

Do valor da prática a prática de valor

Antonio Vargas

Resumo:

O texto procura esclarecer uma visão do senso comum sobre o valor da arte que, na opinião do autor, freqüentemente mostra-se confusa. Sustenta que o valor de um objeto artístico freqüentemente é confundido com o valor da prática artística, razão pela qual propõe a compreensão do valor a partir de um entendimento destes dois conceitos separadamente.

Palavras-chave:

Análise de valor. Objetos de arte - Preços. Arte.

Professor do Centro de Artes - CEART e Pós-graduação do Mestrado em Teatro CEART.
Doutor em Artes pela Universidad Complutense de Madrid - Espanha/ Pós-doutorado na
Universitat de Barcelona - Espanha .

PONTO DE VISTA , Florianópolis, n. 6/7, p. 11-25, 2004/2005

Antonio Vargas

From the value of practice to the practice of value

Abstract:

The text seeks to clarify the common sense point of view about the value of art which; in the author's opinion, is often confusing. It claims that the value of an artistic object is often mistaken for the value of the artistic practice and this is why the paper suggests that our understanding of the value of art should be based on the understanding of each one of these concepts separately.

Key words:

Analysis of value. Objects of art – Prices. Art.

Penso que um debate¹ sobre o valor do produto artístico gera polêmica pela profusão de interesses e conceituações assim que entendo que é pertinente delimitar minimamente o que pretendo dizer com os conceitos que vou utilizar para defender que: *o importante na discussão do mérito dos objetos artísticos é que se compreenda a diferença entre o valor da prática artística e a prática artística de valor.*

Em primeiro lugar é preciso realizar um recorte espacial. Considero importante deixar claro o que quero dizer quando falo “objeto artístico”, uma vez que este é um conceito amplo e, como todo conceito amplo, vago. Recordo-me que há muitos anos li uma citação de Marcel Mauss que definia que por objeto artístico deveríamos entender aquilo que um coletivo significativo de pessoas definiam como tal. Infelizmente entre tantos livros que perdi ao longo dos anos, este é um e me impede de citar-lhes a fonte. Mas o fato é que esta definição sempre me encantou porque ao não definir o número de pessoas que o coletivo significativo deveria possuir se mostrava a mais democrática definição de arte, por mim já lida. Desta forma, como estudioso, se em uma sociedade qualquer tivermos mil indivíduos dos quais dez detém o controle dos recursos econômicos, estes apesar de pouco expressivos numericamente podem ser considerados significativos e aqueles objetos que definiam como artísticos terão de ser aceitos como tal por mim. Por outro lado o conceito não diz que o critério não pode ser numérico, e se assim for os objetos que os outros novecentos e noventa indivíduos escolherem como arte também terão de ser considerados arte. Logo independente do lado em que me encontro, isto é, se sou um estudioso oriundo do grupo de dez ou do grupo de novecentos e noventa, tenho que aceitar o valor do outro grupo porque a indefinição do conceito me obriga. O conceito é maravilhoso também porque aponta para a necessidade de critérios de valor relativos porque ainda que eu tenha que aceitar a todos os objetos, se eu representar alguma instituição responsável por preservar os objetos artísticos não posso recomendar a preservação de todos. Não haveria recursos disponíveis. Não em uma sociedade com as dimensões da nossa. Por isto as instituições conservam algumas obras e outras deixam que os indivíduos proprietários as conservem. Logo se faz necessário a delimitação de critérios de valor que me permitam recomendar que o Estado preserve esta e não aquela. Mas não esqueçamos que estamos falando de interesses de coletivos diversos, com valores ideológicos e conseqüentemente visões de mundo diferentes. E condições econômicas diferentes que explicam, embora não justifiquem, as diferentes realidades materiais e financeiras existentes entre as diferentes instituições de preservação cultural. Portanto, como se trata de um universo complexo que não pode ser abarcado no espaço de um artigo, se faz necessário o recorte razão pela qual escolho o espaço de circulação da obra de arte como o critério de delimitação conceitual.

Nesta minha fala entenda-se por *objeto artístico* aquele objeto produzido para ser veiculado (e não necessariamente comercializado) em espaços institucionais tais como museus, fundações ou galerias de arte de primeira linha. Assim, não estou me referindo aos objetos produzidos para serem veiculados em feiras de artesanato, embora algum objeto com as características do que considero “objeto artístico” possa, excepcionalmente, ali ser encontrado. Descarto aqui, também, os bares e outros espaços alternativos embora seja ciente de que alguns deles veiculam obras com as mesmas características daqueles objetos veiculados nos espaços anteriormente citados. Trata-se, portanto, de uma delimitação com fins metodológicos. Nem mais, nem menos.

Em segundo lugar, parto nesta discussão de uma absoluta concordância com o entendimento de que o objeto artístico é resultado de um esforço do ser humano por dizer algo, ou para usar a expressão simples que **Ferreira Gullar** com frequência utiliza: arte é linguagem. Diz ele assim:

O mundo pode ser entendido como um sistema de coisas, diferentemente da arte – ou de outra qualquer linguagem – que é um sistema de sinais. Se é verdade que tanto uma coisa pode ser vista também como sinal e um sinal também como coisa, essa possibilidade meramente eventual não muda a natureza das coisas e dos sinais. Ou seja, não elimina a diferença fundamental entre a natureza e a arte.

O mundo, a natureza, como sistema de coisas, não é criação humana e, por isso mesmo, apresenta-se diante do homem como um enigma. A existência do mundo é um fato sem explicação e que independe disso. A explicação de sua existência é uma necessidade exclusivamente do ser humano. Valendo-se de diferentes linguagens, o homem tenta explicar o mundo ou aplacar-lhe sua presença enigmática, absurda. De certo modo, a linguagem é uma espécie de sistema de coisas *sem sentido* – num sistema *com sentido*, sistema de sinais. (GULLAR, 1993, p. 29, grifos do autor).

Mas é justamente porque isso é certo, que como professor, posso ensinar a meu aluno do que a arte está constituída mas não posso lhe ensinar a fazer arte. Vou detalhar porque digo isso.

Suponhamos que Eu decida ser poeta. Terei duas opções. Na primeira me considero um gênio, um talento nato e desconsidero a necessidade de uma qualificação. Não vou tratar desta opção agora, e sim ao final. Na segunda, ao

contrário, penso que se estudar e aprender bastante sobre poesia terei mais chances de ser um bom poeta. Como opto pela segunda opção, me é claro que não basta simplesmente escrever frases com sentido. Será preciso que eu tenha um bom domínio e conhecimento da língua portuguesa, de sua gramática, de suas sintaxes, pois são estes conteúdos que irão me possibilitar recursos mais amplos e variados para encontrar soluções formais adequadas, rimas quando necessárias, métricas se preciso, etc, etc. Mas apenas este conhecimento será ainda insuficiente para me conduzir ao meu objetivo, se é que desejo ser um bom poeta e não apenas um poeta medíocre. Precisaréi também ter um bom conhecimento da História desta literatura, isto é, da poesia. E é claro, um conhecimento particular da História da poesia escrita em língua portuguesa, que é, afinal de contas, o idioma com o qual eu procurarei me expressar. Isto tudo implicará em um relativo esforço de minha parte, demandará um longo tempo dedicado a estudos e práticas, e isto nunca esquecendo que o português é meu idioma nativo, que o falo desde sempre, isto é, desde que entrei neste mundo. Mas este esforço, sem sombra de dúvida, me ampliará as chances de ser fazer uma boa poesia e ser considerado um bom poeta.

Agora vamos imaginar, que meu desejo não seja apenas de ser um bom poeta, mas um bom poeta em língua inglesa, ou em sânscrito. O processo será o mesmo, mas o esforço muito maior assim como o tempo dedicado ao aprendizado e à prática. Isto é claro, porque o inglês, ou o sânscrito, não são meus idiomas natais. Tenho que aprender uma sintaxe e uma gramática com *lógicas distintas* daquelas com as quais que estou acostumado a usar em meu dia a dia.

Algo muito semelhante ocorre, quando o indivíduo decide fazer um *objeto artístico* servindo-se das linguagens plásticas, cênicas ou musicais. Isto simplesmente porque essas não são as linguagens com as quais ele está acostumado a usar em seu dia a dia. Não são linguagens tão operativas e práticas como a falada e a escrita. Para entender isto, basta imaginar o quanto mais trabalhoso que falar será pedir um copo de água para beber um sal de fruta através de um desenho ou de uma representação corporal. Aquela brincadeira infantil de através de “mímicas” fazer o outro “adivinhar” o nome do filme é um exemplo claro disso.

Toda a criança dança, interpreta, canta, toca e pinta, desenha e modela e os que são pais sabem disso na prática. Não é preciso um professor para torná-la apta a fazer isso. É natural. Tão natural como a sua fala. E este é o ponto. Assim que o certo seria dizer: tão natural como a sua *outra* fala. Isto porque são potencialidades lingüísticas, expressivas cada uma em sua natureza e singularidade. Isto os artistas e educadores de arte sabemos desde sempre e sempre o afirmamos, como a fala de

Gullar (1993) ao início do artigo o confirma. Eu mesmo o faço a mais de vinte anos, e pelo visto seguirei fazendo por mais tantos. Há poucos anos, porém, isso parece estar sendo mais aceito pelo grande público através da terminologia “inteligências emocionais”. Mas trata-se da mesma questão, não se iludam.

Agora, o professor estimula a criança a usar estas linguagens, e ao fazê-lo, lhe auxilia a ampliar seu repertório e compreender intuitivamente sua lógica sintática, sua singularidade semântica. Ao expressar-se, a criança faz-se feliz. Aqui gostaria de chamar a atenção para um ponto importantíssimo: a semelhança desta situação com a daquele adulto que, portador ou não de alguma deficiência, de alguma limitação, faz uso da prática plástica, cênica ou musical e sente-se melhor, mais satisfeito consigo mesmo e com o mundo. *Estamos aqui no âmbito do benefício terapêutico que toda a atividade simbólica produz.* Isto é o que já, há mais de quarenta anos, Durand (1988)² indicou como uma das quatro funções que a imaginação desempenha.

A primeira função do imaginário é a de ser um restaurador do equilíbrio vital. Durand estende que a imaginação opera esta função por permitir que o ser humano possa ser capaz de eufemizar. Garagalza (1990), filósofo espanhol estudioso da obra de Durand, com quem tive o grande prazer de estudar, afirma a este respeito que:

A eufemização imaginária se levanta frente ao horrendo rosto da morte, da temporalidade, do destino, mas não como um ópio negativo, no sentido marxista aplicado a religião, não como uma máscara que oculta hipocritamente o que todos sabem mas não se atrevem a dizer, e sim como um poder de melhorar o mundo.” (GARAGALZA, 1990, p. 68).

A eufemização imaginária da realidade não é mais entendida como uma simples mentira, como uma enganação, pois permite ao homem seguir vivendo e exorcizando o mal da morte e o absurdo da vida, ao injetar-lhe esperança. Garagalza recorda que se eufemizar é mentir, o é em um sentido extramoral pois a imaginação não conhece nenhum outro critério de afirmação. Para Durand (1988), se a vocação do espírito é a insubordinação frente à morte, a função simbólica, a imaginação, se manifesta como o padrão desta revolta. Este é a essência desta função que desejo reter e os convido a guardar: A morte não é apenas o fim da vida, mas um fato que altera e condiciona a vida segundo a forma como é entendida ou interpretada. A eufemização imaginária da morte destrói a morte ao anular o seu entendimento como fim da vida. A imaginação mata a morte. A imaginação é vida.

A segunda função da imaginação simbólica é de ser um fator de equilíbrio psicossocial. Durand (1988) resgata Jung e Cassirer para recordar-nos que em última instância a doença mental é decorrente de um desequilíbrio entre os regimes diurno e noturno do imaginário. Mas para além do individual, este autor recorda que na história das culturas as transformações das artes, dos sistemas religiosos e científicos evidenciam uma alternância que busca, como que movida por uma dinâmica de antagonismos, uma compensação para os excessos do momento histórico anterior.

Esta em síntese é a essência desta segunda função que cumpre a imaginação simbólica. A de permitir a existência de um sistema coletivo de compensação para os exageros decorrentes da dinâmica social, minimizando os danos na psique individual e assim auxiliando no equilíbrio psicossocial.

A terceira função identificada por Durand (1988) é o que se chamaria “equilíbrio antropológico da espécie”. O autor recorda que o estudo do imaginário simbólico permitiu reconhecer um mesmo funcionamento tanto no pensamento “civilizado” como no “não civilizado”. Esta evidência nos serve como um poderoso argumento para evitar-mos os ressurgimentos do racismo cultural tão frequentes na nossa cultura ocidental. Este mesmo racismo que justificou massacres étnicos classificando de primitivos, selvagens e bárbaros a todas as culturas e povos exteriores ou diferentes de si mesma. Este mesmo racismo que justificou e justifica ainda a destruição gradativa de culturas cujo domínio tecnológico é considerado inferior ao da cultura ocidental.

Não é a consciência racional da igualdade que nos faz sermos solidários com o outro. É o reconhecimento da semelhança. A consciência racional pode e deve estabelecer leis que obriguem o respeito e a igualdade, mas a lei só será respeitada se eu reconhecer o outro como meu irmão. É esta “natureza comum”, esta irmandade da espécie, este inconsciente coletivo que nos torna conscientes de nossa igualdade, de nossa semelhança. Somos todos filhos da mesma mãe: a natureza. E habitamos todos a mesma casa; o mesmo planeta. Durand (1988) recorda que o grande mérito de André Malraux foi o de haver demonstrado que os meios rápidos de comunicação, e de reprodução de imagens sejam fotográficos, tipográficos ou cinematográficos, e nós hoje poderíamos acrescentar com naturalidade os informáticos, possibilitam uma confrontação planetária dos temas e imagens das diferentes culturas, permitindo assim a criação de um museu imaginário. Como afirma Durand (1988, p. 106):

A razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva,

porque vivida, que constitui o império das imagens. Por trás do ‘museu imaginário’, no sentido estrito, o dos ícones e das estátuas, é preciso fazer um apelo, é preciso generalizar um museu mais vasto que é o dos ‘poemas’. A antologia generaliza o museu. E é então que a antropologia do imaginário pode se constituir, antropologia que não tem apenas a finalidade de ser uma coleção de imagens, de metáforas e de temas poéticos. Mas que também deve ter a ambição de montar o quadro compósito das esperanças e temores da espécie humana, a fim de que cada um nele se reconheça e se revigore.

Esta é sinteticamente a terceira função que cumpre a imaginação simbólica: Nos melhora enquanto espécie porque nos faz mais solidários. Nos faz mais conscientes de nossas semelhanças e conseqüentemente mais tolerantes com nossas diferenças.

A quarta e última função que cumpre a imaginação simbólica, segundo Durand (1988), é a de apontar sempre para uma teofania. O caráter dialético do simbólico e sua infinita resistência a todo o reducionismo simplificador, em perfeita harmonia com o seu permanente dinamismo instaurador de sentido, constitui o modelo próprio de mediação do Eterno no efêmero temporal.

A imaginação é apresentada por este pensador, como um permanente esforço por equilibrar o mundo temporal, material e fugaz através da indicação de um ser intemporal, sem princípio ou fim, que permanece eternamente, motivo pelo qual toda a imagem simbólica se converte em teofania, isto é, em manifestação divina. E assim diz Durand (1988, p. 109) “a cidade dos homens se projeta no céu numa imutável cidade de Deus, enquanto o ecumenismo das imagens devolve ao plano espiritual uma reversibilidade dos méritos e das dificuldades que realmente concretiza a fraternidade.”

Mas bem, retornando ao ponto que destaco, que é, o benefício terapêutico que toda a atividade simbólica produz, creio que chegamos ao que chamo no título desta fala de “**o valor da prática**”. É claro que se me dedico a fazer poesia, irei obter um benefício pessoal. Do bem estar psíquico e emocional até uma melhora do meu círculo de convívio social. Isto é inegável e senso comum. E mais ainda, o será para aquele indivíduo portador de alguma deficiência ou limitação, pois a prática com alguma das linguagens artísticas lhe permitirá inclusive a recuperação de uma possível auto-estima abalada.

É por esta razão que como educador defendo há mais de vinte anos que o ensino da arte nas escolas de primeiro grau não deve ser o ensino da História da Arte, mas o ensino das possibilidades de expressão da criança através do

desenvolvimento da ampliação das linguagens artísticas que a criança naturalmente possui. Algo, porém, muito diferente também de uma livre expressão vazia de conteúdo. Na concepção de ensino que defendo, a História da Arte entra como um conteúdo subordinado a um princípio primeiro: o de que a criança deve aprender prazerosamente a expressar-se plástica, cênica e musicalmente. Porque se estou convicto de que nem todos, no futuro, desejaram ser artista, pois desejaram ser médicos, engenheiros ou mecânicos. Também estou convicto de que todos eles, independentemente da profissão que venham a ter, serão mais felizes e equilibrados se gostarem e souberem se expressar através de alguma linguagem artística. *Este é o valor da prática*, volto a repetir. E é por esta razão que devemos sempre apoiar e estimular os indivíduos, independentemente de que sejam portadores de deficiências, limitações ou não, a realizarem alguma prática com as linguagens artísticas.

Agora, porém, gostaria de chamar a atenção para o outro ponto de minha fala: **a prática de valor**. Aqui quero chamar a atenção para um outro fenômeno, que transcende o valor da prática.

A **prática de valor** também está relacionada com minha metáfora de ser poeta. Em meu exemplo, suponhamos que busquei superar com disciplina e resignação o tempo e o esforço necessário para aprender e dominar com maestria as diferentes possibilidades de combinações sintáticas e gramaticais do novo idioma que decidi estudar. Com a mesma disciplina e resignação, fiz-me profundo conhecedor da história da poesia geral e naquele idioma em particular. Isto tudo, como eu disse antes sem sombra de dúvida amplia minhas chances de fazer uma boa poesia, porém, não me assegura a certeza de que a poesia que eu venha a escrever de fato, seja uma excelente poesia e nem sequer que seja considerada pelos conhecedores e estudiosos da poesia, como uma “boa obra de arte”. E porque isto ocorre? Porque o reconhecimento da qualidade estética da obra de arte não se limita a reconhecer o conhecimento da linguagem ou da história da linguagem, mas também é o reconhecimento de uma revelação, de um mistério. E os artistas que ensinam sabem: ensina-se o que é arte e o que faz este ou aquele objeto e ação ser reconhecido como arte. Ensina-se a fazer objetos ou ações que procurem ter estas ou aquelas características artísticas e discute-se e questionam-se as qualidades dos objetos e ações realizadas, mas não se ensina a fazer arte. E não se ensina, simplesmente porque como uma parte do reconhecimento artístico é reconhecimento de uma revelação, para fazer arte, é necessária uma parte de conteúdo que está ou não está no fazedor, e é esta capacidade de revelar determinados conteúdos. Ou seja, ou o sujeito tem a dizer ou não tem. Nas palavras do magistral pintor romântico, o alemão Caspar David Friederich (apud

WOLLHEIM, 2002, p. 138) “O pintor deve pintar não só o que vê à sua frente, mas também o que vê dentro de si mesmo. Porém, se ele não vê nada dentro de si, deve abdicar de pintar o que vê à sua frente.” O que se ensina são as sintaxes, as gramáticas e as Histórias. Mas os conteúdos não são possíveis de serem ensinados. Geram-se no estudante em sua história de vida. Surgem da necessidade e da interação do Ser com o mundo. Podemos e fazemos a discussão destes conteúdos, mas ao fazê-lo o que de fato fazemos é uma crítica a forma como eles estão revelados. E isto porque como não há forma sem conteúdo, a inadequação de um ao outro não revela aquilo que artista deseja dizer. Expressa algo, mas não revela nada. A revelação é um aumento de Ser, uma agregação, um marco que divide o observador em um antes e um depois do encontro com a obra. E é a relevância deste conteúdo, para o Ser e para o Mundo, juntamente com a qualidade da gramática utilizada para dizer isto ou aquilo, que irão determinar o reconhecimento da prática (de pintar, interpretar, escrever ou compor) como **uma prática de valor**. Isto é o que se define realmente como obra de arte; não apenas serem objetos ou práticas sejam eles visuais, cênicas ou musicais. Mas objetos, práticas, ações que a coletividade reconhece como portadoras de conteúdos, verdadeiramente importantes e significativos não apenas para o seu desenvolvimento e bem estar, mas para o desenvolvimento e bem estar das suas gerações futuras. Em outras palavras, reconhece como VERDADES e as verdades para a psique são “sagradas” porque revelam o mistério tornando compreensível a incompreensão do mundo.

E aqui necessito, para sublinhar com contundência a existência desta diferença entre **o valor da prática** e a **prática de valor**, voltar ao princípio quando disse que trataria ao final de uma das duas opções. Aquela na qual, por me considerar um gênio, um talento nato desconsideraria a necessidade de uma qualificação.

Desde 1992, quando concluí o doutoramento, a *mitologia artística* passou a ser o meu mais caro objeto de estudo acadêmico.

Os mitos heróicos podem, seguramente, serem considerados como o conjunto de narrativas de maior impacto nas diferentes culturas humanas. O herói é um dos símbolos mais importantes existentes. Nos emocionamos com sua trajetória porque, embora sua origem seja parcialmente divina e seus feitos estejam além do humano, ele também é humano, sofre como nós e possui uma existência finita e um fim trágico. Mas o mais importante é que o motivo de existência do herói se encontra na realização de uma ação que beneficiará a coletividade.

Diversos estudos apontam um redobramento do mito do herói no mito do artista. As mesmas características heróicas também são parcialmente encontradas na historiografia dos artistas assim como – e isto é o mais impressionante – nas

análises e declarações da crítica sobre os artistas e suas obras. **O mito do artista** atua como um *fio invisível* que une sincronicamente observador-obra-artista, logo permite a vinculação de um determinado artista com outros de diferentes épocas. Historicamente o nascimento da “obra de arte” na cultura ocidental, como em outras culturas, está indissociavelmente unida a função mágica. Durante o processo de dissociação da sua função mágico-religiosa, houve um processo paralelo de deslocamento simbólico compensatório, que visou suprir a perda de potência simbólica derivada do não reconhecimento da figura divina no objeto, e que projetou sobre o autor as características míticas que pertenciam as divindades.

Em “La leyenda del artista”, Ernst Kris e Otto Kurz reúnem e analisam um conjunto expressivo de declarações anedóticas “histórico-biográficas” sobre diferentes artistas entre eles, Giotto, Zurbaran, Goya, Caravaggio, Dürer, Miguel Angel e Rembrandt por citar alguns, todas elas carregadas de referências mitológicas. Como os próprios autores afirmam:

[...] la anécdota está intimamente ligada al pasado legendario en el que se originó la imagen del artista. Los historiadores han llegado a reconocer que la anécdota en su sentido más amplio se nutre del mito y la saga, de los que transporta una gran riqueza de material imaginativo hasta la historia registrada. De modo que, incluso en las historias de artistas relativamente modernos hallamos temas biográficos que pueden provenir, punto por punto, del mundo repleto de dioses y héroes anterior a los albores de la historia. (KRIS; KURS, 1982, p. 28-29).

É importante deixar claro que a construção da identidade artística se realiza mediante dois processos simbólicos paralelos e simultâneos, sendo assim, resultado da constante harmonização das tensões entre estes dois processos. Um, é o processo de identificação do indivíduo com a *figura simbólica do herói*. O outro, é de identificação com práticas e atitudes que a bagagem cultural das coletividades de inserção do indivíduo e de outras coletividades que deseja de inserir-se, reconhecem como *artísticas*.

Com isto desejo ressaltar que, **o mito do artista** existe e é necessário porque o **artista**, não enquanto indivíduo com uma existência histórica determinada, mas enquanto *personagem heróico*, é **símbolo**. Sobre o simbolismo do herói, Jung (1993, p. 184) afirma:

El más egregio de todos los símbolos de la libido es la figura humana como demonio o héroe. Con él, el simbolismo abandona el dominio de las cosas y de lo impersonal, propio de la

imagen astral y meteórica, y adopta forma humana: la forma del ser que pasa del dolor a la alegría y de la alegría al dolor, que semejante al sol tan pronto se halla en el cenit como se hunde en la noche tenebrosa de la cual renace a un nuevo esplendor.

Pode-se afirmar, portanto, que todo o processo de construção da identidade artística ocidental, enquanto que possui a sua base construída sobre o mito do artista, possui um significado simbólico que - a parte de ser como todo símbolo resultado das tensões entre a vontade e o desejo individual e as necessidades simbólicas do meio social - inevitavelmente está refletido na obra, pois esta é o *meio* no do qual se registra o processo. Assim o artista sempre é considerado pelo observador da obra e pelo investigador, pois é símbolo que está incorporado na obra. Naturalmente, estou me referindo ao artista mítico, e não ao autor da obra com sua existência *real*, uma vez que mesmo uma obra anônima, cujo autor desconhecemos, é lida sob influência da mitologia artística que se encontra impregnada em nossa concepção cultural de arte. Penso que o problema das análises que não consideram o artista ao estudar a obra é que em verdade estão apenas deixando de falar sobre “algo” que está sendo considerado e está influenciando na análise, apesar de não estar sendo reconhecido. No entanto, se for certo que é a obra a que nos dá a conhecer o homem, já que é a protagonista do estudo e da relação de interpretação, não é menos certo que o que move o homem a *interpretar* a obra, é seu desejo de conhecer algo sobre quem a fez, ou seja, sobre o homem que realizou a obra, seja este conhecimento específico ou geral. Assim como também é certo que ao buscar este conhecimento o interprete *inclui* em sua interpretação a “imagem” que já possui sobre a época em que a obra se realizou, ou seja, insere a obra e seu autor em um contexto cuja leitura lhe é dada por sua bagagem cultural.

O artista como já expliquei em outra ocasião (REVISTA..., 1993) não constrói sua identidade artística do nada, mas o faz a partir de um processo de identificação de “valores artísticos” percebidos em obras e autores que são reconhecidos como tais, tanto pelos coletivos em que “o aspirante a artista” encontra-se inserido como por coletivos em que deseja inserir-se.

Outra confirmação da presença da mitologia artística na construção da identidade artística encontramos no livro “Mitos de artista” de Eckhard Neumann. Neste trabalho, seu autor não apenas demonstra a complexidade constitutiva da mitologia do artista, através de uma minuciosa análise das concepções artísticas de poetas, pintores, escritores, filósofos e historiadores em diferentes momentos históricos, como também, demonstra a influência na obra das identificações com modelos “trágicos” ou “proféticos” de identidade artística.

Neumann (1992) parte de uma velha questão que sempre foi objeto de discussão entre artistas, filósofos, psicólogos e estetas: a criatividade. Seu estudo inicia no período dos grandes poetas clássicos da Grécia Antiga, que proclamavam que seu trabalho era um desígnio divino; eram *eleitos*, entre a grande maioria de pobres mortais, para nos ensinar do que se trata o belo, o canto e a poesia.

El arte poético se manifiesta como un milagro al que no se puede acceder mediante el aprendizaje. Por ello la descripción que Hesíodo hace de su vocación artística es uno de los primeros testimonios de una presentación anecdótica y una mistificación de las facultades del poeta. (NEUMANN, 1992, p. 13).

Uma forte religiosidade ainda impregnava o pensamento da sociedade grega, o que contribuía ainda mais para os discursos místicos sobre o artista e a relação estreita deste com os deuses. Os próprios poetas clássicos, como Homero, Hesíodo, Epiménides, entre outros, faziam questão de provar que sua vocação artística tinha sido outorgada por algum grande Deus.

El canto y la poesía, y con ellos la configuración completa del mito, son para la cosmovisión heroica obras de la misma divinidad que, mediante el instrumento del poeta, se convierte en anunciadora de su propia esencia; de la misma manera, los hombres deben a la enseñanza directa de los dioses todo su saber, sus artes, su derecho y su ley. (NEUMANN, 1992, p. 14).

No entanto, esta demasiada valorização da atividade artística, acabou levando, segundo Horácio (escritor romano), a uma excessiva auto-valorização e elitização da imagem do artista. Os discursos, em voga na época, eram demais encantadores, pois transformavam pobres mortais que aspiravam ao ofício de artista, em sacerdotes supra-humanos, que tinham como tarefa transmitir o que as divindades pensam sobre verdade, beleza e justiça.

A criatividade, do ponto de vista da filosofia helênica, era considerada como uma faculdade humana iluminada pela inspiração divina; Platão concebia o poder da criação, como um “entusiasmo”, uma “fascinação”, que enchia o espírito sensível e apaixonado do artista, que busca a perfeição divina. Para Platão era a própria divindade que se dirigia ao ouvinte através da voz do poeta (NEUMANN, 1992, p. 16).

A *musa*, também merece destaque, já que tinha um papel importante no que se refere ao poder de criação, pois era ela quem vinha despertar o gênio adormecido que todo o artista, eleito por forças divinas e pela sua natureza

engenhosa, traz em seu espírito. Platão, neste sentido, já advertia: "Aquel que sin el delirio de las musas se aproxime a las puertas de la poesía creyendo que su imaginación y su habilidad le bastarán para hacerle artista no dejará de ser un ignorante y su arte racional se verá oscurecido por el arrebato en el delirio". (PLATÃO apud NEUMANN, 1992, p. 16).

Ao trazer estas considerações sobre a mitologia artística desejo destacar o motivo pelo qual no exemplo que criei sobre meu suposto desejo de ser poeta deixei aberta a opção de alguém não se qualificar por se considerar um gênio, um talento nato. Compreendo e conheço perfeitamente as justificativas que inúmeras pessoas oferecem para essa opção. Talvez sejam elas que não compreendam que suas justificativas derivam da mitologia e talvez por isso mesmo não compreendam corretamente o sentido figurado da mitologia artística. Talvez a interpretem literalmente, exatamente da forma como os estudiosos estruturalistas já demonstraram que ela não deve ser interpretada. Mas como toda a regra possui suas exceções esta não foge a regra. E assim há que se reconhecer aos autodidatas que intuitivamente atingiram resultados excepcionais em suas práticas artísticas. Mas eu não recomendaria esta opção e sim a que implica no esforço do aprendizado porque acredito, sem sombra de dúvida, que ele ampliará as chances de fazer uma boa poesia e de ser considerado um bom poeta.

Para concluir, pois, preciso deixar claro que não creio, tanto por conhecimento teórico como por prática e vivência, que uma boa obra de arte seja fruto da casualidade. Uma boa obra de arte, sempre, é fruto do conhecimento e de algo mais. Mas nunca, jamais, é fruto da ignorância ou do simples egocentrismo. E assim, portanto, sem nenhum tipo de pudor ou preconceito, não tenho o menor problema em afirmar que tanto **o valor da prática** como **a prática de valor** independem da condição do indivíduo enquanto portador ou não de alguma limitação física ou deficiência. A nona sinfonia não é fantástica porque quando Beethoven a escreveu estava surdo. É fantástica, *simplesmente*, porque quem a escreveu, além de ter algo muito importante para dizer, sabia muito bem como dizer porque sabia muito de música. O mesmo se pode dizer de um Monet, de um Van Gogh, de um Artaud, etc. Não foram a perda de visão daquele ou a a enfermidade mental destes os responsáveis pela qualidade da obra que eles produziram. Foram suas virtudes e esta é uma das maravilhas da arte, que é a de ser um território onde a discriminação inexistente, porque não importa a condição física de quem faz. O que importa é a qualidade poética da obra de deixa para a humanidade.

Notas

- 1 Texto apresentado em versão reduzida na *Mesa redonda: Estética e o valor da produção e do produto artístico em suas diferentes linguagens* do I Encontro Arte sem Barreiras realizado em 2004 na UFSC.
- 2 Aqui é importante destacar que o entendimento de símbolo para G. Durand insere-se dentro do que epistemologicamente costuma definir-se como “hermenêutica simbólica”, e que está diretamente relacionada com o surgimento do Círculo de Eranos, do qual C.G. Jung foi um dos principais ideólogos.

Referências

- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix,1988.
- GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos,1990.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1993.
- KRIS, E.; KURZ, O. *La leyenda del artista*. Madrid: Catedra,1982.
- JUNG, C.G. *Simbolos de transformación*. Barcelona: Ed. Paidos, 1993.
- NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Técno,1992.
- REVISTA PORTO. Rio Grande do Sul: UFRGS-POA , v. 6, 1993.
- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2002.

Antonio Carlos Vargas Sant'Anna
Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC
Endereço residencial: Rua Agostinha Maria da Conceição, 198
88061-450 - Fortaleza da Barra - Florianópolis - SC
E-mail: casthalia@casthalia.com.br

Recebido em: 22/10/2004

Aprovado em: 21/02/2005