua natureza de reciprocidade e bilateralidade, tendo em vista que “assim como os próprios artistas ganham ou perdem posição, dependendo do prestígio [...] da plateia e do valor dado à forma de arte, também as plateias têm muito em jogo quando fazem suas escolhas artísticas”³⁰.

²⁹ Ver o tópico “A Relação entre o Artista e a Plateia”.

³⁰ ZOLBERG, Vera L. **Para uma Sociologia das Artes**. Senac: São Paulo, 2006. p. 208.

Assim, não é estranho o público-alvo agir como um avaliador do espetáculo. Isso significa que este exercerá não apenas um papel passivo de apreciador, mas, também, um papel ativo ao criticar, analisar, discutir, estimular (ou destruir) o artista. No entanto, sobre a criticidade do público, ou sociedade, acerca do fato de se reconhecer ou não uma obra como artística, destaca-se a ressalva realizada por João Vicente Ganzarolli de Oliveira (2006, p. 43):

[...] a simples existência de uma afirmação nada nos diz sobre a validade do seu conteúdo. Afirmar que tal objeto seja uma obra de arte não lhe confere teor artístico, valendo a recíproca: negar o teor artístico a um objeto não o exclui do mundo da arte. O motivo disso é que tanto as afirmações quanto as negações são sujeitas ao engano.

Desse modo, necessário que estas fortes conexões do artista com o seu público sejam analisadas por meio de uma abordagem que reconheça seu processo de construção histórica, compreendendo seu desenvolvimento como fator social capaz de influenciar a própria criação da arte. Nesse sentido, os estudiosos tendem a compreender o público por dois prismas distintos, conforme explica Vera L. Zolberg (2006, p. 208):

Dois conjuntos de ideias a respeito das plateias tem confundido a análise. O primeiro sustenta que as plateias consistem em atores autônomos, um pressuposto de pesquisadores ou sociólogos de mercado se apoiam fortemente em métodos de pesquisa. O segundo as considera rebanho manipulável da sociedade de massa, perspectiva de certos teóricos da Escola de Frankfurt.

No que se refere à segunda teoria, tendo maior carga polêmica quando do exame do papel exercido pelos espectadores, a Escola de Frankfurt vincula a opinião dessa às massas, o que, para muitos, corresponde a mais precisa análise teórica e empírica das artes contemporâneas, frente ao ingresso de milhões de indivíduos no “mundo cultural” por conta do processo de industrialização. Desse modo, o que antes era apenas privilégio usufruído por uma elite reduzida, hoje se encontra acessível à vasta maioria da população. Esse fator, para muitos, modificou a pureza de certas formas de arte, que agora colocam no mais alto patamar de suas preocupações, o forte apelo às massas.

Não há como desconhecer a relevância do papel exercido pelo público sobre o trabalho de um artista, correspondendo, esta, a uma das mais relevantes estruturas de incentivo às artes. No entanto, não se deve negligenciar o fato de que a qualidade de uma obra artística se caracteriza pela ausência de unanimidade acerca de sua grandeza. Ou seja, a obra de arte nem sempre será democrática, pois no universo das artes não existe um código cultural a ser religiosamente observado.

Isso significa que o que não é reconhecido neste momento histórico como obra de arte poderá o ser, em outro, ou seja, o trivial pode se tornar extraordinário, o feio, belo, o que é sereno pode se tornar doloroso, mas nem por isso uma obra de arte perderá sua grandeza ou genialidade.

A IMPORTÂNCIA DO ESTILO PARA OS ARTISTAS

O estilo próprio de cada artista é construído não apenas pela sua experiência de vida, e sim pela interpretação desta vivência. Trata-se de lançar um olhar pessoal sobre a natureza, a vida, sempre passível de modificações e influências conforme a postura adotada, bem como o momento histórico em que se encontra. O estilo de um artista tende a ser modificado não de forma arbitrária, mas sim pelas mudanças deste quanto ao enfoque da vida. Fayga Ostrower (2004, p. 297) demonstra esse fenômeno ao comparar obras de estilos diferentes referentes a um único tema:

A Madona, digamos. Ao compará-las entre si, percebemos uma grande diversidade de conteúdos expressivos. Podemos reconhecer na figura da Madona ora uma imagem suave e consoladora, símbolo de ternura maternal, ora uma rainha poderosa, mas emocionalmente distante dos mortais, ora a expressão de profunda dor, ora resignação, ora serenidade, ou ainda a idealização de virtudes morais, ou um simples modelo de beleza física e até mesmo sensual, além de outros valores³¹.

A arte busca alcançar um ponto de equilíbrio entre a realidade e a forma como o homem encara esta realidade, não sendo, obviamente, engessada; e, ao ser modificada pelo desenvolvimento do indivíduo ou da sociedade, também se modificam os estilos e valores captados pelo artista. Ele busca um equilíbrio com o mundo que o circunda, e as transformações deste mundo resultam na transformação estilística de seu trabalho, expressando valores e pensamentos que se fazem presentes em dado momento histórico.

Convém enfatizar que a noção de estilo e a sua influência sobre um artista não pode ser limitada apenas quando da materialização de seus sentimentos, de sua visão de mundo. Esta se manifesta, anteriormente, na concepção da própria obra, fazendo-se presente nas decisões tomadas pelo artista, em suas escolhas, pois estas irão influenciar, mesmo que inconscientemente, o enfoque que será dado ao trabalho. Portanto, o estilo orienta o trabalho

³¹ Nesse passo, Jorge Coli (2007, p. 30 e 31) esclarece que “a relação entre os denominadores e as obras nunca se dá da mesma maneira. A ideia de romantismo refere-se a uma renovação das técnicas artísticas, na medida em que compreende uma ruptura e uma oposição com um passado “clássico”, mas não encaminha – o que é mais importante – a uma visão global do mundo, da sensibilidade, a uma atitude diante da sociedade, enfim, a todo um conjunto de elementos que ultrapassa o lado puramente formal, a especificidade do fazer artístico”.

artístico nos mais distintos momentos, como “a imaginação de um tema, a escolha do formato apropriado ou de materiais e técnicas viáveis, até o próprio modo de trabalhar, as hesitações, as dúvidas e descobertas”³².

Isso significa que o estilo corresponde a um princípio geral estruturante do ofício artístico; por ele, o artista, pautará a execução de todo o seu trabalho, seja de forma consciente ou não. O ofício executado por um artista será orientado, mesmo que intuitivamente, por essa definição ampliativa de estilo.

Por fim, convém salientar que não aparenta haver maiores dúvidas acerca da relevância que o estilo exerce sobre o trabalho de um artista e como este é fortemente influenciado pelo meio em que se encontra. No entanto, questão ainda bastante complexa corresponde às tendências de estilo existentes. Nesse sentido, Jorge Coli (2007, p. 29) exemplifica a problemática da “rotulação” do estilo de um artista:

Falando de arte, referimo-nos a impressionismo, surrealismo, romantismo, rococó, a um estilo cretense, helenístico ou egípcio. Na maior parte das vezes, atribuímos a essas palavras um poder excessivo: o de encarnarem uma espécie de essência a qual a obra se refere. [...]. Essa atitude pode ser pacificadora, mas não é satisfatória. Pois as obras são complexas, e é de sua natureza escapar às classificações.

Nesse passo, frente ao forte ecletismo que se encontra presente nas artes contemporâneas, há uma eterna divergência sobre a conceituação das tendências estilísticas de determinado artista, sendo tarefa quase impossível estabelecer uma precisa definição acerca das obras produzidas por um artista e como esta deve ser conceituada. Para que se possa evitar contradições ou a redução do espírito de uma obra artística na tentativa de “encaixá-la” em classificações formais, estas, não fosse um mister próprio das ciências, mereceriam ser evitadas.

O PROCESSO DE PROFISSIONALIZAÇÃO DO ARTISTA

Ao se atentar para o trabalho de um músico, de um escultor, de um pintor, de uma bailarina, de um poeta, o foco de atenção e admiração do público comum tende a ser, exclusivamente, a obra performática que está sendo apresentada, e não a natureza daquele que a apresenta, o artista. A verdade é que o artista e sua obra fazem parte de um mesmo conjunto, com dimensões tão interligadas que tendem a torná-los inseparáveis entre si, sendo, na

³²

OSTROWER, Fayga. **Universo da Arte**. Campus: Rio de Janeiro, 2004. p. 298.

maioria esmagadora das vezes, impossível separar criador e criatura. Acerca dessa relação simbiótica, D'Arcy Hayman (1975, p. 29 e 30) salienta:

Descobrimto na arte e pela arte não é somente o que o artista faz com sua obra, mas o que a obra faz com o artista. A obra artística resume e reflete assim o que o artista descobriu em si mesmo e no meio que o cerca. [...]. A arte intensifica essa maneira de comprometimento do homem com a vida, é um símbolo da energia humana. Além disso, aclara e vivifica a experiência humana.

Nesse sentido, introduz-se a seguinte reflexão: Qual a diferença entre o artista e o cientista? O ofício de artista não se confunde com o ofício de cientista, apesar de, conforme salientou Albert Einstein³³, ambas possuem aspirações que quase se mesclam, qual seja, a busca por formas de representar as suas experiências, transformando e interagindo com a natureza que se encontra a sua volta.

Tanto o ofício artístico como o científico devem utilizar a imaginação dentro de certo campo de ação estabelecida pelos princípios estruturantes de cada manifestação. Porém, o ponto chave da separação entre arte e ciência corresponde ao fato de que, enquanto o artista pode se valer apenas de sua intuição para repassar à sociedade sua visão de mundo, um cientista necessita alcançar soluções concretas, oriundas de um processo de experiências, passíveis de serem reanalisadas e refutadas pelos demais membros da comunidade. Nesse sentido, D'Arcy Hayman (1975, p.22) esclarece: “[...] é possível que o homem de ciência chegue a encontrar soluções por meio da intuição como faz o artista, mas os caminhos que levam a um e a outro resultado são muito diferentes e o próprio resultado acusa a diferença fundamental”.

O trabalho artístico corresponde a um ofício de natureza diferente das outras atividades exercidas pelo homem. O objeto artístico, expressão de seu trabalho, será constantemente descoberto e redescoberto, variando conforme cada cultura, cada momento histórico, conforme as experiências vivenciadas por cada indivíduo que o analisa³⁴. Isso significa que a obra de um artista não é estática, ela se encontra em processo de infinita mutação, sempre se renovando, evoluindo.

³³ D'Arcy Hayman (1975, p. 22) traz o seguinte pensamento de Albert Einstein “O homem procura fazer, como melhor lhe convém, uma imagem simples e inteligível do mundo em que vive; logo tenta de alguma maneira substituir esse cosmo pessoal por um mundo de experiências que lhe permita superá-lo: é o que fazem o pintor, o poeta, o filósofo especulativo e o homem dedicado as ciências naturais. Cada homem transforma esse cosmo e sua criação no centro de sua vida afetiva, para encontrar a paz e a segurança impossíveis de alcançar na agitação limitada da experiência pessoal.”

³⁴ Nesse sentido, D'Arcy Hayman (1975, p. 26) alerta: “[...] é certo que uma obra de arte produzida para satisfazer determinada necessidade humana em determinado período pode causar efeito completamente diverso numa civilização diferente”.

Raízes da profissionalização do trabalho artístico

A evolução do trabalho artístico, e seu reconhecimento como uma profissão, corresponde a um fenômeno de grande importância para qualquer análise mais profunda acerca da profissão artística e a sua posição na sociedade. No entanto, a realidade é que não se trata de uma caminhada homogênea realizada pelo gênero “arte”, tendo em vista que algumas espécies de artistas tiveram um reconhecimento mais tardio do que outras.

Remetendo-se aos primórdios da humanidade, no período paleolítico, historiadores entendem que os “artistas”³⁵ da época não usufruíam de uma “exclusividade profissional”, cabendo a estes, também, a obrigação de prover alimentos para a família que integravam. No entanto, o aspecto mais interessante presente nessa visão embrionária de trabalho artístico em momentos pré-históricos, corresponde ao fato de que o artista era visto pelos demais como um mágico, um sacerdote, dono de dons únicos que o tornavam incrivelmente respeitado pelos demais membros.

Esta visão de trabalho artístico vinculado à magia predominava frente à concepção de natureza da época, representada por um prisma sagrado. Logo, aquele indivíduo capaz de captar e transmitir essa imagem sagrada era visto como portador de dotes especiais que, apesar de não lhe imunizarem para as tarefas cotidianas, proporcionava-lhe certo grau de benefícios. Ao analisar este “artista-mago”, Arnold Hauser (2000, p. 19) dispõe que:

Se, como supomos, a representação de animais serviu, de fato, para fins de magia, então, dificilmente, se pode duvidar de que as pessoas capazes de produzir tais obras também fossem olhadas como dotadas de poderes mágicos, e veneradas como tais – um *status* que acarretava certos privilégios e, pelo menos, uma parcial isenção das obrigações cotidianas.

Pode-se, dessa forma, entender que a profissão de artista tem raízes históricas tão profundas que se encontra diretamente ligada às primeiras concepções de divisão de trabalho, sendo o artista, provavelmente, a primeira profissão a ser considerada “especializada”, no sentido de possuir características singulares e aptidões excepcionais que o diferenciavam das massas. Esse fato, eventualmente, culminaria em uma absoluta isenção do artista sobre a

³⁵ Nesse momento histórico, devem-se entender como artista aqueles indivíduos incumbidos de captar e reproduzir a natureza na forma de desenhos e pinturas realizados em cavernas.

obrigatoriedade de realização dos trabalhos considerados ordinários³⁶, permitindo que este pudesse focar, prioritariamente, na realização da arte.

Com o passar do tempo e a evolução das sociedades neolíticas, o trabalho artístico começou a alcançar maiores níveis de especialização, dividindo-se em arte sagrada (de natureza sepulcral, envolvia esculturas e danças naturais) e arte profana (de natureza decorativa), sendo esta segunda, praticamente, exercida pelas mulheres, o que, eventualmente, resultaria em uma transformação da ideia de arte, passando a ser vista, também, como instrumentos acessórios, auxiliares das tarefas domésticas.

Surge, neste momento, uma mudança na visão de trabalho artístico, que passaria a possuir como espécie o trabalho artesanal. Porém, ao contrário da visão que predominaria na idade medieval, a concepção que se tinha de trabalho artístico não era limitada, unicamente, ao trabalho artesanal, essa segunda correspondia apenas a uma espécie da primeira.

Profissionalização dos artistas e as Corporações de Ofício

Já foi enaltecido, quando do início do presente tópico, destinado a uma análise evolutiva do fenômeno da profissionalização do artista, que esta reflexão não foi homogênea para todas as espécies de trabalho artístico. Algumas possuíram reconhecimento social mais rápido e fácil do que outras.

Por exemplo, apesar de que para muitos a pintura corresponde a uma das mais clássicas visões sobre um objeto referente a uma obra artística, a verdade é que o pintor nem sempre foi considerado como um artista profissional. Durante a Idade Média, ele era visto apenas como um mediano responsável em assegurar uma ligação entre a Igreja e seus fieis. Foi somente durante o Século XIV que os pintores iniciaram um movimento, liderados por Cennino Cennini³⁷, em busca do reconhecimento da pintura como espécie de arte.

O grande empecilho para tal reconhecimento ocorreu porque, durante o Século XIV, a arte ainda era relacionada, exclusivamente, à ideia de artesanato, tratando-se de uma

³⁶ Arnold Hauser (2000, p. 20) esclarece que: “No que diz respeito àquelas condições em que o homem depende ainda da procura diária de alimentos, a doutrina da produtividade artística da riqueza é perfeitamente válida; nessa etapa do desenvolvimento, a existência de obras de arte é, de fato, sinal de uma certa abundância dos meios de subsistência e de uma relativa liberdade da ansiedade gerada pela busca de alimento”.

³⁷ Cennino d’Andrea Cennini viveu entre 1370 e 1440. Italiano, durante sua vida foi um grande pintor, e um teórico de igual magnitude.

profissão regulamentada e exercida no âmbito das Corporações de Ofício, responsável em reunir os artesãos de um mesmo labor.

As Corporações de Ofício funcionavam como verdadeiras associações de artesãos, quando os Mestres (donos das oficinas e possuidores de autorização) repassavam sua experiência aos Aprendizes. Nesse período, o trabalho artístico correspondia aos ofícios exercidos pelo carpinteiro, padeiro, ferreiro, alfaiate, etc. Sobre essa estrutura operativa, Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo (1994, p. 129) esclarecem:

O artista era um artesão e pertencia às corporações como os outros (pense-se que só depois de anos de trabalho Masaccio ou Paolo Uccello conseguiram passar da Corporação dos Médicos e Boticários para a Companhia S. Lucas). Existia um determinado tirocínio [...] e relações hierárquicas do mestre ao aprendiz e ao discípulo, reguladas por leis precisas. [...]. No Século XV alguns artistas fazem uma sociedade, [...] antes da dissolução da estrutura operativa com o aparecimento dos “gênios” do Renascimento.

Portanto, até o término da Idade Média, artistas eram aqueles que se encontravam inseridos dentro das Oficinas, dentro das Corporações de Ofício, onde o Mestre tinha a responsabilidade de repassar a precisão técnica, os melhores materiais para a realização de cada obra, e todos os demais aspectos essenciais à execução de seu ofício à seus pupilos. Por esse prisma, pode-se concluir que o trabalho do escultor foi reconhecido como uma profissão artística anteriormente ao pintor, tendo em vista que o primeiro correspondia a uma “arte aplicada”. Logo, sua técnica com metais, mármore, e outros materiais, era vista como ofício de grande necessidade prática³⁸ para a sociedade, correspondendo esta, a de escultor, a uma das Corporações de Ofício existentes.

A profissão artística existente no período medieval tem como grande característica o segredo acerca de sua forma de execução prática. Segredos, esses, que eram mantidos a “sete chaves” pelas Corporações de Ofício, com o intuito de evitar uma ampla difusão do conhecimento que poderia resultar no desprestígio da profissão artística, bem como na banalização da função precípua dessas associações, que possuíam verdadeiro monopólio quanto ao repasse dos “segredos da arte”. A difusão desse conhecimento poderia tornar as guildas dispensáveis.

A extinção das guildas e as raízes dos direitos de liberdade do artista profissional

³⁸ Obviamente, a profissão de escultor referida nesse momento histórico não possuía o mesmo conceito de escultor dos dias atuais, este bem mais amplo. No período Medieval, o ofício de escultor era limitado, apenas, a obras de aplicação prática para a vida da sociedade, como especificado alhures.

O início da formação de uma nova visão da profissão de artista, separando este do entendimento limitado ao puro artesanato, ocorreu no período da Renascença, onde o ofício do artista passou a ser visto como um trabalho que deveria ser executado em um ambiente pautado nos ideais de liberdade intelectual e profissional.

No entanto, destaca-se que, nos primórdios da Renascença, essa noção de separação do trabalho artístico daquele realizado por um artesão ainda era bastante tímida, conforme salienta Arnold Hauser (2000, p. 323):

[...] os ateliês dos principais artistas do início da Renascença introduzem, apesar de sua organização ainda fundamentalmente semelhante à artesanal, métodos de ensino mais individuais. [...]. Os aprendizes não mais ingressam na primeira oficina que encontram, mas vão para a de um determinado mestre, por quem são recebidos em contingentes tanto mais numerosos quanto mais famoso e procurado ele é como artista.

Dessa forma, até este momento, ainda não há uma completa superação do trabalho artístico vinculado às oficinas e às normas estabelecidas pelas Corporações de Ofício. O artista profissional ainda não alcança essa função com base em seu talento, apenas podendo exercer a profissão aqueles que se submetiam aos cursos institucionais mantidos pelas guildas.

Neste momento histórico, de mudanças acanhadas na profissão de artista, começa a haver uma diferenciação de paradigmas, deixando de ser vista pelo prisma de generalidade, onde a arte independia do talento e qualidade do artista que a realizava. Adentra-se em uma nova fase, onde a profissão artística é buscada pelos aprendizes com bases nas características individuais e pessoais dos mestres, levando em consideração quão este, o mestre-artista, é reconhecido e festejado pela comunidade.

Todavia, neste período não havia mudanças fundamentais na forma de execução do trabalho artístico, pois este não se encontrava vinculado aos ideais de garantia das liberdades individuais para seus profissionais. O trabalho artístico não corresponde a uma forma humana de expressar sua visão individual e independente de mundo, tendo em vista a necessidade de observância dos requisitos das corporações de ofício, e do atendimento obrigatório às oficinas das guildas, que buscavam, a todo custo, a manutenção do mercado da arte existente no período, imbuído de um espírito unicamente artesanal.

Nesse sentido, o ano de 1590 pode ser visto como grande marco histórico no que se refere ao alcance das longas reivindicações que eram feitas pelos artistas concernente à

separação do trabalho artístico da seara puramente artesanal, onde uma passaria a não ser mais vista como sinônimo da outra e, além disso, finalmente, alcançariam sua independência das guildas. Nesse sentido, Arnold Hauser (2000, p. 326) sintetiza o processo de emancipação dos artistas profissionais, libertando-os dos grilhões das Corporações de Ofício:

Uma mudança fundamental nos critérios geralmente aceitos de trabalho artístico não se fará sentir antes do período de Michelangelo. Vasari já não considera a aceitação de simples trabalho artesanal compatível com o respeito que o artista deve a si mesmo. Essa fase também significa o fim da dependência dos artistas em relação às guildas. O desfecho do processo da guilda dos pintores genoveses contra o pintor Giovanni Batista Poggi, que estava para ser impedido de exercer sua arte em Gênova porque não tinha realizado aí o curso de instrução de sete anos, conforme era prescrito, é de sintomática importância. O ano de 1590, no qual ocorreu esse caso e que levou à decisão fundamental de que os estatutos da guilda não tinham poder restritivo sobre artista que não mantinham uma oficina aberta, pôs um ponto final num desenvolvimento de cerca de 200 anos.

O término das oficinas se deu com o surgimento das academias. Esse fenômeno marca o fim do monopólio possuído pelas Corporações de Ofício, bem como da equivocada visão de artesãos como verdadeiros, e únicos, artistas³⁹. Acerca deste processo de evolução histórica, merecem destaque as elucidações de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo (1994, p. 130):

A certa altura, o artista sai da oficina e torna-se um intelectual (“pinta-se com a mente, não com a mão” proclama Miguel Ângelo). Surgem as Academias: excluindo a dos Médicis, as primeiras são as dos Humanistas. A primeira específica é a Academia das Artes do Desenho, nascida em Florença em 1563, sob o patrocínio de Cosimo e também de Miguel Ângelo [...]. É em Florença que Frederico Zuccari pensa na fundação de uma Academia, que virá a realizar em Roma em 1594; uma escola e ao mesmo tempo um centro de propagação das artes [...]. Os fenômenos multiplicam-se na passagem do Século XVI para o Século XVII: as Academias modelam-se sobre as fundações literárias e científicas [...], nascem as instituições privadas, nascem novos centros, e estendem-se à Europa.

Logo, pode-se perceber que as mudanças referentes à profissionalização do trabalho artístico ocorreram de forma lenta e gradual, sendo correto entender que o direito de liberdade de ofício do artista profissional, bem como a liberdade de escolha acerca da expressão de sua arte, surge, apenas, no final do Século XVI, momento em que os artistas não mais dependem das guildas, não sendo mais forçados a seguir as regras estabelecidas pelo seu estatuto acerca do exercício de sua profissão. Esse é o momento histórico em que os artistas passam a ser reconhecidos por critérios vinculados ao seu talento.

A emancipação das guildas pelos trabalhadores artistas assegurou a estes não apenas os direitos de liberdade profissional e de liberdade de expressão, mas, também, gerou reflexos

³⁹ Sobre o tema, ver tópico “Artistas x Artesãos”.

de natureza econômica, assegurando aos artistas profissionais posição mais vantajosa para o alcance de melhores contratos de trabalho, quando comparado aos valores que lhes eram pagos quando seu ofício era limitado pelas práticas artesanais⁴⁰.

CONCLUSÃO

Após a apreciação dos distintos aspectos eleitos na presente pesquisa, acerca das múltiplas teorias que buscam conceituar a arte, sua função na sociedade, bem como o processo de formação dos artistas, restou nítida quão essencial ela é para a vida do ser humano, permitindo que ele possa se desenvolver plenamente como indivíduo e como integrante de um corpo social; trata-se de ferramenta fundamental para que se possa alcançar o sentimento de completude humana.

Restou claro que, no campo das artes, prevalece a multiplicidade de compreensões. Não existe certo ou errado, pois esta não é regida por nenhum estatuto cultural a ser por todos observado. Isso faz com que a obra de arte nem sempre seja de gosto universal. Porém, o que não é reconhecido em dado momento histórico poderá ser em outro, ou seja, o trivial pode se tornar extraordinário, o feio, pode se comutar no belo, o que é sereno pode passar doloroso, mas nem por isso uma obra de arte terá esvaziado sua grandeza e importância.

Em suma, as questões suscitadas na presente pesquisa colaboraram para um maior conhecimento acerca dos limites fluidos e imprecisos da arte. Estudou-se como a beleza e a singularidade presentes em uma criação têm o poder transformador, capaz de despertar reações inesperadas, de realizar a superação da emoção sobre a razão, de auxiliar o homem a compreender aquilo que se encontra à sua volta, possibilitando sua integração plena com o mundo circundante.

Sob esta complexa realidade, precisamente quando da transformação do “artista” em “profissional”, inclusive sacramentadamente em leis, faz surgir a necessidade de o jurista adentrar neste fantástico mundo, como condição indispensável a contribuir para que a arte continue a desempenhar seu libertário mister.

⁴⁰ Acerca da ascensão da profissão artística e seus reflexos econômicos, Arnold Hauser (2000, p. 330) esclarece que: “A ascensão social dos artistas expressa-se, em primeiro lugar, nos honorários que recebem. No último quartel do Século XV, preços relativamente elevados começaram a ser pagos em Florença para pinturas em afresco. Em 1485, Giovanni Tornabuoni concorda em pagar a Ghirlandaio a soma de 1.100 florins para pintar a capela da família em S. Maria Novella. Para seus afrescos em S. Maria sopra Minerva, em Roma, Filippino Lippi recebe 2.000 ducados em ouro, o que corresponde mais ou menos à mesma soma em florins. E Michelangelo recebe 3.000 ducados para as pinturas no teto da Capela Sistina. Em fins do século, numerosos artistas já estão em boa situação financeira”.

REFERÊNCIAS

- ALTET, Xavier Barral. **História da Arte**. Papirus: São Paulo, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2. ed. Editorial Estampa: Lisboa, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos Sobre Arte**. Imaginário: São Paulo, 1998.
- BAUMGART, Fritz. **Breve História da Arte**. Martins Forense: São Paulo, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Martins Fontes: São Paulo, 2005.
- COLI, Jorge. **O que é Arte?** Brasiliense: São Paulo, 2007.
- FILHO, Francicos Humberto Cunha. **Cultura e Democracia na Constituição Federal de 1988**. Letra Legal: Rio de Janeiro, 2004.
- FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. 9. ed. Editora LTC: Rio de Janeiro, 1987.
- GARDNER, James. **Cultura ou Lixo?** Uma visão provocativa da arte contemporânea. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1996.
- GASSET, James Ortega y. **A Desumanização da Arte**. 3. ed. Cortez: São Paulo, 2001.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- HAYMAN, D'Arcy. **As Três Faces da Arte**. FGV: Rio de Janeiro, 1975.
- LAYTON, Robert. **A Antropologia da Arte**. Edições 70: Lisboa, 2001.
- OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. **A Humanização da Arte: Temas e Controvérsias na Filosofia**. Pinakothek: Rio de Janeiro, 2006.
- OSTROWER, Fayga. **Universo da Arte**. Campus: Rio de Janeiro, 2004.
- REALE, Miguel. **Filosofia do Direito**. Saraiva: São Paulo, 1998.
- ZOLBERG, Vera L. **Para uma Sociologia das Artes**. Editora Senac: São Paulo, 2006.