

áreas da filosofia

lista bibliográfica de apoio à disciplina de filosofia I 7

Estética

O que é o belo?

Áreas da filosofia

lista bibliográfica de apoio à disciplina de filosofia I 4

O que é o belo?

ESTÉTICA



Série: Áreas da Filosofia, n.º 7 | Estética

Seleção: Emília Laranjeira

Seleção web: Isabel Bernardo

Desenho gráfico: Isabel Bernardo

Paginação: Conceição Sacarrão e Fernanda Cravo

Edição: Biblioteca Escolar Clara Póvoa

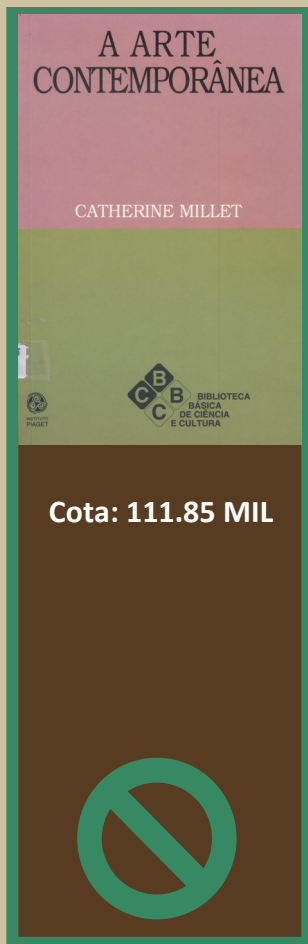
Agrupamento de Escolas Lima-de-Faria, Cantanhede, 2016

Organizadas por temas relacionados com o programa da disciplina de Filosofia, as *Listas bibliográficas de apoio à disciplina de Filosofia* apresentam dois tipos de recurso:

- documentos livro, áudio e vídeo disponíveis na Biblioteca Escolar Clara Póvoa para consulta presencial e requisição domiciliária
- fontes eletrónicas *online* que podem servir de ponto de partida para explorações / estudos mais aprofundados.

À medida que o fundo documental da BECP se for enriquecendo, estas listas bibliográficas serão atualizadas.

Boas pesquisas!



«Os anos 60 não são apenas os anos de eclosão de uma quantidade de movimentos de vanguarda, eles são, igualmente, como o provam os exemplos citados dos museus de Estocolmo e de Amesterdão, ou do Kunsthalle de Berna, os anos de uma abertura social a essas vanguardas. Os seus protagonistas gastaram menos tempo a fazer-se reconhecer pelo mercado e pelas instituições, do que Cézanne para se fazer admitir no Salão. Leo Castelli diz ter exposto Roy Lichtenstein na sua galeria imediatamente após tê-lo conhecido em 1961, e isso, se bem que tenha achado «bizarros» os seus quadros realizados como bandas desenhadas. Por muito «bizarros» que fossem, Edy de Wilde considerou-os, apesar de tudo, como «obras-primas», quis de imediato adquirir um para o seu museu e arrancou-o a Castelli que, desejando mantê-los, os propunha, porém, a um preço elevado!

Quando Ernest Gombrich atualizou a sua *Histoire de l'art*, fez uma constatação. Em 1950, data da primeira edição da sua obra, ele considerava o público francamente hostil aos movimentos revolucionários da arte do século XX. Mas quinze anos mais tarde, segundo ele, «a arte moderna tinha triunfado por completo». A arte moderna que triunfou, é a arte com que a sociedade se sente, finalmente, em sincronia, é a arte, no sentido etimológico, contemporânea. A arte contemporânea opera uma soldadura, lá onde a modernidade indicava uma rutura.» (p. 18).

Catherine Millet (2000). *A arte contemporânea* (pp. 13-34). Lisboa: Instituto Piaget.

A ARTE CONTEMPORÂNEA

CATHERINE MILLET



Cota: 111.85 MIL



«Em meados do século XIX, a palavra-chave de Baudelaire é «modernidade». O seu herói é dandy, aquele que exprime a sua originalidade. O artista frequenta as margens da sociedade, em companhia, aliás, das prostitutas. Trinta anos mais tarde, em Critique d'avant-garde, uma recolha de ensaios de Théodore Duret, são incontáveis as incidências da palavra «originalidade», para fazer o elogio dos impressionistas. Estes últimos são «exploradores», Manet é um «inventor», de onde a distância entre eles e os seus contemporâneos. Duret nota, que nenhum destes grandes pintores pode gozar uma vida de plenitude da sua reputação, porque o tempo e a distância são necessários para apreciar as grandes».

De facto, no século XIX, tem tendência a designar-se como «contemporânea», a massa bruta da produção artística, mas essa que não é forçosamente «moderna». Huysmans lamenta que a «arte contemporânea» seja uma «miserável miscelânea» de estilos. No início do século XX, Apolinário defende os cubistas, falando ainda da arte moderna. Mas nos anos 60, para Pierre Restany, crítico de arte e defensor dos Novos Realistas, esses, que olham «a rua “como um quadro”», que dela extraem as pin-up em cartão de anúncios de Ambre Solaire ou que dela arrancam pedaços de cartazes publicitários, são os «artistas contemporâneos.» (p. 19).

Catherine Millet (2000). *A arte contemporânea* (pp. 13-34). Lisboa: Instituto Piaget.



Cota: 111.85 HUI

«Se houve quem fizesse da Arte uma imitação da natureza (segundo as perspetivas do verismo, do realismo ou do naturalismo), ou ainda um jogo estilizado (à maneira de Schiller, de Spencer, etc.), ela foi no entanto frequentemente encarada de um modo totalmente contrário, como um trabalho: Valéry defini-a como «toda a maneira geral de fazer»; apoiando-se na sua etimologia, Alain proclamava: «artesão antes de tudo!» Em seguida, Étienne Souriau, filósofo, da Instauração e promotor de uma nova teoria da Arte («a Arte é a atividade instauradora»...«é a dialética da promoção anafórica... A Arte consiste em nos conduzir para uma impressão de transcendência em relação a um mundo de seres e de coisas postas em evidência através unicamente de um jogo concertante de qualia sensíveis, apoiado num corpo físico disposto de maneira a produzir esses efeitos» ; nós tentaremos abrir uma perspetiva sobre uma nova conceção de Arte.» (pp.69-70).

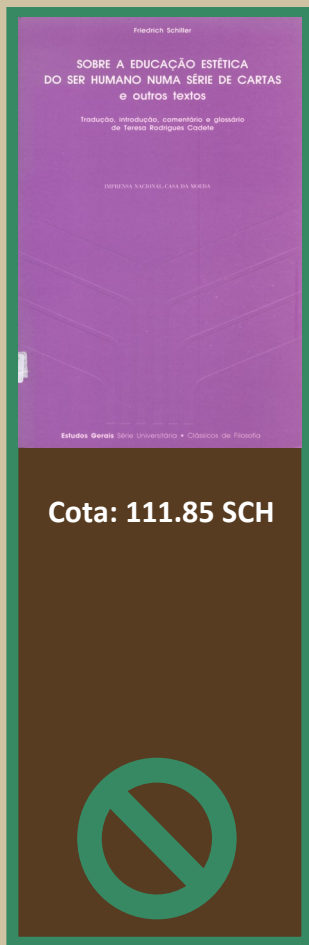
Denis Huisman (1984). *A estética* (pp. 69-77). Lisboa: Edições 70.



Cota: 111.85 HUI

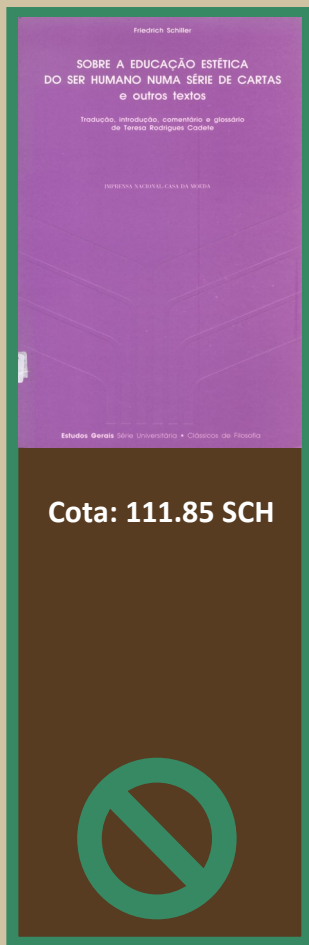
«Aquilo que coloca a arte numa posição oposta às outras atividades humanas parece-nos ser o seu carácter «não figurativo». Pois que até a Arte mais simples – a Arte infantil ou demente e mesmo a Arte trivial – é ainda transfigurativa na medida em que ultrapassa a realidade vulgar por meio de uma idealização, por mínima que seja. Não é a realidade pura, mas uma realidade revista e corrigida pelo homem que aparece nela através da Arte. Já não é um paradoxo dizer que a cena mais realista, o romance mais naturalista de Zola ou dos Goncourt, o Courbet mais diretamente inspirado pelo modelo exterior, ou ainda a ópera de um Giordano, de um Zandonai na mais pura tradição verista são ainda assim idealistas à sua maneira. Porque existe sempre o homo additus naturae. Para que a arte fosse totalmente realista seria preciso suprimir o autor. Os cavaletes já não estariam na simples natureza, nem as lâmpadas em pleno dia.» (p. 70).

Denis Huisman (1984). *A estética* (pp. 69-77). Lisboa: Edições 70.



«O impulso sensível não reconhece porém qualquer lei ética e quer ver realizado o seu objeto através da vontade, independentemente do que a razão disser a tal respeito. Essa tendência da nossa faculdade de apetição em comandar a vontade, diretamente e sem qualquer consideração por leis superiores, encontra-se em conflito com a nossa determinação ética e constitui o mais forte adversário que o ser humano tem de combater na sua atuação moral. Aos ânimos rudes, a quem falta simultaneamente formação moral e estética, a lei é dada diretamente pelos apetites e eles agem apenas de acordo com o prazer dos sentidos. Aos ânimos morais, a quem falta porém a formação estética, a lei é dada diretamente pela razão, sendo apenas através da consideração pelo dever que eles vencem a tentação. Em almas esteticamente requintadas, existe ainda mais uma instância que substitui não raramente a virtude onde ela faz falta e a facilita onde ela está. Tal instância é o gosto.» (p. 127).

Friedrich Schiller (1994). *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas: e outros textos* (pp. 123-165). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



«O gosto requer moderação e decoro, tendo horror a tudo o que é anguloso, duro, violento, e inclinando-se para tudo o que se conjuga em leveza e harmonia. Que oiçamos a voz da razão, mesmo no meio da tempestade das sensações, e que tracemos um limite às rudes erupções da natureza, isso é já exigido de cada ser humano civilizado, como se sabe, pelo bom tom, que outra coisa não é senão uma lei estética. Tal coação, que o homem civilizado se impõe ao exteriorizar os seus sentimentos, proporciona-lhe um certo grau de domínio sobre esses próprios sentimentos, fazendo com que ele adquira pelo menos uma capacidade de interromper o estado meramente passivo da sua alma através de um ato de atividade própria e impedindo, por meio de reflexão, uma rápida passagem dos sentimentos a ações. Mas se é certo que tudo o que quebra a cega violência dos afetos ainda não produz qualquer virtude (uma vez que esta deve constituir sempre a sua própria obra), porém isso dá lugar a que a vontade se volte para a virtude.» (pp.127-128).

Friedrich Schiller (1994). *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas: e outros textos* (pp. 123-165). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



«A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes.

Sob a lei da forma estética, a realidade existente é necessariamente sublimada: o conteúdo imediato é estilizado, os «dados» são reformulados e reordenados de acordo com as exigências da forma de arte, a qual requer que mesmo a representação da morte e da destruição invoque a necessidade de esperança – uma necessidade fundamentada na nova consciência personificada na obra de arte.

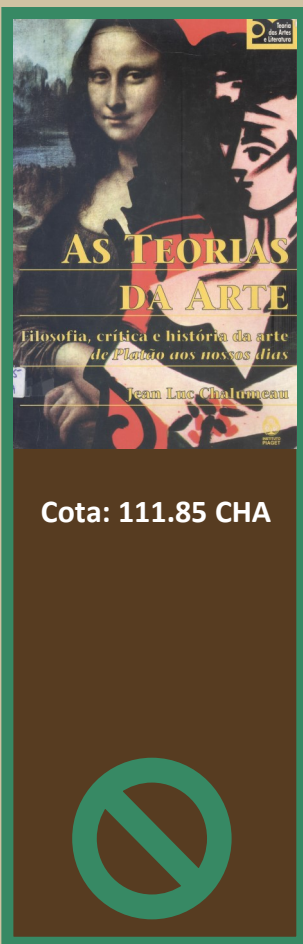
A sublimação estética dirige-se à componente afirmativa, reconciliadora da arte, embora seja ao mesmo tempo um veículo da função crítica, negadora, da arte. A transcendência da realidade imediata destrói a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde. Assim, na base da sublimação estética, tem lugar uma dessublimação na percepção dos indivíduos – nos seus sentimentos, juízos, pensamentos; uma invalidação das normas, necessidades e valores dominantes. Com todas as suas características afirmativo-ideológicas, a arte permanece uma força dissidente.» (pp.20-21).

Herbert Marcuse (1981). A dimensão estética (pp. 15-32). Lisboa: Edições 70.



«Podemos tentar definir a «forma estética» como o resultado da transformação de um dado conteúdo (facto atual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance, etc.. A obra é assim «extraída» do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autónoma. A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra de arte re-presenta assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia.» (p. 21).

Herbert Marcuse (1981). A dimensão estética (pp. 15-32). Lisboa: Edições 70.

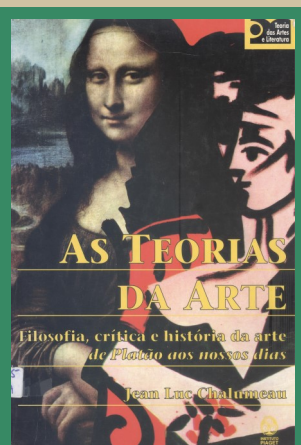


«1. EUGENE DELACROIX (1789-1863)

O pintor que, com as Cenas de Massacre em Chios, se tornou o mais importante dos Românticos, em 1824, publicou numerosos textos em revistas e redigiu um Journal. Tratava-se da defesa das ideias, da sua defesa clara, substituindo-se aos críticos, na época considerados incapazes de assumir o seu papel: «...os artistas têm -lhes ódio, pois longe de contribuírem para o avanço da arte, estas discussões confundem as questões mais simples e distorcem todas as ideias. Além disso, os profissionais contestam o direito dos criadores de teorias se exprimirem na sua área e à sua custa».

Na sua área, a pintura, Delacroix acha-se então no direito de desenvolver as suas próprias teorias e, em primeiro lugar, tudo o que justifique «as liberdades pitorescas: o inacabado de Rembrandt, o excessivo de Rubens». Pois as mais belas obras de arte são aquelas em que se exprime a fantasia pura do artista.» (p. 57).

Jean-Luc Chalumeau (1997). As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias (pp. 57-83). Lisboa: Instituto Piaget.



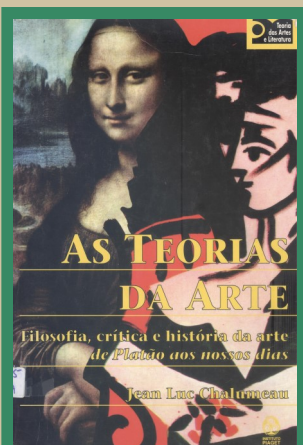
Cota: 111.85 CHA



«A sua tarefa é «ir buscar à sua imaginação os meios de representar a natureza e os efeitos» e expressá-los segundo o seu temperamento particular. Se Delacroix admira a arte clássica é para a opor ao neoclassicismo utilitário da sua época. Pode ser-se um grande pintor sem conviver com os clássicos. «Perguntaram-lhe como é que faziam os antigos que não tinham antiguidades. Rembrandt, que se encontrava praticamente nesta situação, pois nunca havia saído dos pântanos da Holanda, mostrou os seus moedores de tintas e disse: eis as minhas antiguidades».

É, de facto, em primeiro lugar a cor que preocupa Delacroix, contra «as escolas modernas» (onde reina Ingres) «que creem ser o esmero do desenho a única qualidade e lhe sacrificam tudo o mais».» (pp. 57- 58).

Jean-Luc Chalumeau (1997). As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias (pp. 57-83). Lisboa: Instituto Piaget.



Cota: 111.85 CHA



«Em primeiro lugar, as teses de Delacroix formam uma teoria da cor, cujos segredos vai procurar a Rembrandt, a Rubens e aos Venezianos. Mas nunca se deixa arrastar pelo sectarismo estético dos neoclássicos. Sabe apreciar tanto Rafael como Veronese, mas todo o seu fervor espontâneo vai para o segundo: «Se compararmos a Dispute du Saint-Sacrement, de Rafael com o quadro das Bodas de Caná, de Paolo Veronese, encontraremos no primeiro uma harmonia de linhas, uma graça de invenção que constitui um prazer para os olhos e o espírito. Contudo, os movimentos contrastantes das figuras e a grande afetação das formas, em geral, introduzem nesta composição uma espécie de frieza; estes santos e estes doutores parecem não se conhecer uns aos outros, e parecem todos estar a posar para a eternidade. No banquete de Paolo Veronese vejo homens como os que encontro à minha volta, figuras e temperamentos variados, que conversam e trocam ideias, o sanguíneo ao lado do bilioso, a coquette junto da mulher indiferente ou distraída, enfim, a vida e o movimento. Para não falar do ar, da luz, nem dos efeitos da cor que são incomparáveis». (pp. 57-58).

Jean-Luc Chalumeau (1997). As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias (pp. 57-83). Lisboa: Instituto Piaget.



«Entre a imagem do bisonte ou a marca da mão do homem inscrita na parede da caverna e um quadro como as Demoiselles d'Avignon, há uma brecha semelhante à que existe entre os frescos de Saint-Savin e a Ronda da Noite. O que distingue a Ronda das Demoiselles é até muito menos importante do que o que separa definitivamente a imagem ou o sinal conservado na gruta da invenção quadro. Vejo neste um objeto criado peça por peça, deslocável mesmo que se não deseje desloca-lo, isto é, vivendo das suas limitações e negando-as ao mesmo tempo.

A imagem apresenta-se, em si própria, mais ou menos casada com o suporte que a recebe ou esmagando-a mais ou menos, sem sofrer dele outras exigências além das que decorrem do seu estatuto de imagem. Ela vive da referência a algo de conhecido. Ou que tem, pelo menos, uma relação com o que é conhecido ou como tal suposto: peça de caça, mulher, tijela, maçã, a morte, uma teoria dos símbolos. Uma imagem deve ter uma presença como conteúdo, se não uma aparência minimamente definida, abstraindo do que a contém ou do que a rodeia.» (p. 56).

Júlio Pomar (1986). Da cegueira dos pintores (pp. 53-67). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



«Ao que serve de suporte à imagem, ao que a cerca, pede-se apenas que seja neutro ou se apague, a fim de que a imagem, essa, fique livre de expelir os seus poderes. A imagem aparece e, a partir dessa aparição, representa um papel comparável ao da palavra que se pavoneia no dicionário.

O quadro é um lugar; a imagem está num lugar. Uma das aventuras da pintura do século XX nasceu da reivindicação por certos pintores da autonomia do quadro, criado na origem para ser um lugar de imagens. Ora, na mesma altura, assistiu-se à libertação das imagens, libertação no sentido em que se diz que os escravos foram libertados sob a pressão da revolução industrial.

Declarando-a repentinamente nociva à economia do quadro, evacuou-se a imagem do campo privado da pintura. Como entretanto a expansão dos “media” operou a proletarianização das imagens, estas, produzidas em massa, invadiram a cidade e os lares: imprensa ilustrada, publicidade, televisão. Não se espera delas mais do que um proveito imediato, curto, exato. Assim, têm que entregar-se velozmente ao olhar, que é um migrante preguiçoso.» (pp. 56-57).

Júlio Pomar (1986). Da cegueira dos pintores (pp. 53-67). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

O QUE É A ARTE? LEV TOLSTÓI



FILOSOFIA ABERTA

gradiva

Cota: 111.85 TOL



«Para definir exatamente a arte, é necessário, antes de tudo, deixar de olhar para ela como um veículo de prazer, e analisá-la como uma das condições da vida humana. Considerando assim a arte, não podemos deixar de ver que é um meio de comunhão entre as pessoas.

Qualquer obra de arte faz o recetor entrar numa espécie de comunhão com quem a produziu ou produz e com todos aqueles que simultaneamente ou antes ou depois dele tiveram ou terão a mesma impressão artística.

Assim como a palavra que transmite os pensamentos e as experiências das pessoas serve de meio de união das pessoas, do mesmo modo opera a arte. A particularidade deste meio de comunicação, que a distingue da comunicação por meio da palavra, consiste no facto de que pela palavra uma pessoa transmite a outra os seus pensamentos, enquanto através da arte as pessoas transmitem umas às outras os seus sentimentos.» (pp. 79-80).

Lev Tolstói (2013). O que é a arte? (pp. 78-85). Lisboa: Gradiva.

O QUE É A ARTE? LEV TOLSTÓI



FILOSOFIA ABERTA

gradiva

Cota: 111.85 TOL



«A atividade da arte é baseada no facto de o homem que recebe pela audição ou pela visão a expressão do sentimento de outro ser capaz de experimentar o mesmo sentimento daquele que o expressou. (...)

Desde que os espetadores ou ouvintes sejam contagiados com o mesmo sentimento que o autor experimentou, há arte.

Provocar em si o sentimento já experimentado uma vez e, ao provocá-lo em si por meio de movimentos, de linhas, de cores, de sons, de imagens, de palavras proferidas, transmitir este sentimento de maneira que os outros o experimentem – nisto é que consiste a atividade da arte. Portanto, a arte é uma atividade humana que consiste em alguém transmitir de forma consciente aos outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que experimenta, de modo a outras pessoas serem contagiadas pelos mesmos sentimentos, vivendo-os também.» (p. 80).

Lev Tolstói (2013). *O que é a arte?* (pp. 78-85). Lisboa: Gradiva.

LUC FERRY
HOMO
AESTHETICUS

A INVENÇÃO DO GOSTO NA ERA DEMOCRÁTICA

Um guia fundamental para percorrer o itinerário filosófico das relações entre filosofia da arte e estética e, sobretudo, da autonomia da estética.

70
ARTE & COMUNICAÇÃO

Cota: 111.85 FER



«Se a reflexão sobre o Belo assume a forma de uma estética quando os valores são pensados a partir da subjetividade, permanece por inteiro a questão de saber o que é que, no interior desta subjetividade, deve ser considerado o princípio do juízo de gosto. Tratar-se-á da razão, como pensam os cartesianos e com eles os teóricos do classicismo francês, ou do sentimento, da “delicadeza” do coração, como afirmará, cada vez mais claramente, no decorrer do século XVIII, uma corrente que tem as suas origens tanto em Pascal como no empirismo inglês? Se se optar pela razão, conceber-se-á o juízo de gosto segundo o modelo de um juízo lógico-matemático: a sua objetividade será garantida por analogia com a das ciências – sendo o risco incorrido pelo classicismo o da perda da especificidade do juízo estético, a redução da beleza a uma simples representação sensível da verdade. Se, inversamente, se puser o sentimento no princípio da avaliação estética, se o gosto for mais uma questão de coração do que de razão, a autonomia da esfera estética poderá ser de facto obtida, mas, dir-se-ia, pelo preço de uma subjetivação tão radical do Belo que a questão da objetividade dos critérios se verá desvalorizada em proveito de um relativismo total.» (pp. 61-62).

Luc Ferry (2012). *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática* (pp. 61-117). Lisboa: Edições 70.

LUC FERRY
HOMO
AESTHETICUS

A INVENÇÃO DO GOSTO NA ERA DEMOCRÁTICA

Um guia fundamental para percorrer o itinerário filosófico das relações entre filosofia da arte e estética e, sobretudo, da autonomia da estética.

70
ARTE & COMUNICAÇÃO

Cota: 111.85 FER



«O conflito que, de Boileau a Batteux, de Bouhours a Dubos, está no centro das reflexões sobre a natureza do Belo, na idade clássica, constitui a verdadeira pré- história da estética moderna. As duas questões que levanta – a da autonomia da estética como disciplina nova, diferente da lógica, e a dos critérios de gosto – remetem no fundo para um único problema: o da comunicabilidade da experiência estética enquanto experiência subjetiva, puramente individual e, todavia, acessível a outrem segundo o modo de um “senso comum”, de uma partilha que nada, ao que parece, vem garantir *a priori*» (p. 62).

Luc Ferry (2012). *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática* (pp. 61-117). Lisboa: Edições 70.

LINGUAGENS DA ARTE
Uma abordagem a uma teoria dos símbolos
NELSON GOODMAN



Cota: 111.85 GOO



«A ideia central que Goodman persegue em *Linguagens da Arte* acaba por ser claramente exposta no capítulo final. O que se pretende mostrar é que as artes são modos de obtenção de conhecimento e que a estética, ou filosofia da arte, tem como finalidade explicar como se obtém esse conhecimento. A estética é, pois, um ramo da epistemologia, ou teoria do conhecimento. Assim, as obras de arte não se destinam a ser contempladas, fruídas ou adoradas, mas a proporcionar conhecimento das coisas. E compreender uma obra de arte não consiste em apreciá-la, nem em ter experiências estéticas acerca dela, nem em descobrir a sua beleza. Compreender uma obra de arte é interpretá-la corretamente, tal como se faz quando se interpreta uma frase, um mapa, uma afirmação moral, um sinal luminoso ou uma radiografia. As ciências não são melhores nem piores do que as artes no que respeita à aquisição de conhecimento.» (p. 22).

Nelson Goodman (2006). *Linguagens da arte* (pp. 15-33). Lisboa: Gradiva.



«Artes e ciências têm exatamente a mesma finalidade e a sua eficácia é semelhante, apesar de disporem de recursos diferentes. Todas visam criar ou construir versões de mundos, isto é, formas de organizar as coisas. E esses mundos são viáveis ou não em função daquilo que esperamos deles. É certo que o conhecimento está frequentemente associado à crença verdadeira (o chamado «conhecimento proposicional»), como acontece quando se pensa nas afirmações das ciências. Mas o conhecimento não é exclusivamente uma questão de crenças; a percepção, a deteção de padrões, o reconhecimento e a classificação são também atividades cognitivas. E estas atividades não só afetam as nossas crenças como são, em si, cognitivamente relevantes. Assim, as artes não têm um estatuto cognitivo periférico ou inferior ao que encontramos nas ciências. Esta é, em síntese, a perspetiva cognitivista da arte que Goodman procura sustentar ao longo deste livro.» (p. 22).

Nelson Goodman (2006). *Linguagens da arte* (pp. 15-33). Lisboa: Gradiva.



«É com razão que Wolflin distingue em Itália dois Renascimentos: o Quattrocento e o século XVI. É em Florença que a fermentação de descobertas técnicas e a sede de uma cupido sapiendi mostram melhor do que em qualquer outro lugar a problematização de toda a pintura que levou esta a sair da arte primitiva. À fixidez da tradição sucedem-se, no princípio do Quattrocento, os tateios da inteligência. A tranquila e beatífica certeza dos últimos giottescos desaparece. Há em Florença uma aventura de ciência, uma sede de descoberta que conduz tudo e guia a arte em linha reta do arcaísmo ao classicismo. Mas esta eclosão de descobertas é toda a juventude e fisionomia do novo século. Estas descobertas acompanharão em Florença a ascensão de um naturalismo novo que tem os seus traços próprios. No fim do giottismo, a pintura espontaneamente cristã desaparece. Os fins da arte tornam-se autónomos, a arte desliga-se e torna-se laica, como em Masaccio. Daí a pintura da figura por si mesma. É preciso o ensino dos mestres e não já dos teólogos.» (p. 101).

Raymond Bayer (1995). *História da estética* (pp. 101-154). Lisboa: Editorial Estampa.



«Os papas não tardarão a favorecer uma pintura que deixará de tomar a religião como pretexto. A pregação cede à estética. Cita-se Perugino (1446-1519) que se fez instruir sobre a fé católica no seu leito de morte.

O gosto do mundo sensível é decisivo. O universo material passa a ser estimado por si mesmo e não como uma língua simbólica. Daí, em particular, a primeira conquista de Florença, que será o corpo humano e a figura humana.

O naturalismo florentino é o naturalismo do fresquista, isto é, de um homem que pinta uma parede alta. Está reduzido aos esquiços e aos esboços. A sua pintura não pode ser uma tenaz observação; precisa da intervenção, mesmo no seu naturalismo, da imaginação e da memória, isto é, uma constante colaboração do pensamento; um certo idealismo é obrigatório neste realismo.

É também o nascimento e o desenvolvimento da pintura de cavalete. Aqui o realismo é mais minucioso, vai ao pormenor e rivaliza com a natureza na sua cópia.» (pp. 101-102).

Raymond Bayer (1995). *História da estética* (pp. 101-154). Lisboa: Editorial Estampa.



«Na noção de «obra de arte» estão geralmente implícitos dois aspetos: a) o autor realiza um objeto acabado e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando a uma fruição que o reinterprete tal como o autor o pensou e quis; b) o objeto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a ação, no ato da fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica implicam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra que se frui, cada fruição será inevitavelmente pessoal e verá a obra num dos seus aspetos possíveis.» (pp. 153-154).

Umberto Eco (1981). *A definição da arte* (pp. 153-159). Lisboa: Edições 70.



«O autor não ignora geralmente esta condição da situacionalidade de cada fruição; mas produz a obra como «abertura» a estas possibilidades, abertura que, no entanto, orienta tais possibilidades, no sentido de as provocar como respostas diferentes mas conformes a um estímulo definido em si. A defesa desta dialética de «definitude» e «abertura» parece-nos ser essencial a uma noção de arte, como facto comunicativo e diálogo interpessoal.

Além disso, nas antigas concepções da arte, o acento era implicitamente posto no polo da «definitude» da obra. Por exemplo, o tipo de comunicação poética a que aspira a poesia de Dante exige do leitor uma resposta de tipo unívoco: o poeta diz uma coisa e espera que o leitor a apreenda tal como ele pretendeu dizê-la. Mesmo quando explora a teoria dos quatro sentidos, Dante não sai desta ordem de ideias: a poesia pode ser interpretada de quatro maneiras, porque procura estimular a compreensão de quatro ordens de significados, mas os significados são quatro, não mais, e foram todos previstos pelo autor, que vai ao ponto de procurar orientar o leitor para a sua exata compreensão.» (pp. 153-154).

Umberto Eco (1981). *A definição da arte* (pp. 153-159). Lisboa: Edições 70.



Cota: 111.85 ECO

«O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea acentuou, pelo contrário, a pouco e pouco, a aspiração a um tipo de obra de arte que, cada vez mais consciente das várias perspectivas de «leitura», se apresenta como estímulo para uma livre interpretação orientada apenas nos seus traços essenciais. Já nas poéticas do simbolismo francês da segunda metade do século passado, vemos que a intenção do poeta consiste em produzir, com efeito, uma obra definida em si, mas para estimular ao máximo de abertura, de liberdade e de imprevisto na fruição. A «sugestão» simbólica procura favorecer não tanto a receção de um significado preciso, como um esquema geral de significado, um halo de significados possíveis, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, conforme o grau de perspicácia, de hipersensibilidade e de disposição sentimental do leitor.» (p. 154).

Umberto Eco (1981). *A definição da arte* (pp. 153-159). Lisboa: Edições 70.



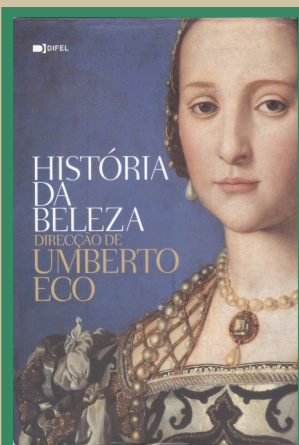
Cota: 111.85 ECO



«Segundo a mitologia, Zeus teria atribuído uma medida apropriada e um limite certo a cada ser: o governo do mundo coincide com uma harmonia precisa e mensurável, expressa nas quatro máximas escritas nas paredes do templo de Delfos: «O mais justo é o mais belo», «Observa os limites», «Odeia ahybris (arrogância e presunção)», «Nada em excesso». É nestas regras que se baseia o senso comum grego da Beleza, de acordo com uma visão do mundo que interpreta a ordem e a harmonia como aquilo que põe um limite ao «Caos entediante», de cuja garganta, no dizer de Hesíodo, saiu o mundo. É uma visão posta sob a proteção de Apolo que, de facto, é figurada entre as Musas no frontão ocidental do templo de Delfos.

Mas, neste mesmo templo (que remonta ao século IV a. C.), representa-se, no frontão oriental oposto, Dioniso, deus do caos e da infração desenfreada a todas as regras.» (pp. 53-55).

Umberto Eco (direcção) (2005). História da beleza (pp. 53-60). Alges: Difel.

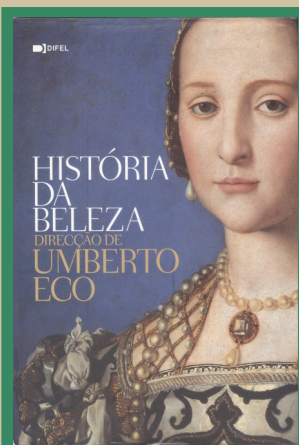


Cota: 111.85 ECO



«Esta presença simultânea de duas divindades antitéticas não é casual, embora só tenha sido tematizada na idade moderna com Nietzsche. Em geral, exprime a possibilidade, sempre presente e periodicamente encontrada, de uma irrupção do caos na bela harmonia. Mais especificamente, exprimem-se aqui algumas antíteses significativas que permanecem por resolver dentro da concepção grega da Beleza, que acaba por ser muito mais complexa e problemática do que as simplificações operadas pela tradição clássica. A primeira antítese dá-se entre a Beleza e a percepção sensível. Se, de facto, a Beleza é perceptível, mas não completamente, porque nem tudo o que ela é se exprime em formas sensíveis, abre-se uma perigosa divergência entre aparência e Beleza: divergência que os artistas se esforçarão por manter entreaberta, mas que um filósofo como Heráclito abrirá em toda a sua amplitude, afirmando que a Beleza harmónica do mundo se manifesta como uma desordem casual.» (pp. 55-56).

Umberto Eco (direcção) (2005). *História da beleza* (pp. 53-60). Algés: Difel.



Cota: 111.85 ECO



«A segunda antítese é a que existe entre som e visão, as duas formas percetivas privilegiadas da percepção grega (provavelmente porque diferentemente do cheiro e do paladar, são redutíveis a medidas e ordens numéricas); embora se reconheça à música o privilégio de exprimir a alma, é tão - somente às formas visíveis que se aplica a definição de belo (Kalón) como «aquilo que agrada e atrai». Desordem e música acabam por constituir uma espécie de lado escuro da Beleza apolínea harmónica e visível e, como tal, recaem na esfera de ação de Dioniso.

Esta diferença é compreensível, se pensarmos que uma estátua devia representar uma «ideia» (e, conseqüentemente, pressupunha uma contemplação tranquila), enquanto a música era entendida como algo que suscita paixões.» (pp. 56).

Umberto Eco (direção) (2005). *História da beleza* (pp. 53-60). Algés: Difel.

Artigos introdutórios

A definição da arte (Kathleen Stock)
Ontologia das obras de arte (Nicholas Wolterstorff)
A Poética, Estética e Filosofia da Narrativa (Noël Carroll)
A representação da realidade na música (M. S. Lourenço)
Arte: prazer, expressão e conhecimento (Gordon Graham)
Arte e Verdade (Paul Taylor)
Arte e Filosofia (Nigel Warburton)
Filosofia da Literatura (Peter Lamarque)
Filosofia da música (Paul Griffiths)
Filosofia da música (Peter Kivy)
Goodman e as Linguagens da Arte (Aires Almeida)
Introdução Histórica à Estética (George Dickie)
Música (Robert Sharpe)
Música e emoção (Rafael Alberto S. d'Aversa)
Música e filosofia (Theodore Gracyk e Andrew Kania)
O enigma da arte (Desidério Murcho)

Estética | Criticanarede

[clique na imagem para aceder ao recurso]



The Definition of Art

first published Tue Oct 23, 2007; substantive revision Tue Oct 9,

The definition of art is controversial in contemporary philosophy. It has not been a matter of controversy. The philosophical usefulness of art has been debated.

Contemporary definitions are of two main sorts. One distinctively focuses on art's institutional features, emphasizing the works that appear to break radically with all traditional art, and the other depend on works' relations to art history, art genres, etc. The contemporary definition makes use of a broader, more traditional definition that includes more than art-relational ones, and focuses on art's particular characteristics.

- 1. Constraints on Definitions of Art
- 2. Traditional Definitions

Art | Stanford Encyclopedia of Philosophy

[clique na imagem para aceder ao recurso]



Philosophy of art

by: John Hospers



Philosophy of art, the study of the [nature](#) of [art](#), including such concepts as [imitation](#), [representation](#) and expression, and [form](#). It is closely related to [aesthetics](#), the philosophical study of [beauty](#) and taste.

Distinguishing characteristics

[Philosophy](#) of art is distinguished from [art criticism](#), which is concerned with and evaluation of particular works of art. Critical activity may be [descriptive](#), as when a lecture is given on the conventions of the Elizabethan theatre, or [analytical](#), as when some of the devices used in [Shakespeare's](#) plays. It may be [historical](#), as when a certain passage of poetry is separated into its elements, or [interpretive](#), as when a certain passage of poetry is explained in relation to other passages and other poetry. Or it may be primarily evaluative, as when reasons are given for

Philosophy of Art | Britannica
[clique na imagem para aceder ao recurso]



period. The concepts of expression, representation, and taste are also covered.

Table of Contents

1. [Introduction](#)
2. [Aesthetic Concepts](#)
3. [Aesthetic Value](#)
4. [Aesthetic Attitudes](#)
5. [Intentions](#)
6. [Definitions of Art](#)
7. [Expression](#)
8. [Representation](#)
9. [Art Objects](#)
10. [References and Further Reading](#)

1. Introduction

The full field of what might be called "aesthetics" is a very large volume encyclopedia devoted to the full range of possible topics.

Internet Encyclopedia of Philosophy
[clique na imagem para aceder ao recurso]



UNIVERSITY OF
OXFORD

Podcasts

SERIES

PEOPLE


DEPTS & COLLEGES

OPEN EDUCATION



eries

etics and Philosophy of Art lectures

UNIVERSITY OF
OXFORD




Lecture series on Aesthetics and the Philosophy of Art. The first part of the series focuses on some of the most important writings on art and beauty in the Western philosophical tradition, covering Plato, Aristotle, David Hume, and Immanuel Kant. The second part of the series focuses on questions of understanding works of art and about the nature of art. The third part examines the interpretation of literature, the expression of emotion in music, and the definition of art.

e:  iTunes U Audio  Audio RSS Feed

Philosophy of Art | Britannica

[clique na imagem para aceder ao recurso]




PHILOSOPHY TALK

The program that

In Shows Purchase Events News About Us Stations Podcast

art?

25, 2006

Aesthetics Culture Music Education Museums

Someone wants to call art? Or are there some objective criteria for every instance of paint smeared on canvas and not just a mystery meets? What are the main philosophies of art? Is it plausible? John and Ken talk about the nature of art and the philosophy of art. Nehamas from Princeton University.

Download this episode

Explore more music

What Is Art?

on SoundCloud

 Hear more on SoundCloud

Cookie policy

Philosophy Talk

[clique na imagem para aceder ao recurso]



