



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO  
Decreto Estadual nº 3.943/96 e nº 16.719/74 e Parecer CEE/MS nº 38/93  
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES  
Decreto Estadual nº 46.225, de 29/12/1998  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

## ÍCONES SAGRADOS E A IGREJA MATRIZ SAGRADA FAMÍLIA DE TRÊS CORAÇÕES

TRÊS CORAÇÕES  
2006

CAMILLA NEVES LIMA MELCHIOR

**ÍCONES SAGRADOS E A IGREJA MATRIZ SAGRADA  
FAMÍLIA DE TRÊS CORAÇÕES**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde - UNINCOR, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Mestre.

**Orientadora:** Prof. Geysa Silva

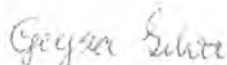
**Três Corações  
2006**




## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 337

Aos vinte e seis dias do mês de agosto do ano de dois mil e cinco, sob a presidência da Professora Doutora Geysa Silva, e com a participação dos membros Professora Doutora Dóris Cavallari e Professora Doutora Maria Luiza Cunha Lima, que se reuniram para a banca da defesa de dissertação da mestranda Camilla Neves de Lima Melchior, aluna do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é "*Ícones Sagrados e a Igreja da Matriz Sagrada Família de Três Corações*". O resultado foi pela aprovação. Eu, secretário, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

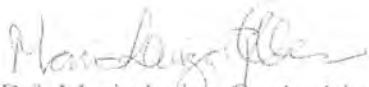
Três Corações, 26 de agosto de 2005.



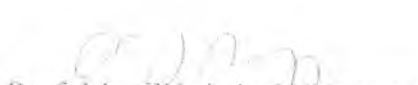
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Geysa Silva  
Presidente



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Dóris Cavallari  
Membro da Banca



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Luiza Cunha Lima  
Membro da Banca



Prof. Ms. Clóvis Luiz Mazzaro  
Secretário Geral

004/2005

## RESUMO

Pretende-se, com a presente pesquisa, explicitar a história da Igreja Matriz de Três Corações e, ao mesmo tempo, tentar esboçar uma leitura interpretativa dos aspectos de iconicidade presentes naquela Igreja, contextualizando-os historicamente. Emergem daí questões sobre a natureza da linguagem e da arte, sobretudo da arte religiosa, como capaz de substituir, as linguagens dos textos e dos discursos teológicos. Nossa pesquisa tenta expor a importância de considerarmos a arte e o discurso estético como aspectos possíveis de serem compreendidos e de servirem como base para quem experimenta um espaço icônico. Num primeiro momento, apresentamos uma visão sobre a natureza da arte e do estético; num segundo momento, procuramos salientar a eficácia humanizante de um ícone religioso; e, num terceiro e último momento, esboçamos o percurso histórico da Igreja e introduzimos uma leitura possível das poéticas que sustentam os ícones ali figurados.

## ABSTRACT

The purpose of this research is to demonstrate the history of the Church of Três Corações and, at the same time, to try to sketch an interpretative reading of the icons aspects present in that church, contextualizing them historically. Emerge thence subjects about the nature of the language and of the art, above all of the religious art, as able to substitute the languages of the texts and of the theological speeches. Our research tries to expose the importance of us to consider the art and the aesthetic speech as possible aspects of they be understood and of they serve as base for who experiences an icon space. In s first moment, we introduce a vision about the nature of the art and of the aesthetic; in a second moment, we tried to emphasize the humanized efficacy of the religious icon; and, in a third and last moment, we sketched the historical course of the Church and we introduced a possible reading of the poetics that sustain the icons there figurative.

# SUMÁRIO

RESUMO .....	2
ABSTRACT .....	3
1 INTRODUÇÃO .....	5
2 REVISÃO DA LITERATURA.....	7
2.1 Dimensão pedagógica da arte e do estético.....	7
2.1.1 A arte e o estético como modalidades de conhecimento.....	8
2.1.2 O que devemos entender por “dimensão estética” .....	15
2.2 A função representativa da arte e do ícone religioso .....	26
2.3 Vínculo entre estética e religião .....	32
2.4 A leitura do espaço artístico da Igreja Matriz .....	38
2.4.1 Momento pré-iconográfico.....	38
2.4.2 Momento iconográfico .....	40
2.4.3 Momento iconológico .....	45
2.5 Histórico da Igreja Matriz Sagrada Família de Três Corações .....	48
2.5.1 Leitura da Igreja Matriz.....	52
3 CONCLUSÃO .....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	59
ANEXOS .....	63

# 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa a leitura estética de um espaço icônico – o da Igreja Matriz de três Corações - tenta esboçar as pistas para possível resposta a uma preocupação teórica particular de sondar qual a significado da dimensão icônica, sobretudo quando esta diz respeito a temas religiosos.

Emerge daí uma segunda linha condutora de nosso trabalho, qual seja, a questão sobre como reconhecer na arte e no estético função pedagógica. Em outras palavras, até que ponto uma imagem religiosa pode interferir na educação de uma pessoa.

Trata-se, no fundo, de perguntar sobre a eficácia pedagógica da obra de arte. Esta questão nos sugeriu três momentos ou capítulos na presente dissertação:

No primeiro momento do primeiro capítulo procuramos caracterizar a arte e o estético como modalidades de conhecimento. Isto nos pareceu necessário enquanto deveríamos, em um primeiro momento, tentar compreender a diferença da natureza da imagem artística e do discurso estético em relação aos discursos textuais ou narrativos. É esta diferenciação, justamente, que vai servir de suporte para o desenvolvimento da reflexão em torno da eficácia pedagógica da arte e do estético.

Para dar entrada nesta reflexão entre arte e estético e o discurso formal tentamos diferenciar o esquematismo próprio à arte e aquele que diz respeito ao estético. Mostrando que o paradigma da arte e o do estético, tomados como estruturas cognitivas embora interdependentes, preservam cada uma sua peculiaridade.

Nesta distinção, já introduzimos aquilo que vai perpassar toda a nossa pesquisa, a “suspeita” a respeito da estrutura da imagem artística e do discurso estético como estruturas vinculadas à dimensão pedagógica.

Sabendo o quanto é amplo e complexo o campo das teorizações em torno da afirmação da arte e do estético como modalidades de conhecimento, elegemos as perspectivas de dois autores, Luigi Pareyson e Benedetto, delimitando inicialmente, desta forma, uma teoria sobre o assunto.

Num segundo momento, permitimo-nos desenvolver uma reflexão que entra decididamente na problemática sugerida pelo eixo condutor da pesquisa. É ao abrir uma compreensão teórica da função representativa e referencial da arte, da estrutura icônica, do

vínculo entre estética e religião e, enfim, do vínculo social da arte que aparece a problematização em torno do papel pedagógico e humanizante do ícone religioso.

O terceiro momento tem como cerne a leitura interpretativa da Igreja Matriz, motivo maior desta nossa dissertação. Contudo, inicia-se com uma breve teorização a respeito dos momentos a serem observados para se proceder a leitura de um espaço artístico figurativo. Apresentar-se-á um breve histórico da Igreja Matriz fundamentado através de levantamento bibliográfico, arquivístico, entrevistas, pesquisa fotográfica e coleções particulares. Posteriormente será realizada uma análise e leitura das imagens da Igreja Matriz Sagrada Família de Três Corações iniciando com um rápido relato sobre o surgimento da Igreja e logo após uma caracterização da arte gótica. A partir desta breve introdução pudemos abrir aquilo que a nossa dissertação objetiva: atingir uma compreensão suficiente dos sentidos do espaço icônico da Igreja Matriz.



## 2 REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 Dimensão pedagógica da arte e do estético

O objetivo desse estudo é, fundamentalmente, tentar demonstrar, através da leitura de um objeto artístico bem situado – no caso a Igreja Matriz de Três Corações – como a arte pode ser considerada uma modalidade de conhecimento. Um conhecimento articulado não através de representações conceituais que, embora figurativas, acentuam antes de mais nada seu caráter icônico. O caráter icônico da imagem é sua capacidade de negar toda representação e colocar-nos em presença daquilo que é negado. O que importa neste trabalho é a experiência estética em torno da arquitetura e das pinturas da Igreja Matriz e reação comunicativa que esta experiência proporciona.

Foi sugerida uma perspectiva pela reflexão estética do filósofo alemão Martin Heidegger, em sua obra *A origem da obra de arte*, onde propôs uma análise da arte, uma meditação da natureza da obra de arte:

“Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através do artista. Mas por meio e a partir de que é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte.” (HEIDEGGER, 1990, p. 11).

Então, obra e artista são dependentes um do outro, segundo Heidegger; o artista é a origem da obra e a obra é a origem do artista. Nenhum existe sem o outro. E, todavia, nem a obra nem o artista se sustentam sozinhos, há uma relação de reciprocidade. De acordo com Heidegger, a arte não corresponde nada ao real, ela induz à idéia de obra e artista, somente nesse aspecto que ela designa algo real. O artista e a obra somente existem na medida em que há arte.

Quanto à definição de arte, o termo é freqüentemente usado em dois sentidos: uma obra só pode ser considerada obra de arte se esta for produzida por um homem e imita algo. A característica própria desta teoria não reside no fato de defender que uma obra de arte tem de ser produzida pelo homem, o que é comum a outras teorias, mas na idéia de que para ser arte essa obra tem de imitar algo. Daí que seja conhecida como teoria da arte como imitação.

Insatisfeitos com a teoria da arte como imitação (ou representação), muitos filósofos e artistas românticos do século XIX propuseram uma definição de arte que procurava libertar-se das limitações da teoria anterior, ao mesmo tempo que deslocava para o artista, ou criador, a chave da compreensão da arte. Trata-se da teoria da arte como expressão. Teoria que, ainda hoje, uma enorme quantidade de pessoas aceita sem questionar. Segundo a teoria da expressão uma obra de arte só pode ser considerada como tal, se exprimir sentimentos e emoções do artista. Se é verdade que a arte provoca em nós determinadas emoções ou sentimentos, então é porque tais sentimentos e emoções existiram no seu criador e deram origem a tais obras.

Verificando que a diversidade de obras de arte é bem maior do que as teorias da imitação e da expressão fariam supor, uma teoria mais elaborada, e também mais recente, conhecida como teoria da forma significante, decidiu abandonar a idéia de que existe uma característica que possa ser diretamente encontrada em todas as obras de arte. Esta teoria, defendida, entre outros, pelo filósofo Clive Bell, considera que não se deve começar por procurar aquilo que define uma obra de arte na própria obra, mas sim no sujeito que a aprecia. Isso não significa que não haja uma característica comum a todas as obras de arte, mas que podemos identificá-la apenas por intermédio de um tipo de emoção peculiar, a que chama *emoção estética*, que elas, e só elas, provocam em nós. Por esta razão, essa teoria é incluída nas teorias essencialistas.

Se a teoria da imitação estava centrada nos objetos representados e a teoria da expressão, no artista criador, a teoria formalista parte do sujeito sensível que aprecia obras de arte. Tendo em conta a definição dada, reparamos que a característica de provocar emoções estéticas constitui, simultaneamente, a condição necessária para que um objeto seja uma obra de arte. Mas se essa emoção peculiar chamada emoção estética é provocada pelas obras de arte, e só por elas, então tem de haver alguma propriedade também ela peculiar a todas as obras de arte, que seja capaz de provocar tal emoção nas pessoas. Clive Bell diz que essa propriedade é a forma significante.

### **2.1.1. A arte e o estético como modalidades de conhecimento**

Em uma passagem de sua obra *O que é estética?*, o esteta Marc Jimenez faz uma afirmação decisiva: “interrogar-se sobre a ‘função da arte e do seu lugar no conjunto de nossa vida’ é uma das questões no programa da reflexão estética contemporânea” (JIMENEZ, 1999,

p. 186-187). Partindo desta afirmação do autor, fica-nos clara a necessidade de estabelecermos, já neste início de nossa reflexão, a diferença entre as duas áreas, a artística e a estética, embora ambas sejam intrinsecamente interdependentes.

Se nosso objetivo é tomar aquela Igreja Matriz como espaço artístico para analisá-lo ou realizar em torno dele uma leitura do ponto de vista estético a fim de tentar mostrar sua característica de *conhecimento* e, assim, de validade pedagógica, de início há que se fazer uma distinção necessária. Uma é o entendimento da *arte* como *modalidade de conhecimento*, outra é a compreensão do *estético* como *discurso*, válido também como *estrutura cognitiva*. Quando falamos aqui em “eficácia pedagógica do estético” estaremos dizendo do estético como “reflexão sobre o fato artístico”. Querendo com isto pôr a ênfase *na arte* como sendo o centro possibilitador de uma experiência e, conseqüentemente, da educabilidade de quem experiencia. Para melhor esclarecer o que vem a ser arte, se de fato pode ser considerada uma modalidade de conhecimento ou não, recorreremos à obra “*Os problemas da Estética*”, de Luigi Pareyson (1918-1991) (PAREYSON, 1984).

Aquele esteta, nesta sua obra, entende que a arte é um conhecimento não de uma maneira pura, translúcida, da mesma forma que ocorre nas teorias conceituais do campo científico ou filosófico. Para o autor, compreender a arte literalmente como conhecimento seria inadequado. Sua conclusão é a de que a arte pode ser tomada como modalidade de conhecimento, mas um conhecimento todo peculiar enquanto guarda certa relação de ambigüidade com a ordem do *fazer* e com a do *expressar*. Diz ele: “As definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é conhecida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um expressar” (PAREYSON, 1984, p. 29).

Para o autor, há entre a concepção da arte como conhecer, fazer e expressar, relações de exclusão, contraposição, ajuda e combinação. Razão suficiente para não reduzirmos a arte a uma modalidade de *conhecimento puro*, mas apenas acenarmos para sua proximidade com a ordem cognitiva ou epistêmica.

Com o intuito de situar o deslocamento da concepção da arte como *fazer* e como *expressão* para a concepção de *conhecimento*, Pareyson nos mostra sinteticamente os momentos decisivos das concepções de arte dentro do contexto da história da Estética.

“Na antigüidade prevaleceu a primeira: a arte foi entendida como *techné*, como um fazer em que era, explícita ou implicitamente, acentuado o aspecto executivo, fabril, manual. Mas o pensamento antigo pouco se preocupou com teorizar a distinção entre a arte propriamente dita e o ofício ou a técnica do artesão (...) Com o romantismo, prevaleceu a terceira, que fez com que a beleza da arte consistisse não na adequação a um modelo ou a um cânone externo de beleza, mas na beleza da expressão, isto é,

na íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita. (...) Em todo o decurso do pensamento ocidental, é também recorrente a segunda concepção, que interpreta a arte como conhecimento, visão, contemplação, em que o aspecto executivo e exteriorizador é secundário, senão supérfluo, entendendo-a ora como a forma suprema ora como a forma ínfima do conhecimento, mas, em todo caso, como visão da realidade: ou da realidade sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática” (PAREYSON, 1984, p. 29).

É muito comum, em teorizações estéticas, a ênfase de cunho romântico no valor da arte como *expressão*, vendo aí tanto uma das funções privilegiadas da dimensão artística como, ainda, um modo de complementaridade à dimensão cognitiva da arte.

Devido a isto, antes de desdobrar uma argumentação mais ampla a respeito do estatuto da arte como conhecimento, Pareyson detém-se na noção de arte como *expressão* e nos chama a atenção para o fato de que não é exclusivo da arte o *exercício expressivo*, pois “todas as operações humanas são expressivas. Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho” (PAREYSON, 1984, p. 30).

Baseando-se em semelhante argumento, quer o autor demonstrar que só a *expressão* não representa a essência da arte, mas apenas um dentre os seus muitos aspectos. Mesmo quando o termo *expressão* é tomado em sentido específico, Pareyson recomenda cuidado. Para ele a arte tomada como “expressão dos sentimentos” caminha num limite muito tênue, pois uma obra, *seja ela de qualquer dimensão*, mesmo que os sentimentos pretendidos não tenham chegado ao nível da compreensão, não deixou ela de ser a expressão de uma espiritualidade. Amenizando um pouco a ênfase absoluta que os estetas atribuem à arte como *expressão*, Pareyson quer mostrar o justo lugar desta propriedade da arte, que não é primeira para ele, mas segunda em relação à “forma”:

“... a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter. Ela exprime, então, a personalidade do seu autor, não tanto no sentido de que a trai, ou a denuncia, ou a declara, mas, antes, no sentido de que a *é*, e nela até a mínima partícula é mais reveladora acerca da pessoa de seu autor do que qualquer confissão direta, e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo. A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma” (PAREYSON, 1984, p. 30).

Por outro lado, este autor reconhece também que “há um aspecto cognoscitivo, contemplativo, visivo na arte” (PAREYSON, 1984, p. 30). Entretanto, colocará algumas restrições em relação a este próprio aspecto cognoscitivo que, se levado ao pé da letra,

acabaria por nos fazer entender a arte como reveladora da realidade sensível ou supra-sensível:

“Aquilo que alguns dizem da arte, que ela é reveladora da verdadeira realidade das coisas, do mundo supra-sensível, da idéia, poder-se-ia dizer igualmente das outras atividades do homem, já que cada uma delas, no seu concreto exercício, abre frestas sobre a constituição da realidade, enquanto exhibe princípios, leis, estruturas sobre as quais a filosofia, com oportuna interpretação, erige as suas construções conceituais. Mas a arte não tem, de per si, uma função reveladora ou cognoscitiva, e menos ainda se reduz a conhecimento, sobretudo quando se atribui um caráter contemplativo ao conhecimento” (PAREYSON, 1984, p. 31).

O cuidado de Pareyson em relação a não se concentrar demais a atenção neste aspecto cognitivo da arte prende-se à sua ótica sobre o que é essencial na arte. Para ele, se colocarmos a característica de conhecimento em primeiro plano, estaríamos contribuindo para “colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador, com grave prejuízo para a teoria e prática da arte” (PAREYSON, 1984, p. 31).

Como, entretanto, podemos atribuir à arte o estatuto de *conhecimento*, sem obscurecer sua essência própria? Sobre esta questão, é a seguinte a perspectiva de Pareyson:

“... se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva de seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, freqüentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar se prolonga no fazer*” (PAREYSON, 1984, p. 31).

A característica essencial da arte é, para o autor, não a expressão nem a cognição, mas o *fazer*, como *produzir*, como *construtividade*: “o aspecto essencial da arte é o produtivo, realizativo, executivo” (PAREYSON, 1984, p. 31). Pensar, agir, toda atividade humana, enfim, é um *fazer*. O que, no entanto, diferenciaria o fazer artístico dos demais fazeres, segundo a ótica de Pareyson?

“... a arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com freqüência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica. O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já idealizada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*” (PAREYSON, 1984, p. 32).

Se adotarmos esta concepção, devemos compreender a simultaneidade de dois fatores constitutivos na arte: a *execução* e a *invenção*. E o caráter especial da obra de arte, que

não permite com que ela seja coincidente com o conhecimento conforme nós o entendemos tradicionalmente, é o fato de que ela *só se faz, fazendo*. Daí não ser ela *só* mera invenção ou *só* simples execução de uma *poética* ou projeto artístico pré-estabelecido, é o que acentua Pareyson: “A arte é, portanto, um fazer em que o aspecto realizativo é particularmente intensificado, unido a um aspecto inventivo” (PAREYSON, 1984, p. 32).

Se conhecer for realizar, inventar ou intuir, poderíamos afirmar que arte é uma modalidade de conhecimento ou lugar mediador para o conhecer.

Outro esteta italiano, Benedetto Croce [1866-1952], apresentou-nos um dos textos mais tradicionais da História da Estética que trata da afirmação do estatuto ou natureza da arte como modalidade de conhecimento, porém, na forma de *conhecimento intuitivo*.

Para Croce (1997), sobretudo no primeiro capítulo de sua obra “*Breviário de Estética*”, existem duas espécies de conhecimento: o *conhecimento intuitivo*, que produz *imagens*, e o *conhecimento lógico*, que produz *conceitos*. O intuitivo é independente do conceitual, ao passo que o conceitual não pode existir sem intuição prévia.

Toda a obra deste autor é o aprofundamento, em retomadas, da seguinte tese:

“O conhecimento tem duas formas: é conhecimento intuitivo ou conhecimento lógico; conhecimento pela fantasia ou conhecimento pelo intelecto; conhecimento do individual ou conhecimento do universal, das coisas singulares ou das suas relações; é, em suma, ou produtor de imagens ou produtor de conceitos” (*Estética*, CROCE in: BAYER, 1978, p. 420).

Considera que, se o conhecimento artístico é intuitivo, a arte é autônoma e é intuição do particular, do indivíduo. Esta conclusão a que Croce chega vai influenciar grande parte dos estetas contemporâneos.

A primeira afirmação no “*Breviário de Estética*” é de que a arte é “intuição”, “visão”, “contemplação”, “imaginação”, “fantasia”, “figuração”, “representação”, palavras utilizadas como sinônimos de “intuição”. Contudo, para argumentar que arte é intuição, Croce mostra tudo aquilo de que a arte se distingue ou nega. Assim, para ele:

A) A arte não pode ser entendida como um fato físico:

Herdeiro do pensamento hegeliano, Croce propõe que “os fatos físicos não têm realidade, enquanto a arte ... é sumamente real; de modo que ela não pode ser um fato físico, que é uma coisa irreal” (CROCE, 1997, p. 36). Portanto, o mundo físico, por mais sólido que seja, não é real; é antes, em sua lógica interna, “uma construção de nosso intelecto para os fins da ciência” (CROCE, 1997, p. 37).

Para Croce, “a pergunta se a arte é um fato físico deve assumir, racionalmente, este outro sentido: se a arte pode ser construída fisicamente”. A resposta é de que sim.

Entretanto, em seu entender, quando desejamos penetrar a natureza e o modo de operar da arte, de nada vale dizer que ela pode ser pesada, medida, composta de elementos físicos. Sua natureza está para lá de sua fisicidade; ela é, enquanto intuição, *supramaterial*. (CROCE, 1997. p. 37).

B) Argumenta Croce que implícita na definição da arte como intuição está uma outra negação: a arte não pode ser um ato utilitário.

O argumento é o seguinte: “se ela é intuição, e se intuição vale por teoria no sentido originário de contemplação, a arte não pode ser um ato utilitário” (CROCE, 1997. p. 37).

“A arte, considerada em sua própria natureza, não tem nada a ver com o útil, nem com o prazer, nem com a dor, enquanto tais” (CROCE, 1997. p. 37).

Segundo o autor, ao definirmos a arte como intuição estamos distinguindo-a do agradável, do prazer. Quando muito podemos afirmar que ela visa uma forma particular do agradável e não o agradável em geral. O que distinguiria a arte seria conseguirmos situar aquilo que distingue o agradável da arte dos outros agradáveis. Tudo indica que, pela perspectiva croceana, o agradável, o prazer da arte seria o fato de podermos encontrar o que o autor quis intuir. Deveríamos sempre nos colocar no espírito do autor, e compreender a obra por intuição e como intuição. Tal seria o prazer específico da arte.

Para Schleiermacher, o ideal do intérprete é compreender um autor melhor do que ele se compreendeu a si mesmo. Juntamente com a *intenção crítica* ou “superação do mal entendido”, Schleiermacher incorpora a idéia romântica da *individualidade criadora* ou do espírito inconsciente criador que opera nas individualidades geniais. É esta posição romântica que levou o autor a supor que um indivíduo criador, ao operar a interpretação, pode chegar a compreender um autor melhor do que ele se compreendeu a si mesmo. Entretanto, para este filósofo, não se pode compreender uma individualidade de uma forma direta sem *compará-la* com outra individualidade e com elementos gerais da linguagem. Mas não basta comparar; há que haver uma operação adivinatória (*advinhação*) para que a interpretação se legitime. Ou seja, a intuição é fundamental no ato interpretativo.

Para Croce, a arte deve ser entendida como “*produção criativa*”. Sobre isto, ele introduz uma questão importantíssima na seguinte passagem:

“Que papel (pergunta-se) pode ter no espírito do homem um mundo de meras imagens, destituídas de valor filosófico, histórico, religioso ou científico, destituídas até mesmo de valor moral ou hedonista? O que pode ser mais vão do que sonhar de olhos abertos, na vida que exige abertos não só os olhos como também a mente, e atento o espírito? As puras imagens! Mas o alimentar-se de puras imagens tem uma denominação pouco dignificante, chama-se “fantasiar”, à qual só acrescentar-se o

epíteto “ocioso”, e é coisa bastante inconclusiva e insípida. Será, isso, a arte? (CROCE, 1997. p. 45).

Para desfazer este desvio que entende a arte como simples passatempo ou jogo hedonista, mera imagem sem nenhum peso para a vida do espírito, Croce vai argumentar que a arte não pode ser vista apenas como pura intuição, no sentido de mero exercício de imaginar. Para o autor, a intuição como imaginação deve ser superada pela intuição como fantasiar.

A intuição como “*produtora de imagens*” e não como “acumulação incoerente de imagens”, é justamente a função própria do fantasiar. No *caráter produtivo* da fantasia se unem sensível e inteligível representando uma idéia e gerando um organismo e a vida. Alguns autores nomeiam esta função da intuição como “*intuição criadora*” ou “*imaginação produtora*” que sempre *unifica*, o que a distancia sobremaneira de uma imaginação gratuita, supérflua, como amontoado caótico de imagens. Somente entendendo a intuição como *símbolo* podemos ter o verdadeiro estatuto da arte. A importância disto está no fato de que “no símbolo a idéia não está mais presente por si, pensável separadamente da representação simbolizadora, e esta não está presente por si, representável de maneira viva, sem a idéia simbolizada. A idéia se dissolve toda na representação...” (CROCE, 1997. p. 48). E acrescenta ainda: “a idéia que desapareceu, a idéia que se tornou toda representação, a idéia que não se consegue mais colher como idéia... não é mais idéia: é somente o sinal do princípio de unidade, ainda não encontrado, da imagem artística” (CROCE, 1997. p. 48).

Mas não basta somente afirmar que arte é símbolo. O autor afirma e pergunta: “a arte é símbolo, toda símbolo, isto é, toda significante; mas símbolo de quê? significante de quê?”

É a resposta a essa pergunta que nos vai abrir a verdadeira compreensão da natureza da arte, vale dizer, da *intuição como produção criativa*. Croce assim se responde, agora, dentro da perspectiva da hermenêutica vitalista de Wilhelm Dilthey (1833-1911): “A intuição é verdadeiramente artística, é verdadeiramente intuição ... somente quando tem um princípio vital, que a anima formando uma unidade com ela” (CROCE, 1997. p. 48). Para ele, esse *princípio vital* é o *sentimento humano*. E sobre isto assim resume seu pensamento:

“o que dá coerência e unidade à intuição é o sentimento: a intuição é verdadeiramente intuição porque representa um sentimento, e só dele e sobre ele pode surgir. Não a idéia, mas o sentimento é o que confere à arte a aérea leveza do símbolo” (CROCE, 1997. p. 50).



Pode-se concluir que, Croce propõe que a intuição artística é a presentificação de um estado de alma, de um sentimento, como vida, unidade, coesão. (Sobre este ângulo de concepção, o privilégio dado ao sentimento, é importante levar em conta, também, a definição de Susanne K. Langer: “A arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano” (In: LANGER, 1980, p. 42).

Para reafirmar a dimensão pedagógica da arte e do estético, utilizarei palavras de Affonso Ávila. Em seu livro “O lúdico e as projeções do mundo barroco”, Ávila diz “A Santa Igreja, que se preocupa com a salvação dos fiéis, não se contenta somente em atraí-los à penitência e à obediência dos preceitos divinos influenciando neles por meio do sentido e do ouvido, senão também por meio dos olhos, quer dizer, com a pintura”.

Ávila completa que como as palavras, a pintura também pode comover a alma e que a imagem santa serve como instrumento à religião em grau talvez mais elevado que a palavra escrita ou falada. Reconhece o autor que o uso natural e ordenador da visão passou a prevalecer como fator fundamental a ser explorado no processo de expansão e comunicação não só das formas criativas da arte, como igualmente de idéias e mensagens.

Em “Cartas sobre a educação estética do homem” de Schiller, o autor propõe a arte como força pedagógica capaz de mediar entre a sensibilidade e a razão, elevando homem puramente sensível à esfera da forma e do pensamento e reconduzindo o homem puramente espiritual ao mundo dos sentidos.

### **2.1.2. O que devemos entender por “dimensão estética”**

Dissemos, no início desta nossa reflexão, que o entendimento da *arte* como *modalidade de conhecimento* abre-nos a possibilidade de caracterizar o *estético* como *discurso cognitivo* para, a partir daí, justificá-lo em sua eficácia pedagógica. Esta tarefa é muito importante dentro do campo teórico, tendo em vista o “ressurgimento da estética” nos dias de hoje, de um modo especial, fora do campo acadêmico.

Podemos dar um exemplo desta extrapolação do campo acadêmico através do artigo ‘especial’, intitulado “*OS DONOS DE SI – Os caminhos para o aperfeiçoamento pessoal, que permite enfrentar – e vencer – com mais facilidade os obstáculos do dia-a-dia*”, publicado no nº 34, da Revista VEJA, lançada no dia 25 de agosto 2004. A capa da revista sintetiza o artigo no seguinte título: “*PODER INTERIOR – Meditar – Ler por prazer – Aprimorar o senso estético – Desenvolver a espiritualidade – Abraçar boas causas. Os*

*caminhos para construir uma sólida estrutura mental e emocional capaz de colocar ordem no caos do dia-a-dia*”.

Chamou-nos a atenção, neste artigo de uma revista de ampla circulação em nosso país, a inclusão do *estético* entre as “7 portas para a vida interior” apontadas por especialistas como “*recursos básicos para quem deseja construir uma sólida estrutura mental e emocional*” (vinheta – p. 94). Diz a vinheta da pg. 94 da revista: “*Cultivar o intelecto, a criatividade e o senso estético é um recurso clássico para enxergar melhor o mundo e a si próprio*”.

Em síntese, o artigo sugere que o aprimoramento *estético* é uma das vias para as pessoas se ultrapassarem e serem capazes de “aperfeiçoar sua vida interior em todos os aspectos: mental, emocional, espiritual, intelectual e social” E que, graças a este aperfeiçoamento, “tornam-se seres melhores, mais felizes, mais preparados e aptos para a vida em família, em sociedade e no trabalho” (p. 93 da Revista Veja).

Acreditamos que aquele “aprimoramento estético” insinuado pelo articulista está a exigir do leitor uma visitação a alguns elementos pertencentes à teorização estética. A partir dos problemas que a reflexão ou teorização estética desenvolve poderá a pessoa humana conseguir ampliar seu horizonte de auto-compreensão (compreensão de si), ao mesmo tempo em que se amplia o horizonte de compreensão das estruturas culturais do mundo, no caso, do campo estético.

Este aprimoramento, certamente, é visto como um “recurso” com o fim de possibilitar-nos uma inserção mais eficaz no mundo, visando a construção de valores culturais humanizantes, o que somente é possível pela mediação mais alargada de nossa capacidade interpretativa, crítica, compreensiva e criadora.

De acordo com Bayer, estética é o estudo daquilo que experimentamos perante a arte. De início, podemos acentuar duas perspectivas importantes dentro desta retomada do campo estético em sua função aperfeiçoadora do humano. Uma destas perspectivas mostra-nos que as teorizações estéticas são relevantes, em um primeiro momento, para quem deseja auferir o máximo de elementos que possam alimentar sua auto-formação. No entanto, uma compreensão mais alargada desta perspectiva enfatiza que a *dimensão estética* deve ser considerada bem mais que uma teoria ou disciplina dos currículos acadêmicos. Trata-se, neste segundo momento, de cuidar conscientemente do cultivo do “senso estético” ou “juízo estético” e que a partir deste “estado estético” do sujeito, ele se qualifique o mais amplamente possível para desenvolver um “discurso estético” eficaz.

Estas perspectivas abertas com o reavivamento do estético pedem, imediatamente, que seja introduzida, em todo trabalho teórico sobre o assunto, uma reflexão sobre a dimensão estética como *modalidade de racionalidade*. Quer-se, com esta exigência, sustentar a versão da necessidade de alimentar em nós uma vertente da razão – a “razão estética” - muito pouco acentuada em nossa educação. Trata-se de voltar a relevar a dimensão estética como sendo uma das estruturas de nosso intelecto e de nossa sensibilidade. Argumenta-se que, assim como temos uma “razão política”, “razão econômica”, “razão religiosa”, etc., devemos afirmar uma “razão estética”.

Numa segunda perspectiva, trata-se de ver a dimensão estética como *fator humanizante*. Ou seja, que suas características nos fornecem propostas reguladoras fundamentais para a vida. Diretrizes que podem e devem ser utilizadas como *mediadores pedagógicos* para a experiência da liberdade e da ação criativa, para a formação da subjetividade/individualidade da pessoa humana, para sua educação para a cidadania ou para o universalismo. Enfim, salienta-se a utilização do *estético* como linha condutora que sugere formas exemplares para um *novo humanismo*.

Este papel relevante do estético, como nova forma de racionalidade ou “lógica comunicacional” e como “imperativo vital” ou humanizante, é acentuado nesta passagem de Michel Maffesoli:

“Levando mais adiante nossa hipótese, pode-se dizer que a estética, enquanto cultura dos sentimentos, simbolismo, ou para empregar uma expressão mais moderna, enquanto lógica comunicacional, assegura a conjunção de elementos até então separados. Assim, mesmo na ordem epistemológica, ela repousa na ultrapassagem da distinção, a razão vendo multiplicar seus efeitos pelos da imaginação. Há uma fórmula de Schelling que exprime bem essa posição: “monoteísmo da razão... politeísmo da imaginação e da arte, eis do que precisamos”. Conjunção que redundará numa “mitologia da razão”. Trata-se de uma idéia muito interessante, que, antes de tudo, justifica um dinamismo vital. O homem do povo e o filósofo concordam numa interdependência total. O aspecto utópico dessa visão importa pouco, mas bem mais o fato de que seja a vida, na sua globalidade, que prevaleça. Nessa perspectiva, a estética não é mais, como indiquei acima, um suplemento da alma secundário e unicamente distrativo, torna-se uma realidade global, ao mesmo tempo existencial e intelectual, que, ultrapassando (e integrando) as clássicas separações da modernidade, moral, política, física, lógica, torna-se uma realização, um “imperativo vital”. Estamos longe da estética desbastada, ou do que qualificamos como tal numa visão do mundo utilitário. A perspectiva que desejo desenvolver aqui tem por ambição servir de reveladora à formidável mudança de valores a que assistimos nesse fim de século.” (MAFFESOLI, 1996. p. 57-58).

Parece-nos claro, até aqui, que nossa questão básica nesta reflexão é perguntar sobre que relevância tem o fenômeno artístico e a reflexão que sobre ele se faz (Estética) - mesmo que se trate de um espaço artístico religioso - para a educabilidade não somente da racionalidade, da sensibilidade, do gosto, da instância psicológica global mas também para a

edificação de elementos reais, políticos, que contribuam para a formação da cidadania de um indivíduo, de uma comunidade, de um povo ou de um momento antropológico definido.

Embora o mundo teórico-acadêmico do final do século XIX e de quase todo o século XX tenha suscitado dos humanismos por julgá-los intrinsecamente ideológicos e castradores, o ressurgimento da estética nos dias de hoje parece preocupado, dentre outras coisas, em anunciar o resgate ou retomada de uma reflexão em torno da reintrodução, em outros níveis, de um novo humanismo.

É em face desta preocupação que a dimensão estética é vista hoje bem mais que uma “teoria”, mas como *valor (valor estético)*. Valor específico dentre todos os demais valores culturais e muitas vezes negligenciado. Visto pela perspectiva do *valor*, a reflexão sobre o estético procura sondar qual seu papel na edificação da cultura e na estruturação de base de um humanismo, ou seja, de estruturas antropológicas necessárias e, enquanto possível, duráveis que preservem e qualifiquem a vida.

Dentre os filósofos e os teóricos da estética, uma tal preocupação básica de articulação de um novo humanismo pode ser encontrada sobretudo em Mikel Dufrenne. O espírito que norteou a organização por este autor de dois volumes de pesquisas estéticas é acentuadamente orientado pelo estilo humanizante. Na conclusão do segundo volume desta obra podemos encontrar o seguinte:

“Parece-nos, com efeito – é a tese que nos propomos -, que a arte (e a literatura, evidentemente) testemunha a favor do homem e, ao mesmo tempo, importa ao homem: impõe-lhe, por conseguinte, a manutenção de um certo conceito e serve à causa dos homens concretos”. (DUFRENNE, 1982, p. 239, vol. II).

...

“Se é verdade que na ótica de certa filosofia é a ciência, ou a *epistemè*, que anula o conceito do homem (é possível até que determinadas filosofias do ser ou do nada sejam inspiradas por esta epistemologia), não nos parece que a ciência da arte, de que examinamos as principais tendências, recomende inevitavelmente um anti-humanismo”. (DUFRENNE, 1982, p. 240, vol. II).

E ainda, reforçando sua compreensão de que a arte é um lugar totalmente contrário ao anti-humanismo, conclui Dufrenne:

“Como dizer, em todo caso, que ela significa a morte do homem? Antes nos conduz à sua nasença, é com ela que o homem renasce para o mundo e para si mesmo. Neste sentido, a arte é humanista, e o humanismo de hoje poderia ser uma meditação sobre a nasença e a individuação, sobre a invenção do homem pelo homem”. (DUFRENNE, 1982, p. 245, vol. II).

Se nossa tentativa, aqui, é de ver a dimensão estética como *elemento pedagógico mediador* entre o fenômeno artístico e o espectador ou experienciador e compreendê-la como

uma forma de racionalidade e como mecanismo indutor de valores humanizantes, precisamos refletir sobre o que entender por *dimensão estética*.

De início, devemos distinguir o termo "Estética" ou a "atividade estética" daquela disciplina ou estudo mais comum sobre a arte, denominado "História da Arte". Na "História da Arte" procura-se geralmente, dentro da seqüência histórica, aclarar o que é típico de cada arte e as peculiaridades – políticas, estilísticas, econômicas, filosóficas, técnicas, etc. - daquela época na qual a obra foi criada. Procura-se, portanto, dar conta de como aquelas peculiaridades *determinaram* uma forma ou característica artística, ou um estilo.

A História da Arte é uma ciência particular que procura valer-se da análise descritiva das obras com a finalidade de realizar um inventário que possa enunciar tudo aquilo que a obra permite ver como composição, desenho, proporções, cores, movimentos, jogo de vazio e planos, agrupamentos de personagens, perspectivas, sentimentos expressos, ao mesmo tempo traduzindo as maneiras de descrição e as prescrições de uma época.

Já a Estética não é considerada *apenas* como uma *disciplina* ou *apenas* como um *estudo*. Ela é concebida por alguns teóricos como podendo ser ou uma *disciplina filosófica* ou um *discurso autônomo* ou um trato ou *discurso científico*.

Normalmente, a maioria dos estudiosos reduzem estas três modalidades de abordar a Estética em um único termo: “*teoria estética*”. Compreendendo debaixo deste termo, tanto a *disciplina filosófica*, o *discurso autônomo* e o *discurso científico*.

Em razão da complexidade da Estética, alguns autores chegaram a afirmações radicais, como por exemplo a seguinte, de Luigi Pareyson: “Nenhuma indicação precisa pode provir do nome “estética”...” (PAREYSON, 1984, p. 15).

Esta afirmação de Pareyson, e também de quase totalidade dos teóricos, quer acentuar que a Estética não pode ser entendida como ciência pronta ou como um discurso acabado, positivo, delimitado de vez em seu objeto e em seus métodos. Enquanto teoria ou ciência ou discurso autônomo, a Estética será sempre uma *reflexão especulativa*, isto é, uma abordagem filosófica sobre uma “experiência”. Portanto, sobre um objeto jamais possível de ser fixado ou determinado de vez. (A *reflexão especulativa* é aquela que persegue a estruturação de uma *unidade conceitual*).

Quase poderíamos afirmar que “quantos estetas, tantas estéticas”, tal é a pluralidade de conceituações em torno deste fenômeno. Contudo, uma definição mais comum e considerada como sendo a mais apropriada que podemos encontrar de Estética é a seguinte: *A Estética é uma reflexão filosófica sobre a dimensão sensível do homem e sobre a experiência em torno do fenômeno artístico.*

Nesta definição, encontramos dupla vertente de suma importância para a compreensão da Estética: *dimensão sensível e fenômeno artístico*.

Registramos que, entre os teóricos da Estética, a opção por esta dupla vertente – dimensão sensível e fenômeno artístico – é uma filiação à Estética de Baumgarten (Alexandre Gottlieb Baumgarten – [1714-1762]). Se desdobrarmos reflexivamente estas duas vertentes, podemos concluir pela seguinte definição do que seja a Estética:

a) Entende-se por Estética, por um lado, a *modalidade de conhecimento sensível* (ou *Estética Teórica*, pelo registro de Baumgarten). Seria um conhecimento pela via da percepção sensível, por meio dos registros das sensações ou pela via da sensibilidade. Este é um caminho pelo qual o eu humano (a subjetividade) pode experienciar-se e experienciar o mundo .

b) Por outro lado, entende-se por Estética a *reflexão filosófica sobre a arte*; sobre a experiência exercida em relação à arte (ou *Estética Prática*, pelo registro de Baumgarten). A preocupação básica aqui seria: descobrir o que é a arte em geral. Saber qual é o *sentido* da arte. Procurar quais as condições internas da criação artística. Tanto as condições do ato de criar, como as condições jacentes formalmente na obra feita, bem como as condições exigidas no ato de experienciar a obra. Saber, enfim, como o *sentido* da arte se constitui no todo de sua existência ou presença dentro do mundo humano.

A Estética afirma-se hoje mais como um *discurso autônomo* onde a reflexão se dá o direito de extrapolar o campo específico da filosofia e do científico, em função de um *exercício discursivo* mais dinâmico e flexível.

Quando denominamos a Estética de *discurso autônomo* estamos querendo salientar uma peculiaridade importantíssima em relação à sua forma de discursar. Sabemos que a pretensão daquilo que denominamos de *discurso* é sempre expor, publicar, objetivar, enfim, estruturar uma unidade conceitual definitiva. A Estética, como *discurso autônomo*, quer ser uma teorização como *percurso*. Ou seja, ela é uma *operação reflexiva* ou uma *dinâmica reflexiva*, um *percurso discursivo*, jamais chegando à estruturação definitiva de conceitos.

Na *dinâmica reflexiva*, não traduzimos conceitos mas proporcionamos uma “*abertura discursiva*” através da qual e pela qual a experiência (aquilo que foi experienciado, vivido, tanto em relação ao sensível como em relação à arte) possa *se dizer, se expressar*. E neste “dizer-se reflexivamente”, a experiência se dá uma unidade. Em outras palavras, a unidade da experiência somente é unidade quando ela coincide com seu próprio dizer e não porque se inscreve na unidade conceitual de um sistema filosófico ou científico. Assim, por

*autonomia* do discurso entende-se o discursar sobre a *experiência* em relação ao objeto arte enquanto obra feita (acabada, forma-formada) e não como reflexo de um ideal ou de sentimentos ou de conceitos ou de poéticas ou cânones.

A relevância desta característica *discursiva dinâmica* da Estética está no fato de que ao articular ou dar uma unidade de sentido à experiência, o sujeito que discursa *estará se dando* uma unidade. Ou seja, ele estará favorecendo à sua subjetividade uma unidade tanto sensível como intelectual.

É a partir desta característica que podemos atribuir à Estética a eficácia própria de um *discurso pedagógico*. O seu ângulo pedagógico específico estaria, então, nesta sua propriedade de ser um *discurso interpelador* em relação ao próprio sujeito que discursa sobre suas experiências.

“Estudos dos problemas gerais

Dentre estes problemas, retivemos três que nos não parece possível evitar: o da criação da obra de arte, o da sua recepção e o do juízo de valor emitido sobre ela. Escolha sem dúvida limitada, mas que pensamos não ser arbitrária, porque a estética tem tradicionalmente meditado sobre tais problemas, muito antes de recorrer às ciências positivas a que acabou por legá-los. Além disso, estes mesmos problemas foram levantados muito antes da reivindicação da autonomia da arte, antes que o artista se distinguisse do artesão e reclamasse para a sua obra o estatuto particular de um objeto estético. Quando se produz um objeto que solicita o gosto, que não tem conseqüentemente, uma finalidade exclusivamente prática ou conceptual. logo nos interrogamos acerca das condições e intenções de tal produção e do acolhimento que ela espera e recebe. Consoante às épocas e os lugares, diversas são as ideologias que podem falsear os sentidos de tais interrogações, o que deve ser levado em conta pela história da cultura; mas não será por isso que se hão de repelir as referidas perguntas, as quais continuam a propor-se, afinal, ao pensamento contemporâneo”. (DUFRENNE, 1982, Vol. 2., p. 9).

A partir de sua característica de *discurso autônomo* que *interpela* o próprio sujeito que discursa, a Estética preserva a primeira vertente da definição de Baumgarten, ou seja, ela se afirma como *modalidade de conhecimento sensível*.

Mas, para conseguir plena eficácia pedagógica, esse *discurso interpelador* que é a Estética precisa, antes, exercer uma *dinâmica reflexiva* em torno do fenômeno artístico, tentando dar resposta a questões como: o que pode ser considerado como estético? - o que é a arte? (ou: *onde* há arte?), em outras palavras, qual *o sentido* da arte? - o que é próprio da Estética? (qual a natureza da Estética?) - o que é um objeto estético? qual é o objeto da Estética? - quais as condições formais de um juízo estético?- como a experiência da arte pode estabelecer o que seja estético ou não na arte em geral? - como revelar e relevar as três instâncias justificadoras do estético: a ação criadora do autor, a experiência do espectador que se encontra no centro de interesse, e por fim, aquilo que está manifesto na arte e pela arte? - o

estético somente pode ser definido por um acesso "científico"? - podemos afirmar que a teoria estética é o resultado de uma reflexão que pode assumir o estatuto de metaciência?

É ao tentar dar respostas a semelhantes questões que a Estética distancia-se da História da Arte e se estrutura como *teoria estética*. E é graças a esta dinâmica reflexiva, a partir de uma experiência em torno de uma obra de arte, que o sujeito humano vai educando sua capacidade interior, sensível e intelectual de “*senso*” ou “*juízo estético*”. É a partir deste primeiro passo de educabilidade, diríamos “formal”, que o sujeito estará se capacitando para uma dinâmica reflexiva *própria* ou um *discurso autônomo* em torno de sua experiência.

Por fim, dentro desta nossa tentativa de mostrar aquilo que é próprio da Estética, devemos alertar a respeito de uma confusão bastante comum entre os que trabalham neste campo. O termo *estético* é muitas vezes utilizado impropriamente como lei ou cânone ou programa ou “poética” de fazer arte. Por exemplo, “a estética do barroco”, ou seja, as leis ou cânones ou poética que orientaram o fazer barroco. A este respeito, registramos a seguinte observação de Pareyson:

A distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma precaução metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte. Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico, somente por uma radical deturpação pode apresentar-se ou ser interpretada como uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte; aquilo que é legítimo quando entendido como programa de arte torna-se absurdo se se pretende valer como conceito de arte. Apresentar ou tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é programa de arte, significa confundir os planos: impingir ou interpretar como estéticas aquelas que não são senão poéticas, permanecer na esfera do gosto, pretendendo encontrar-se na da filosofia, ou transferir para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto”. (PAREYSON, 1984, p. 24).

Embora os dois campos - estética e poética - sejam distintos, o discurso estético detém a prerrogativa de poder refletir sobre as poéticas inclusas em uma obra. Com isto, pode-se distinguir melhor qual o peso dado por um período histórico a um ou outro daqueles campos. E, ao mesmo tempo em que o discurso estético, em sua atualidade reflexiva, reconhece poéticas inclusas em uma obra, pode ele se “desgarrar” de qualquer ranço impositivo daquelas poéticas e perseguir a sua autonomia discursiva.



É em função desta autonomia que em nossa pretendida leitura da Igreja Matriz, nos deteremos, quase sempre, em descobrir as poéticas que orientaram o fazer artístico daquele templo.

Já Souriau e Huisman, assim registram a iniciativa de Baumgarten:

“A palavra estética, no sentido moderno, data de 1750, ano em que o filósofo alemão Baumgarten publicou, com o título de AESTHETICA, o primeiro volume de uma obra sobre o assunto, tal como o entenderíamos hoje (a Arte, em seus passos e a sensibilidade que põe em jogo)” (SOURIAU, 1973. p. 2).

“Alexandre Gottlieb Baumgarten, professor da Universidade de Francfort, publicou sua *Aesthetica* em 1750: é a data do nascimento terminológico da Ciência da Arte”. (HUISMAN, 1981. p. 13).

A respeito dessa opção de Baumgarten, podemos recorrer, também, à seguinte colocação de Benedito Nunes:

“ Foi a perspectiva do Belo, como domínio da sensibilidade, imediatamente relacionado com a percepção, os sentimentos e a imaginação, que Baumgarten incorporou ao conteúdo dessa disciplina, a qual apareceu numa época em que a Beleza e a Arte eram, geralmente, ou marginalizadas pela reflexão filosófica, que as tinha na conta de irrelevantes, ou consideradas apenas sob o aspecto racional das normas aplicáveis ao reconhecimento de uma e à produção da outra. A Estética de Baumgarten inspirou-se, sobretudo, na idéia de que a Beleza e seu reflexo nas artes representam uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e que tende para a verdade.

Baumgarten definiu o Belo como a *perfeição do conhecimento sensível*, e dividiu a Estética em duas partes: a *teórica*, onde estuda as condições do conhecimento sensível que correspondem à beleza, e a *prática*, na qual, ocupando-se da criação poética, chega a esboçar uma espécie de lógica da imaginação, que contém os princípios necessários à formação do gosto e da capacidade artística”. (NUNES, 1991, p. 12-13)].

Ainda, em Raymond Bayer, podemos encontrar o seguinte comentário:

“Baumgarten (1714-1762) .... É o primeiro esteta, o primeiro a ter um dogma da beleza estética e a separar a ciência do belo, a que dá o nome de estética, das outras partes da filosofia. Baumgarten perguntou-se se não haveria no domínio inferior da estética leis correspondentes à lógica no domínio superior. Esta questão de leis no domínio estético não fora posta por ninguém antes dele. A *Aesthetica*, em grego, é o mundo das sensações que se opõe à lógica. Baumgarten considera a estética como uma ciência: é “a irmã mais nova da lógica”. Publicou...em 1750, a primeira parte de *Aesthetica*; em 1758, a segunda parte, que ficou fragmentária. Baumgarten faz desta ciência, primitivamente ciência das partes inferiores, a ciência do belo. O domínio claro e distinto é o domínio do belo, segundo Leibniz. Baumgarten quis elaborar o domínio próprio da estética e dividiu-o em duas grandes partes: a estética teórica e a estética prática.” (BAYER, 1979, p.180).

Até aqui, estamos procurando refletir sobre a natureza da arte e da dimensão estética com o intuito de compreender se podemos, de fato, atribuir-lhes as características de conhecimento e, conseqüentemente, de eficácia pedagógica.

Temos acentuado esta última perspectiva do estético, ou seja, “um discurso que estrutura conceitualmente uma experiência sobre a arte”, por julgá-lo, enquanto dimensão comunicativa, a instância mediadora imprescindível à legitimidade de uma eficácia pedagógica.

Segundo a compreensão de Gadamer, “onde a arte domina, aí passam a valer as leis da beleza e são ultrapassadas as fronteiras da realidade” (GADAMER, 1997, p. 149). Assim, para ele, “uma educação pela arte torna-se uma educação para a arte. No lugar da verdadeira liberdade ética e política, para o que a arte deve nos preparar, desponta a formação de um “estado estético”, uma sociedade de formação que se interessa pela arte” (GADAMER, 1997, p. 149).

O discurso estético não pode pretender estabelecer o que *deve ser* a arte (papel da “poética”) e nem tampouco como devam ser nossas ações a partir da experiência com a arte. O estético, como discurso, tem a função ou “incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética” (PAREYSON, 1984, p. 17). O centro de interesse do discurso estético é, portanto, o efeito da arte sobre o espectador. E não é demais acentuar que o discurso estético parte da reflexão da experiência, é uma teorização reflexiva de uma experiência.

Uma experiência estética é o que resulta da contemplação de objetos estéticos, é apresentar alguns exemplos daquilo que consideramos ser juízos estéticos, isto é, juízos acerca de objetos estéticos e que, portanto, expressem experiências estéticas.

O horizonte da razão estética, em sua propriedade, alcança até mesmo, e com grande eficácia, aqueles iletrados ou aquelas pessoas que não dispuseram de uma educação formal.

Assim, o primeiro passo para entendermos a dimensão estética como mediadora pedagógica aponta para a necessidade de perguntarmos sobre quais seriam as propriedades e objetivos de uma “educação estética”. Ou seja, somente podemos servir-nos da Estética como veículo educativo se *a priori* formamo-nos ou nos educamos esteticamente. Este “educarmo-nos esteticamente” requer, de início, que tenhamos clareza sobre as propriedades deste campo de atuação. Quando em nosso país observamos a ausência quase total desta área dentro do quadro educativo básico, aquela pergunta torna-se bastante relevante.

De início e servindo-nos de um texto de Umberto Eco (ECO, 2000. p.49-61.), é importante introduzir a observação de que o campo estético tem seus limites, o que o torna especialmente diferente de outras áreas educativas.

Quando falamos “educarmo-nos esteticamente”, logo perguntamos pelo estatuto ou natureza da Estética. É ela uma ciência? Podemos, tanto quanto ocorre nos demais campos científicos, fazer um aprendizado estético objetivo, formal? Ou o estético se limita tão apenas à ordem do juízo, do uso correto e adequado da racionalidade àquele campo específico – a arte, não dizendo respeito a nada de cientificidade?

Se o aprendizado estético apenas se limitar ao formalismo do campo científico, a amplitude de sua eficácia pedagógica será limitadíssima, permanecendo restrito tão apenas aos teóricos, portanto, aos cientistas especializados. Desta forma, a pessoa comum que não possui formação teórica estaria fora do horizonte estético.

Propomos, aqui, o termo “metacientífico” para caracterizar o discurso próprio ao campo específico do *juízo estético* e do *discurso estético*, e isto utilizando-nos das argumentações propostas por Umberto Eco.

O propósito do texto de Eco é responder à pergunta: “Que significa falar cientificamente de uma obra de arte?”.

O primeiro passo do autor é afastar a idéia de que a arte somente pode ser analisada sob a perspectiva do discurso científico. Para ele, um discurso científico sobre a arte consistiria:

- “...numa exposição de fatos históricos conexos com a obra, realizada no dia tal, pelo artista tal, usando tal material, etc.” (ECO, Umberto. *A definição da Arte*. 2000. pg.49;

- na apresentação dos “documentos comprovativos do nascimento da obra, esboços, pontos de partida, redações preliminares” e mesmo, “...catalogar os juízos que os outros fizeram da obra” (ECO, 2000. p.49). E conclui:

“Em todos estes casos o discurso seria ‘científico’, porque se basearia em dados de fato controláveis, mas não seria ainda um discurso *sobre* a obra. É evidente que a obra é algo mais do que o ano do seu nascimento, do que os seus antecedentes e do que os juízos formulados a seu respeito” (ECO, 2000. p.49).

Eco (2000) propõe uma diferenciação entre *discurso científico* e *discurso sobre a obra*. Para ele, o discurso *sobre* traria *algo mais*. Isto em razão da compreensão de que uma obra de arte é fundamentalmente “abertura” ou “ambigüidade” ou “polissemia”. Por esta perspectiva, não podemos jamais entender a arte como um objeto científico observável ou analisável univocamente. No entender do autor, o *algo mais* que diferenciaria o discurso *sobre* a arte do discurso meramente científico estaria na *natureza* da arte enquanto esta não é apenas um objeto físico, mas é fundamentalmente um *fato comunicativo*, um fenômeno, portanto,

ainda não totalmente definido. Este *fato comunicativo* necessita ser *interpretado*, portanto integrado, completado, por uma contribuição de quem a frui.

## 2.2 A função representativa da arte e do ícone religioso

O importante, para Ricoeur, *não é* a alusão ou a representação de sentimentos, mas que a arte *crie sentimentos* que jamais foram nomeados e que só existem na obra singular; que *estenda o “nosso espaço emocional”* e que abra em nós *“uma região onde vão poder figurar sentimentos absolutamente inéditos”* (RICOEUR, 1997, p. 237).

Assim, a arte deve ser entendida como um universo onde reina a polissemia e não como representação de algo determinado. Trata-se da polissemia procurada por si mesma ou como alusão, não como objetivação de algo. E mais, o importante é que ao percorrermos uma obra de arte, nos coloquemos em presença de uma *“intenção de significar”*. Esta intenção, mesmo quando alude a um acontecimento, vai muito além dele. Tudo indica que o que a arte faz é dar conta dos aspectos que estariam dispersos em uma descrição dos fatos e atores e reuni-los ou condensá-los, tornando-os mais intensos e densos.

Segundo aquele autor, a polissemia de uma realidade descrita sempre perdura na dispersão da diversidade de formas e estilos de linguagens. Já na arte, teríamos a reunião ou condensação destes estilos e formas. Para Ricoeur, essa *condensação polissêmica* “excede os recursos clássicos do figurativo” (Ricoeur, 1997, p. 234) tornando-se *polifigurativa*.

A partir desta ótica, podemos afirmar que até mesmo a arte figurativa, aquela que intenciona representar um fato ou uma história, vê-se legitimada. Esta legitimação pode se dar no momento em que o experienciador a vê não mais como representação ou objetivação de algo, de uma história ou de um fato, mas como *condensação polissêmica*. Já não há alí uma figuração precisa de um acontecimento mas tão só a *“intenção de significar”* que suscita a polifiguração, ou seja, a remessa para além de todo acontecimento intencionalmente figurado. Ao reunir e condensar os aspectos possíveis de serem narrados em um fato, até mesmo a arte figurativa pode fazer desdobrar um discurso sobre as intenções de sentido percebidas na densidade de sua unidade realizada. É assim que mesmo a arte figurativa pode não mais estar a serviço de significações verbais e nem mais aludir a sentimentos determinados mas criar percepções e sentimentos inéditos.

Segundo Ricoeur, é por se apresentar como *polifigurativa* que a arte se aproximaria da metáfora, dos aspectos densificados de linguagem que a metáfora propõe. Se na metáfora, “vários níveis de significação são mantidos em conjunto numa mesma

expressão” (Ricoeur, 1997, p. 235), a obra de arte pode ter este mesmo efeito. Em outras palavras, ela integra ou retém juntamente níveis de sentidos diversos. Assim, a arte estaria próxima ao metafórico, porém com uma eficácia diversa da metáfora. Dizendo de outro modo, o *telos* da metáfora não é o mesmo da arte, segundo a seguinte afirmação de Ricoeur: “A obra de arte é, assim, para mim, a ocasião de descobrir aspectos da linguagem, que a sua prática usual e a sua função instrumentalizada de comunicação vulgarmente dissimulam. A obra de arte desnuda propriedades da linguagem que, de outro modo, permaneceriam invisíveis e inexplorados” (RICOEUR, 1997, p. 235).

Tudo indica que, em Ricoeur, a dimensão estética mais ampla diz respeito à *visibilidade*. Se o núcleo é a visibilidade, ao esteta cabe escolher o ângulo pelo qual abordará a estética, ou pelo *narrativo*, ou pelo *figurativo*.

A escolha, ou do narrativo ou do figurativo, indica o caminho preferencial de um trato estético que objetiva antes de mais nada tomar posição teórica sobre o problema da *dupla vertente do signo*, ou seja, do *jogo entre linguagem e mundo*. Se tomarmos o narrativo, ou se escolhermos o figurativo, o importante nesta escolha é dar conta da melhor imagem (visibilidade) que traduza a síntese daquele jogo entre linguagem e mundo.

Entende-se por *dupla vertente do signo* aquele esquematismo próprio ao signo que se articula numa dinâmica de dois momentos:

a) Num primeiro momento “o signo opera uma retirada em relação às coisas” e “engendra, por isso, uma ordem nova que se ordena numa intertextualidade” (RICOEUR, 1997, p. 235).

b) Numa segunda função, o signo designa alguma coisa. Enquanto designador, enquanto dizer, enquanto frase, portanto, ele tem o papel de *compensação* em relação à sua ordem própria, o mundo, a coisa, de onde ele se exilou.

Para Ricoeur, “a frase faz regressar a linguagem ao universo. *Fazer regressar ao universo*: o signo opera uma retirada em relação às coisas e a frase faz regressar a linguagem ao mundo” (RICOEUR, 1997, p. 235). Este movimento ou dupla função do signo não é apenas propriedade da narrativa; ela pode ser aplicada às artes figurativas não-narrativas e mesmo às artes figurativas narrativas enquanto estas são percebidas como síntese reveladora de um jogo com o mundo e não mais fixação de uma percepção ou sentimentos precisos. E isto enquanto a arte figurativa tramar uma linguagem toda própria, graças à sua autonomia esquemática, e se a partir também desta autonomia suscite um discurso *referencial*, ou seja, ela passe a designar, compensando, alguma coisa.

Este esquematismo é o que revoga a noção de *representação*, substituindo-a por dois outros termos a que Ricoeur denomina de:

a) *configuração*, que seria “a capacidade que a linguagem tem de se configurar a si mesma no seu espaço próprio” e

b) *refiguração*: “a capacidade que a obra tem de reestruturar o mundo do leitor ao desarrumar, contestar e remodelar as suas expectativas” (RICOEUR, 1997, p. 235).

Segundo este autor, a *refiguração* tem *função mimética*. Ou seja, *refigurar* não é representar nem reproduzir o real. Consiste “em reestruturar o mundo do leitor, confrontando-o com o mundo da obra” (RICOEUR, 1997, p. 235-236). A criatividade da arte estaria nesta sua natureza *mimética*, “que não tem por função ajudar-nos a reconhecer objetos”, mas “penetrar no mundo da experiência quotidiana para a refazer a partir do interior”, “a descobrir dimensões da experiência que não existiam antes da obra” (RICOEUR, 1997, p. 236). E devemos salientar que é esta dimensão *mimética* a mais profunda função pedagógica da arte.

Podemos definir a *refiguração* como tendo *função mimética* da seguinte forma: não é a dimensão alusiva direta mas pelo contrário; é a ausência desta, a não representação ou semelhança à realidade que instaura a possibilidade de um sentimento correspondente. Trata-se, evidentemente, do mesmo mecanismo referencial da metáfora.

Por outro lado, se a ênfase da função *mimética* é a interferência eficaz na experiência do leitor, devemos convir que um discurso estético, enquanto pedagogicamente legítimo, deverá sempre sofrer o deslocamento de suas interpretações da pura pretensão lingüística para os sentidos possíveis de iluminar a região mais fundamental do *mundo-da-vida*. Assim o termo “mundo” é um “termo forte” na abordagem estética de uma obra de arte.

Segundo Ricoeur, o termo “mundo” remete não a alguma coisa determinada, mas a um leque de *sentimentos fundamentais* que revelam a maneira como habitamos ou utilizamos o mundo. Mostra-nos o autor que mesmo quando falamos de uma obra singular como sendo reveladora do “mundo grego”, por exemplo, essa obra vale mais do que a sua singularidade. Ela nos remete para uma dimensão espacial, vivencial, cultural face à qual nos situamos. Ao experienciarmos uma obra, acabamos por ser submergidos pelo mundo que ela nos apresenta. Devemos ver este mundo como uma *compensação*. Ou seja, ele não diz respeito a uma alusão direta, nem somos nós que o produzimos reflexivamente, nem mesmo o artista. Ele é, antes, fruto de uma dimensão alusiva indireta.

Para Ricoeur, este exercício *compensatório* é a capacidade da obra de *refiguração*, de refigurar um “mundo”. Quanto a isto, assim se expressa o autor: “só pode utilizar-se o termo “mundo”, em todo o rigor, quando a obra opera a respeito do espectador, ou do leitor, o

trabalho de refiguração que perturba a sua expectativa e o seu horizonte; é apenas na medida em que pode refigurar esse mundo que a própria obra se revela como capaz de um mundo” (RICOEUR, 1997, p. 238).

Encontramos a excelência da arte nesta força dinâmica de *regresso ao mundo*. Justamente porque o seu exercício de retirada é infinitamente mais radical do que na linguagem vulgar. Daí a necessidade da arte de distanciamento da função representativa. Ela precisa libertar-se da imitação e da representação para que possa construir seu objeto “na fronteira da reduplicação do real” (RICOEUR, 1997, p. 239). Esta ruptura com a representação poderia levantar o problema dos limites da arte, no sentido de sua necessidade ou não ou de sua ultrapassagem por outro discurso mais eficaz. Contudo, a perspectiva de Ricoeur em relação à *função analógica* da arte, exercida no jogo entre *configuração* e *refiguração*, vem resgatar enfaticamente sua necessidade.

A tradição hermenêutica sempre alimentou um problema teórico: o da relação entre leitor e o autor ou criador. Ou seja, se o leitor poderia dar conta, na mesma proporção, do sentido subjetivo ou do sentimento do autor jacente na obra. Este mesmo problema volta em Ricoeur sob uma perspectiva remodelada. Em Ricoeur, a dimensão analógica perdura como foco da experiência estética. Mas não uma analogia de *proporcionalidade* e sim uma analogia no sentido de *ressonância*. Ricoeur vai pedir de empréstimo esta ótica nova – *ressonância* – em Bachelard. O efeito produzido por uma obra no leitor, a emoção que nele vai *ressoar* na experiência, deve ser *análoga* (*analogia de ressonância*) ao do criador e somente assim será compreendida ou terá sentido: “Eu diria que a obra, no que ela tem de singular, liberta em quem a aprecia uma emoção análoga à daquele que a engendrou, emoção de que era capaz, mas sem o saber, e que alarga o seu campo afetivo, quando a sente” (RICOEUR, 1997, p. 241).

Pela ótica de Ricoeur, a característica de *ressonância* própria desta analogia colhida na e pela experiência estética diz respeito a duas dimensões fundamentais:

a) primeiro que a obra é a tradução de uma *ressonância* do mundo, na forma de emoção, no criador;

b) segundo, que esta emoção é *singular*, atestando uma presença *singular* do artista ao mundo, que a traduz em obra *singular*, que por sua vez requer uma experiência *singular* por parte do leitor ou espectador.

Somente neste movimento destas duas dimensões temos uma *analogia de ressonância*, ou seja: “O sujeito da experiência estética ingressa numa relação comparável à

relação de adequação que existe entre a emoção do criador e a obra que a traduz” (RICOEUR, 1997, p. 241).

A questão da singularidade da obra e do sentimento singular é, para Ricoeur, o foco do *jogo analógico* na obra de arte. Isto porque, em última instância, o que o artista ou criador sente é o *sentimento singular* de uma *conveniência singular* (RICOEUR, 1997, p. 241-242). O artista sente que aquilo que ele expressa como sentimento singular na obra *convém* a um sentimento singular seu em relação ao mundo. Em palavras simples: a obra singular convém a um sentimento singular.

A análise não é arbitrária e subjetiva, mas depende das experiências do sujeito relativas a todos os tipos possíveis de arte; depende de suas expectativas em relação à possível realização justa daquela arte. Em outras palavras, o que pesa na análise é o contexto mental com que abordamos aquele veículo artístico. Este contexto mental já é um “espaço semântico” porquanto, segundo Gombrich, “Na nossa reação à expressão, como na nossa decifração da representação, nossas expectativas de possibilidades e probabilidades têm de entrar em jogo” (GOMBRICH, 1986, p. 327).

Quando acima falamos que a obra como veículo e *equivalência* permite-nos reconhecer tanto o estilo do autor e, ao mesmo tempo, reconhecermos as possibilidades do contexto a que a obra equivale ou se remete, estávamos introduzindo mais uma diferenciação entre representação como *expressão* ou *equivalência referencial*, e representação enquanto objetivação, ou *imitação convencional*. Se levarmos em conta o estilo do autor e o contexto a que a obra equivale, temos necessariamente de afirmar que uma obra de arte não é apenas uma duplicata daquilo que o artista já traz em sua mente (subjetivismo). O que ele expressa é devedor de toda uma herança “que se desenvolveu através da tradição e da habilidade – do artista e do observador” (GOMBRICH, 1986, p. 325). Tanto o artista como o intérprete não fazem senão dar *continuidade temporal* àquela tradição, modificando-a graças ao novo contexto de ambos.

Ao afirmarmos o lastro do autor e do intérprete a toda uma tradição, tanto para expressar-se na obra como para interpretá-la, encontramos neste fato o esclarecimento de que o *estilo* do autor, antes de ser “subjetivo”, é o esforço de fazer com que o veículo equivalha às motivações de seu contexto que também tornaram-se *suas* motivações.

Motivações sociais, psicológicas, intelectuais, políticas, religiosas, econômicas, etc., estão todas elas presentes na auto-expressão do autor e devem estar no discurso do intérprete que, também, é auto-expressivo.



Quanto a este modo de ver o que seja o *estilo* de um autor, temos ainda a seguinte afirmação de Gombrich: “a linguagem da arte existe independentemente do indivíduo. É o jovem artista que nasce dentro do sistema e que tem de fazer a sua escolha. Para isso, precisa estudar a si mesmo e seguir as suas próprias inclinações; sendo bem-sucedido, estará expressando também a sua personalidade” (GOMBRICH, 1986. p. 333). É a esta atitude que Pareyson denomina de *formatividade*.

Destas considerações podemos concluir que a representação, não mais vista como cópia de uma objetividade mas como expressão das idéias, dos sentimentos e, enfim, da própria personalidade de um artista enquanto inserido em uma tradição, revela-nos que o estilo daquele artista não pode ser entendido como intimidade subjetiva mas como a expressão de suas *decisões* face a alternativas tanto técnicas como pessoais e sociais. Ou seja, também a moldura do contexto, as motivações sociais, históricas, psicológicas, religiosas, etc. determinam a escolha de um autor, mas “não ‘criam’ a sua arte” (GOMBRICH, 1986. p. 334).

O fator social, o fator formal, o fator psicológico, o fator político, o fator ideológico, o fator econômico ou o fator religioso, qual, enfim, parece de maior relevância para o autor? O estilo estará sempre associado a uma verdade fundamental vinculada à hierarquia de valores optados pelo autor. Cabe, na leitura da obra, dar conta de qual novo *pathos* teria banhado a verdade da obra. Ou seja, quais sentimentos *qualificados* estariam informando o momento artístico e a sociedade dentro dos quais a obra foi gerada e quais pertencem à atualidade do leitor?

No nosso caso, enquanto pretendemos interpretar um templo religioso, é fundamental perguntarmos sobre qual o “sentimento religioso” *genuíno* estaria expresso naquela arte.

Quando falamos em sentimento religioso “genuíno” não estamos nos referindo tão apenas às expressões de religiosidade devota, fiéis às escrituras e aos princípios tradicionais de uma igreja. De igual forma, não estamos nos reportando àquelas representações que se dispõem a várias leituras, numa audácia teológica que permite interpretações até mesmo distantes dos cânones estabelecidos pela comunidade eclesial. Podemos considerar também “genuínas” aquelas expressões que tramitam alguma ideologia, par a par com figurações que aparentem fidelidade de conteúdo semântico aos cânones de uma tradição religiosa. Seria o caso, por exemplo, da guinada estilística em uma igreja.

Um templo projetado e construído segundo os cânones estéticos do barroco, em determinado período é desconstruído e revestido de outro estilo, por exemplo, o neo-clássico. Ou, na ausência de alguma canônica estética bem explícita e determinada, após a

desconstrução do estilo barroco, recobre-se aquele espaço com um leque variado de estilos num ecletismo explícito que torna quase impossível ao leitor apurar uma tônica estilística marcante. Temos todos os estilos e nenhum ao mesmo tempo.

Após a reconstrução do estilo barroco e estabelecidos novos estilos, quer o clássico quer o eclético, se a este pudermos chamar de “estilo”, ainda assim poderíamos dizer de um conteúdo genuinamente religioso, orientado agora não pelas tradições ou cânones teológicos mas por ideologias. O ideológico conduzindo o teológico.

O ideológico, no caso da mudança do barroco para o neo-clássico, manifesta-se na substituição de um estilo “irracionalista”, “sensual” e altamente “visual”, próprio ao barroco, em proveito de um estilo “racionalista”, “positivista”, reconhecidamente “formal”, portanto, “puritano”, peculiar ao neo-clássico. Conseqüentemente, uma interpretação estética daquele templo exigiria do leitor o exercício apurativo das ideologias puritanas e positivistas vigentes na época daquela mudança de estilo do templo.

### 2.3 Vínculo entre estética e religião

A partir das reflexões desenvolvidas até aqui, julgamos estarmos munidos de suficientes argumentos teóricos para considerarmos porque eger um assunto ou objeto religioso como tema de interpretação estética. Inicialmente, é importante observar que a legitimidade de elaborações interpretativas estéticas de cunho particular, no caso aqui a leitura de um templo religioso, diz respeito imediatamente ao estatuto intelectual-estético e ético do artista, ou de um momento cultural delimitável, ou mais intimamente, do estatuto intelectual-estético e ético de quem interpreta.

Por outro lado, parece já ter ficado na zona de esquecimento, possibilitada pelo avanço cultural e civilizatório, aquelas posições que alijavam o religioso da área neutra do campo artístico por julgar a arte religiosa confessional e assim, imprópria para uma experiência estética legítima. Havia, sem dúvida, um olhar de suspeita em relação à arte sacra, evidentemente em razão de não se saber distinguir a dimensão estética de uma poética. A arte, *enquanto estética*, não é e não pode ser confessional ou atéia. Ela é arte, simplesmente arte. O bombardeio do Buda de pedra pelos Talibans é indicatório de suprema ignorância cultural, não deixando por isto de ser um crime contra o acervo estético da humanidade.

Se de fato pudermos afirmar “quantos estetas, tantas estéticas”, tudo indica ser legítimo tomar como objeto de leitura estética um templo religioso. Legítimo tanto para o crente como para o não-crente, se estes estiverem despidos de preconceitos e isentos de injunções ideológicas. Do contrário teríamos que estagiar no Afeganistão para um aprendizado de como lançar no lixo histórico o acervo de arte religiosa que nos foi legado desde os gregos até nós, perpassando com especial atenção pelo “lixo artístico religioso” produzido pela Idade Média e pela Renascença.

Diversas são as concepções a respeito do “modo de tratar” uma leitura estética. Sobretudo se esta leitura for específica no sentido de apurar a vinculação da arte a alguma área externa, como por exemplo, sua vinculação aos demais campos como o científico, o social, o histórico, o psicológico, o teológico, etc.. (NOTA: A respeito das diversas modalidades de tratar a estética, veja a abordagem de Souriau, em: SOURIAU, Etienne. *Chaves da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973).

O problema de fundo que o leitor encontra ao desenvolver um discurso a partir de sua experiência em torno de um objeto artístico religioso, aqui no caso a Igreja Matriz na qual primam aspectos figurativos, é se aquele objeto, mesmo se profuso em figuras, permite o mais elevado nível de *exercício mimético*.

Seguindo a perspectiva de Ricoeur (1997, p. 233-351), podemos afirmar que, quase sempre, uma pintura figurativa sacra se vê decrescida em sua natureza mimética por fazer alusão direta a um conteúdo religioso. Segundo esse autor, somente quando aquela arte apresentar um esquema despido de toda intencionalidade exterior ou seja, de todo conteúdo religioso verbalizável, é que ela dispõe do poder de recompor nossa experiência religiosa.

---

(NOTA: O termo “atestação” é central dentro das reflexões de Paul Ricoeur em seu intento de propor um novo modo de descrever o estatuto da subjetividade humana. Para Ricoeur, “atestar” é o modo como o sujeito ou o eu humano afirma-se como correspondente à dinâmica do pronome reflexivo *si*. O *si* é aquele pronome que se retoma reflexivamente após ter percorrido seus atos, objetivações e experiências. Em outras palavras, o *si* indica que o sujeito se apropria de sua identidade pela via reflexiva. Mas o que ele afirma não é um “penso logo existo” como se fosse um *eu* absolutamente autônomo, mas sim sua capacidade de agir, de ter sido prático, razoável e responsável. Trata-se de uma nova subjetividade confiável porque justamente razoável no mundo vital. Este novo sujeito, o *si mesmo*, dará conta também que sua unidade ou a completude de seu movimento reflexivo somente pode ser avaliada como sendo sua identidade não porque afirmada solitariamente, mas porque contou com o outro do mundo concreto e com as instituições que o permitem exercer-se praticamente. O *si*, como subjetividade é, a partir desta constatação, uma *intersubjetividade*. [Para este assunto veja, sobretudo: RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad.: Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991]).

Acreditamos que Ricoeur está a insinuar aquilo que é próprio da natureza do figurativo enquanto este se faz *espaço icônico*. É próprio da iconicidade não apenas figurar algo, não sobretudo representar algum conteúdo conceituável e, assim, possível de ser verbalizado. O *espaço icônico* não representa, mas *representifica*. Ou seja, ele *nos coloca em-presença-de...* Enquanto *representificação*, a dimensão icônica *testemunha* e nos leva, nos induz a testemunhar, a “*atestar*”, portanto, não a racionalizar de uma maneira solitária e absolutamente autônoma alguma realidade objetiva.

Bem mais eficaz que os discursos teológicos, um ícone induz a atitudes pelas quais a atestação religiosa pode se dar. Enquanto imagem, enquanto dimensão sensível ou enquanto presentificação, o espaço icônico permite melhor ao indivíduo se auto-capacitar como abertura para o encontro pelo qual lhe é revelado o sentido imanente da história, da história do outro e de sua própria história. A horizontalidade a que o ícone instala a relação com o Transcendente permite assim a atitude religiosa aparecer como exorcismo de todo desespero, ou seja, a atitude pela qual alguém assume a ambigüidade da história, compreendendo que os desastres e perigos da história não são uma fonte de temor ou desespero.

Este vínculo entre imagem e sagrado, no qual ela encontra o suporte para ser significativa e eficaz, é afirmado na seguinte passagem de Edmond Couchot:

“Desde sua origem, a imagem só adquire sentido na relação que ela mantém com o sagrado. Ainda que não seja em si mesmo portador de sentido, o sagrado é, em contrapartida, a condição inicial de sua emergência: ele determina e fixa, no espaço e no tempo, os pontos de referência que as sociedades consideram como absolutos e a partir dos quais se desenvolvem as infinitas arborescências do sentido” (COUCHOT, 2003, p. 143).

Se a dimensão icônico-religiosa pode ser entendida como a presentificação do divino, seja ela opaca ou luminosa ou mesmo exercida por medianeiros, o que ela nos mostra claramente é como o sentido e o sagrado se articulam. Mais do que nunca, no ícone religioso a arte pode ser dita como sendo “a presença de uma ausência”.

Devemos ressaltar, contudo, que a única preocupação do artista é *fazer arte* e é desta forma que poderá comunicar-se universalmente e fará seu público. Porquanto a arte fala ao mesmo tempo a todos e a cada um a seu modo, sendo assim universal e individual, o artista não precisa “querer influenciar” ou “passar algo” como mensagem socializante. O só fato de *fazer arte* é toda a sua influência.

Resta-nos acentuar que este jogo entre singularidade irrepetível do artista e todas as influências sociais por ele sofridas, dada sua abertura no desejo de uma comunicação abrangente, é aquilo que permite o que denominamos de “face humana do ícone”.

A maioria dos estetas não deixa de colocar em relevo sua concepção de que o objetivo do prazer estético são formas, figuras e valores humanos. “Que a arte copie ou transfigure, o essencial é que ela ‘figure’; que a arte deforme ou transforme, o essencial é que ‘forme’” (PAREYSON, 1984, p. 68). Entende-se, com isto, que a exterioridade física da arte é fundamental para que a singularíssima espiritualidade do artista revele-se refratando o conteúdo expressivo de um momento ou espírito de um tempo histórico, a voz de um povo, a expressão de um grupo ou da comunidade humana.

Em nossas experiências estéticas, em nossas interpretações atuais de uma obra e em nossos discursos comunicativos proferidos a partir delas, é urgente entendermos que o valor realmente artístico daquela obra não se encontra tão somente em nossas intuições de sentidos, nem só nas valorações catalogadas ao longo da história, mas também no *caráter físico* da arte. Não querendo com isto dispensar a intuição e a tradição interpretativa, mas antes, desejando situá-las em seu justo lugar, como elementos mediadores apenas visando a interpretação atual.

Para a especificação da arte temos primeiramente de nos deter em seu caráter físico e sensível. A materialidade e a expressão, como elementos sensíveis presentes, são indispensáveis à especificação da arte. É inútil tentar separar o valor artístico de uma obra de sua fisicidade. É o que nos sugere Luigi Pareyson nesta passagem:

“...o artista não se limita a almejar e sonhar, mas pretende dar vida a uma forma que viva de per si, destacada dele, objeto entre objetos; e ele que se encontra às voltas com a obra a fazer, bem sabe o quanto lhe pesa, o quanto demora e o quanto empenha a execução concreta dela, e freqüentemente aí se macera, numa penosa vicissitude de fadiga e trabalho” (PAREYSON, 1984, p. 118).

Na arte, fisicidade e espiritualidade coincidem, são contemporâneas. O corpo, a fisicidade é a realidade mesma da obra, não é parte, mas toda sua existência. Segundo aquele autor, podemos afirmar isto porque: “...o aspecto espiritual e interior das obras de arte não é alguma coisa que transcenda o seu aspecto sensível e a sua realidade física, porque, antes, coincide imediatamente com eles” (PAREYSON, 1984, p. 119).

“Grande parte da magia e do mistério da arte consiste exatamente nesta convergência de espiritualidade e fisicidade, que faz da obra um corpo e um espírito, uma coisa e, *juntamente*, um valor” (PAREYSON, 1984, p. 120).

A ponderação seguinte de Pareyson surge como a orientação mais decisiva para a freqüentação à obra de arte. Ao visitar, ler, interpretar uma obra de arte, há que termos presente a seguinte afirmação deste esteta:

“Aquilo que é profundo não é o que se encontra atrás, ou dentro, ou sobre, ou além do aspecto sensível da obra, mas é o seu próprio rosto físico, todo evidente na sua definida consistência material, inexaurível, no entanto, na sua insondável dimensão espiritual: *geheimnisvoll offenbar*, como diria Goethe, isto é, misterioso e patente a um só tempo” (PAREYSON, 1984, p. 120).

Fica-nos claro, então, que em arte o aspecto físico e o espiritual não caminham paralelamente, mas unidos de tal forma que podemos concluir que ali não existe o físico sem o espiritual e vice-versa. É desta unidade, pela qual tanto o físico como o espiritual se transcendem, permitindo o surgimento de um espaço autônomo, que um ícone religioso tira sua energia.

Ao falamos em dimensão “física” da arte, devemos ter o cuidado de não confundir esta dimensão com a “matéria” da obra. O físico não é toda a “matéria” de uma obra de arte.

Quando, em nossas interpretações do fato artístico, desejamos fazer justiça ao sentido pleno de uma obra, devemos considerar atentamente a “matéria” daquele objeto ou espaço que é o foco de nossa investigação. Contudo, dizer “matéria” não quer afirmar apenas a fisicidade da obra. Mormente se, como afirmamos acima, entendermos que há contemporaneidade entre dimensão física e espiritualidade de uma obra. É esta contemporaneidade entre físico e espiritual, a que denominamos de “a face humana do ícone”, aquilo que podemos considerar “matéria” da arte.

Esta face humana do ícone pode ser encontrada quando consideramos, com Pareyson, os dois significados para o termo “matéria” estabelecidos pela tradição estética:

“tudo aquilo que existe antes do artista, quer se refira, de modo geral, à espiritualidade onde ele se move, quer diga respeito, mais de perto, à realidade da arte que ele pratica: sentimentos, convicções, crenças, aspirações, pensamentos, costumes, idéias, ideais, e, além disso, preceitos, regras, estilos, gêneros, formas, tradições artísticas e problemas técnicos” (PAREYSON, 1984, p. 120).

Ou, entende-se por “matéria”:

“os materiais físicos com os quais se forma a obra de arte: palavras para a poesia, sons para a música, cores para a pintura, mármore para a escultura, pedras para a arquitetura, corpos para a dança, e assim por diante” (PAREYSON, 1984, p. 120).

Segundo este autor, no primeiro significado não é possível aceitar a matéria como espiritualidade pois confunde-se aquilo que se quer dar forma (conteúdo) com a *energia formante*. Já o segundo significado, para o autor, oculta o fato de que os materiais físicos já estão, a princípio, imbuídos de uma dimensão espiritual, já possuindo em sua materialidade uma “destinação” que tanto pode ter vindo da própria natureza, como pode ter sido inserida pelo homem.

Na concepção de Pareyson, o conceito de “matéria” da arte passa pelos materiais físicos em suas constituições naturais, por um uso comum, pré-artístico, onde a matéria tem uma utilidade que vai servir para se atingir certos objetivos, já estando assim banhada de alguma espiritualidade:

“A matéria da arte tem por fim uma *destinação* e, muitas vezes, até já uma configuração *artística*. Para isso é predisposta pelo seu próprio uso comum (...) É toda uma esfera do “fazer” que preme gradual e insensivelmente, e tende impetuosa e irresistivelmente para os seus cumes supremos e as suas mais altas possibilidades, e de tal modo em parte realiza e em parte pressagia e prepara o gesto criativo do artista, que aí encontra um campo inexaurível para a própria atividade” (PAREYSON, 1984, p. 122-123).

Importantíssimo para compreendermos a autonomia de uma imagem artística, autonomia acentuadamente percebida nos ícones religiosos, é, por um lado, o fato de a natureza da matéria conduzir ao resultado da obra. A matéria preexiste ao ato criativo, o determina “no sentido de que o artista sofre as exigências da matéria e está obrigado a sujeitar-se a ela, a servi-la” (PAREYSON, 1984, p. 124). Por outro lado, a matéria final encontrada na obra já formada é *idêntica* à obra, é algo totalmente novo, independente da matéria preexistente, em razão da relação de absoluta criatividade entre o artista e aquela matéria preexistente. Trata-se, na verdade, da capacidade do artista de interpretá-la através de um diálogo que supõe até mesmo a improvisação criadora. Pareyson denomina este olhar fecundador do artista de “olhar formativo” (PAREYSON, 1984, p. 124). Segundo este autor, é artista somente aquele que sabe fazer a própria vontade fazendo a vontade da matéria.

A matéria final de uma obra de arte, que é coincidente com sua espiritualidade, não é efeito de um acaso. Ela depende de todo um contexto técnico a que o artista se permite.

A comunicabilidade própria da arte nem sempre, e por fatores vários, é atingida pelo leitor ou experienciador. Assim, o sentido possível de ser compreendido ali naquele espaço fica restrito a um número mínimo de pessoas.

Outra questão importante ligada à técnica na arte é se esta deve seguir regras e leis ordenadoras (canônicas) do fazer. Pareyson entende que não se pode fazer uma obra de arte

sem regras, mas que, na arte, a lei é a regra individual da obra. Ou seja, o artista gera a regra, a *sua* regra, ao *fazer* a obra e nisto aparecem *leis individuais* de fazer. O grande engano e desvio de mentalidades românticas está na confusão entre caráter individual da lei e a ausência de lei. A regra e a lei são fundamentais ao caráter técnico da obra, pois, em última instância, é a própria obra, no olhar do artista, que solicita ou exige uma regulação e uma lei. Quanto a isto, assim se expressa Pareyson:

“E o fato de que a regra seja inventada pelo artista no ato de fazer a obra não elimina que a legalidade da arte seja rigorosa e muito severa: a operação artística consiste precisamente no instaurar com livre inventividade uma necessidade férrea e inviolável, uma vez que a obra falha se o artista não faz o que ela própria quer que ele faça” (PAREYSON, 1984, p. 130).

E estas leis, precedidas da regra individual, podem ser vias de e para a realização da obra enquanto “êxito” do fazer.

## 2.4 A leitura do espaço artístico da igreja matriz

A leitura de um espaço icônico exige do experienciador e intérprete da obra algumas balizas teóricas que o orientarão em sua empreitada. Isto é o que, até aqui, procuramos insinuar.

Dentre as balizas teóricas uma é aquela que entende que a leitura figurativa é um procedimento que supõe três momentos escalonados e intrinsecamente imbricados. Estes três momentos foram sugeridos, sobretudo, por Erwin Panofsky (PANOFSKY, 1976, p. 47 – 87). Este autor propõe a distinção entre “pré-iconografia”, “iconografia” e “iconologia” como momentos distintos de uma mesma leitura figurativa.

### 2.4.1 Momento pré-iconográfico

Na leitura *pré-iconográfica* o leitor atém-se ao *campo neutro* da obra de arte ou aos seus puros valores pictóricos, tais como se apresentam à visão. Assim, são exigências e características da leitura pré-iconográfica permitir a *descrição* ou leitura dos *elementos concretos* (combinações de linhas e cores, por exemplo) de cada *figura*. Espera-se da parte do leitor a *suspensão* ou *redução* de todo *a priori*, de todo formalismo ideal e mesmo material, para que o leitor se atenha à coisa-mesma, à *forma* que se lhe apresenta. Portanto, a leitura se *faz sobre o que está à vista*. Trata-se de uma *descrição dos contornos materiais* da obra entendendo-se, com isto, que não há outros significados *por trás da figura*.



No pré-iconográfico temos uma *apropriação visual* de tudo o que pode ser delimitável no objeto, de tal forma que o seu conteúdo significativo é esta apropriação. Portanto, evita-se ao máximo qualquer remessa analítica a conteúdos, quer ideológicos, quer míticos, quer históricos, quer psicológicos, quer estéticos, etc. Enfim, o que se deseja é a descrição sistemática das experiências objetivas visualizadas sem decidir sobre sua verdade ou falsidade. Não se utiliza de juízos estéticos, mas de juízos empíricos.

A esta altura é importante observar que em sua leitura de um espaço artístico, o intérprete deve estar consciente de que vai operar não como crítico de arte mas, sim, exercer uma experiência estética objetivando articular um discurso que dê forma comunicável a um sentido ou sentidos daquele espaço. Interpretar, teorizando reflexivamente a experiência em torno daquilo que aparece na forma de imagem é o que entendemos por discurso estético.

Assim, se afirmarmos que uma das funções pedagógicas mais relevantes da arte é “construir um mundo de essências singulares da ordem do sentir” (Ricoeur, 1997, p. 237), o primeiro alvo a ser afetado nesta experiência deve ser a percepção. Desta forma, o intérprete deve estar naquela posição de “livre favor”, de despojamento, para que suas estruturas de sentimentos possam ser afetadas pela via perceptiva. Isto é sumamente importante pedagogicamente já para o próprio intérprete, porque ele estará livremente enfatizando o primado da percepção para a estruturação de sua subjetividade.

Partindo de todas as nossas considerações anteriores sobre as propriedades da arte e do discurso estético, vamos compreender que o intérprete, em sua freqüentação ou aproximação ao espaço artístico, deverá sempre levar em conta a seguinte observação de Pareyson: “Como fazer arte significa transformar o dizer e o exprimir no fazer, assim ler a obra de arte significa fazer falar o seu próprio rosto físico” (PAREYSON, 1984, p. 59).

Com esta atitude de deslocamento de sua estrutura vidente para a experiência do campo físico e imagético daquele espaço artístico, o intérprete deve escapar de seus vícios de imagens prosaicas, o que certamente lhe acarretará uma crise ou um choque em sua estrutura perceptiva, conseqüentemente, em seus sentimentos. Esta crise estruturante é o atestado de que o intérprete entrou no âmago da essência mais fundamental daquela figuração.

Estamos sugerindo que o mais importante e que deve ser perseguido em primeira instância na experiência das obras de arte é o *fato visual*, como *apreensão visual*. *Apreensão visual* que deve ser, ao mesmo tempo, captação dos *elementos da pintura* e da totalidade das *sensações*.

Cabem, aqui, algumas sugestões como perspectivas possíveis para este exercício de aproximação à obra: Permitir que o experienciador *varie* suas sensações; ter atenção à

regra fundamental da *individualidade da obra* (de cada obra), de sua caracterização em estilo pessoal. Comparação de uma obra com outra, quase sempre, desqualifica a experiência; saber ver a pintura como uma realidade que não se reporta aos inventários de formas da realidade fora do quadro; procurar perceber que a vida está presente na obra, desenvolvendo-se em uma dialética de formas e cores; saber que o que importa na experiência com a pintura é perceber o trabalho construtivo, com cores, formas e traços; ver as cores e as formas como tendo e compondo um espaço próprio. Uma rua pintada não é o espaço-rua da realidade objetiva; saber ver as mil nuances e variações do quadro, tais como: o preciosismo de justaposição de cores e formas; a correspondência entre as formas e as cores; a dependência entre as formas e as cores; a concorrência e tensão entre formas e cores - o sentido de luta entre uma mancha e outra, entre uma cor e outra, entre uma linha e outra, etc.; o sentido de procura de uma solução de modo tenso ou suave entre formas e formas, ou entre cores e formas; o sentido de harmonização entre formas e cores; perceber o sentido de afirmação de autonomia por parte da forma ou por parte da cor; saber ver a cor e a forma como espetáculos de si mesmas, para si mesmas; buscar ver a disposição misteriosa das formas e cores; a disposição silenciosa; a disposição falante; a disposição vibrante; a disposição sombria ou luminosa, etc.; indagar sobre a “vontade” da forma e da cor: a vontade de claridade; a vontade de luz; a vontade de sombra; a vontade de movimento; a vontade de compor-se ou irrealizar-se.

Todos estes elementos próprios ao campo neutro da obra dizem respeito a uma primeira e básica postura de leitura daquele que inicia seu processo de visitação a uma obra de arte. Trata-se daquilo que Pareyson espera do leitor da obra: “fazer falar o seu próprio rosto físico”.

#### **2.4.2 Momento iconográfico**

A leitura *iconográfica* diz respeito ao momento da leitura no qual procura-se desenvolver uma *análise descritiva* correta da obra. Trata-se, no iconográfico, de resolver o enigma das imagens ou de identificar ou dar conta das estórias ou alegorias que estão al  figuradas. Ou seja, de integrar aquelas estórias ou alegorias em temas ou conceitos de uma tradi o histórica, quer sejam transmitidas oralmente, quer literariamente. A este respeito, assim se expressa Panofsky:

“A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de

fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral” (PANOFSKY, 1976, p. 58).

Mas, resolver o enigma das imagens ou identificar as estórias ou alegorias que estão ali figuradas não é suficiente para o exercício de leitura iconográfica. É imperioso dar conta da poética ou poéticas que sustentaram a figuração. Ou seja, procurar indagar sobre qual a idéia ou poética ou sistema mutável ou imutável está na base da construção da obra.

Vimos, especialmente em um fragmento de Pareyson, como é importante não confundirmos estética e poética. Em relação a isto, nos primeiros momentos deste nosso trabalho acentuamos o caráter *reflexivo especulativo* do discurso estético que possibilita o surgimento de uma unidade de sentido com característica referencial. Desta forma, a dimensão reflexiva do discurso estético visa sempre uma universalidade comunicativa ou uma determinação conceitual geral sobre o sentido da arte. Já a poética deve ser entendida como doutrina ou programa, de cunho *apriorístico*, visando uma operação artística particular. A poética, como programa de fazer arte, é particularmente normativa, carregando em suas normas ideais, gostos, particularidades estilísticas, valorativas, ideológicas, tudo isto acentuando preferências históricas particulares que acabam por se tornar determinações conceituais ordenadoras do operar artístico, com pretensão universalizante.

A preocupação metodológica dos teóricos da estética sobre esta distinção entre poética e estética não quer anular o valor de uma poética mas ressaltar o justo lugar das duas áreas. Dentre aqueles estetas destacamos a opinião de Pareyson:

“Tomemos como exemplo uma dentre as numerosas doutrinas moralistas da arte que, periodicamente, aparecem sobre o palco da estética. Perguntemos, antes de tudo, se seu intento é o de *propor o programa* de uma arte impregnada de sentidos morais, ou dirigida ao ensinamento do bem, ou marcada por uma determinada concepção filosófica, política ou religiosa. Se este é o seu intento, ela é uma *poética* e, como tal, exprime um determinado *gosto* e um determinado *ideal* de arte. Seu programa é mais que legítimo e não compromete, absolutamente, a assim chamada autonomia da arte, porque se limita a patrocinar o advento e a recomendar a prática de uma arte de inspiração moral. Se, pelo contrário, a intenção daquela doutrina é *sustentar* uma *concepção* moralista da arte, isto é, afirmar que a arte só é tal se marcada de sentidos morais, as coisas mudam: encontramos-nos diante de uma doutrina que *quer ser* um *estética* e que, no entanto, *só pode ser* uma poética. (PAREYSON, 1984, p. 24-25).

Somos também advertidos em relação à legitimidade de toda poética; ela é elemento necessário somente enquanto abre ao artista a possibilidade de criar uma obra de

inspiração moral ou religiosa ou política, etc.. O que ela não pode é tomar um destes elementos inspiradores transformando-o no próprio princípio do valor artístico.

A seguinte observação sutil de Pareyson nos alerta a respeito do peso que tem uma poética em seu intento de travestir-se de estética, ao ponto de chegar, até mesmo, a querer impor-se como princípio universal para todas as demais poéticas:

“Como se vê, uma mesma doutrina muda radicalmente de significado conforme seja considerada como uma poética ou como uma estética. Deste modo, quem poderia negar a validade do programa de arte abstrata como se se pudesse estabelecer *a priori* que não é possível fazer arte seguindo aquela poética? Mas quem, em nome daquela poética, desvalorizasse a arte figurativa do passado, ou, ao julgá-la, considerasse o intento representativo como absolutamente irrelevante, ou colocasse a não-figuratividade como condição indispensável e perpétua da arte, confundiria os planos e tenderia, ilegitimamente, a transformar um programa particular de arte em conceito geral da arte.” (PAREYSON, 1984, p. 25).

Estas observações são-nos fundamentais e nos servem de alerta ao abrimos uma leitura ou interpretação em torno daquele espaço artístico religioso, acentuadamente regido pelo gosto ou ideal de tendência eclética.

O nosso cuidado em relação à poética ou programa de arte eclética estampada na Igreja Matriz prende-se aos princípios teóricos que nos informam sobre como colocar, com propriedade, a problemática estética do ecletismo. Algumas teorias estéticas entendem que o problema da *multiplicidade* dos estilos que permitem a elaboração de obras ecléticas deve ser posto não em referência aos múltiplos estilos mas em referência à *unidade* final permitida no espaço artístico, a despeito daquela multiplicidade.

A essência do eclético não é nada mais que o *princípio de unidade* da obra, enquanto possibilita a criação intencional de novos âmbitos, formando uma trama constelacional que possa envolver quem experiência a obra. Portanto, o importante é que na obra e pela obra surja uma verdade própria daquela arte, somente desvelada e desvelável pelo jogo que ali decorre. (Sobre este assunto, é importante uma visita aos seguintes autores: QUINTÁS, Alfonso López. *Estética de la creatividad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977 e BOSI, Alfredo. *Reflexão sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1995, pg. 15).

Se seguirmos as orientações de Pareyson (1984, p. 25-26), vamos entender que a consistência teórica da interpretação de uma obra ou espaço artístico está intimamente ligada ao fato de o intérprete manter as seguintes perspectivas:

1) Primeiramente, entender que uma poética, explícita ou implícita, é plenamente legítima e indispensável para a atividade criativa do artista. Tal ótica está bem clara nesta passagem de Pareyson:

“Do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas: não importa que a arte seja compromissada ou de evosão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, douta ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante; o essencial é que seja arte” (PAREYSON, 1984, p. 25).

2) Outra perspectiva a ser assumida pelo intérprete diz respeito à sua isenção avaliativa. Ou seja, ele não deve tomar posição em relação a questões de gosto, quer de uma época, quer de si mesmo em relação àquela poética. Polêmica de gosto particular não é questão estética. Em outras palavras, o intérprete “deverá esforçar-se o mais possível por não fazer intervir seu próprio gosto na sua própria teoria, a fim de evitar que esta seja somente a conceitualização de um gosto histórico e nada mais do que uma poética travestida” (PAREYSON, 1984, p. 25).

3) O intérprete deve saber que não pode despojar-se do próprio gosto para ler a obra. Ele sempre carregará sua personalidade, seus gostos, seus legados históricos para a interpretação. Mas, segundo Pareyson, “deverá comportar-se de modo que o seu gosto não lhe dê os princípios de sua teoria, mas somente o indispensável âmbito de experiência estética onde se alimenta” (PAREYSON, 1984, p. 25).

4) A avaliação não deve ser nunca uma “projeção” do gosto do intérprete sobre a obra. Ele serve-se do próprio gosto apenas como *via de acesso* à obra e não como critério de juízo. Portanto, o gosto particular do intérprete apenas condiciona a avaliação, mas não a determina. O juízo mesmo ou avaliação será sempre feita *no interior* de uma interpretação. Ou seja, a avaliação extrai o próprio critério diretamente da obra.

Para uma interpretação “estética”, julgamos necessário voltar a salientar a importância de que seja apurada ou esclarecida a poética de uma obra ou espaço artístico, quer ela seja implícita ou explícita. Na interpretação releva-se a poética e, no caso do ecletismo, as poéticas em razão de poder esclarecer sua eficácia artística, no tempo que as viu nascer e na contemporaneidade do intérprete. O verdadeiro valor de se definir qual poética ou quais poéticas estariam configuradas em um espaço eclético é ressaltado nos seguintes fragmentos de Pareyson:

“...uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia”.

...  
 “considerar uma obra como realização de uma poética declarada ou implícita significa pôr-se na melhor situação para poder julgá-la, isto é, vê-la como expressão de um gosto historicamente condicionado, recusar-se a julgá-la com base no próprio gosto, este também histórico e, por isso, diverso daquele, propor-se a avaliá-la não com base em critérios externos, mas tomando como base a própria obra e, por isso, abrir-se à possibilidade de apreciar a arte onde quer que se encontre e como quer que se manifeste, através dos gostos históricos os mais diversos e até opostos” (PAREYSON, 1984, p. 26).

Face a estas observações, nossa leitura da Igreja Matriz tentará, enquanto possível, esclarecer quais programas de arte estão propostos naquele espaço. Entendendo que embora seja-nos óbvio tratar-se primordialmente de poéticas *sobredeterminadas* por concepções ou sentidos religiosos, devemos apurar quais as poéticas particulares determinantes se subpõem à inspiração religiosa.

Assim, abriremos várias perguntas em relação a quais elementos religiosos *particulares* impregnaram aquela operação figurativa. Trata-se de dar conta das vertentes canônico-teológicas imperativas e das vinculações específicas a sentimentos religiosos e a ideologias religiosas ali figuradas. Mas, também, deveremos procurar esclarecer quais outros elementos particulares, também estruturantes de uma poética, estariam expressos naquele espaço tais como concepções morais, políticas, sociais. Sempre levando em conta a observação de Pareyson de que “do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas”.

É importante enfatizar que a leitura iconográfica supõe, também, que operemos pela via da decodificação ideológica, quer o campo ideológico seja reconhecível imediatamente, quer esteja subentendido no objeto artístico. Sabemos que a Ideologia é um corpo de idéias e um conjunto prático de normas e regras com pretensão universal. É um discurso "sobre" as coisas, silenciando o discurso *das* próprias coisas. Portanto, onde linguagem e imagens servem à dominação, à doutrinação e à impostura, aí se aplica a leitura decodificadora iconográfica.

Nem precisamos salientar a importância deste modo de leitura quando, em nosso país, presenciemos no campo daquilo que é apresentado como arte, sobretudo no espaço televisivo, a vigência de imposturas estéticas.

Outra ótica operativa importantíssima da leitura iconográfica é sua abordagem decodificadora dos elementos mitológicos figurados na arte. Sabemos que o mito é a vigência de uma mentalidade. Não é, portanto, uma interpretação mental unificada logicamente, mas

uma *expressão* como *explicação do mundo*, articulada pela via de uma racionalidade ou lógica toda própria. A dimensão mitológica é, antes, uma qualidade do pensamento dirigida à imaginação e não à razão. É no entendimento deste registro, no caso a dimensão imaginosa que explica ou expressa uma visão de mundo, que o experienciador da obra de arte pode “sair” de sua instalação na ordem racional, tida como o único modo de conhecimento. O dar conta dos conteúdos míticos tramitados e como tramitados na obra, talvez aclare bem mais para o leitor a realidade do mundo humano que a leitura objetivante e ofuscante da razão.

É importante observar que a leitura iconográfica decodificadora procura demonstrar tanto a utilização do mitológico para engodo, como a utilização do mitológico como valor para a formação e comunicabilidade humanas. E nisto demonstra, também, a função ímpar da imaginação como registro cognitivo.

### 2.4.3 Momento iconológico

O momento da leitura denominado *iconológico* lembra-nos aquilo que Paul Ricoeur chamou de “aumento icônico”.

O *iconológico* é o *exercício interpretativo* que advém da *síntese pessoal* e não só da análise que se opera sobre o que está figurado. Segundo Panofsky, “a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias” (PANOFSKY, 1976, p. 62). Trata-se, neste “algo mais”, de uma “intuição sintética” do *significado intrínseco* ou conteúdo (*mood* ou “humor”) que constitui o “mundo” dos valores simbólicos figurados, dos quais temas e conceitos consistiram apenas em mediações. Em outras palavras, o “algo mais” a que a *intuição interpretativa* da leitura em seu nível *iconológico* vai se referir diz respeito à apuração do *significado intrínseco* dos conteúdos sociais, políticos, ideológicos, históricos, psicológicos, factuais, religiosos, poéticos, etc., a que tais estórias ou alegorias ou conceitos fazem referências e dos quais prestam *testemunho*, não como fatos concretos mas como “aumento icônico”, como índice da espiritualidade de uma época e do autor. Enfim, tudo indica que é no momento iconológico que o leitor ou intérprete se inteira daquilo que Pareyson espera ser aferido na leitura, ou seja, “.o significado espiritual do aspecto sensível da obra, o próprio estilo como humanidade” (PAREYSON, 1984, p. 62).

O momento iconológico lembra-nos que o que importa é a qualidade humanizante da experiência. na visita a uma obra ou espaço artísticos importa ver ou constatar não apenas o que está figurado explicitamente, mas a dinâmica interferente “para o lado de cá”, na vida.

quanto a isto não é demais retornar ao que disse Ricoeur a respeito da “refiguração”: “...a capacidade que a obra tem de reestruturar o mundo do leitor ao desarrumar, contestar e remodelar as suas expectativas” (RICOEUR, 1997, p. 235).

Este “deixar-se afetar” pelo campo perceptivo é a via de acesso para a compreensão da obra e posterior articulação de um discurso referencial. este discurso deve dar conta do argumento ou assunto ali figurado, ou seja, o fato histórico ou imaginário ou mesmo um complexo de idéias, de emoções que se desejou representar. mas, sobretudo, apurar o modo de ver e de sentir do artista em relação a estes argumentos, transformado “em modo de formar”. em última instância, o que se quer apurar é o “...significado espiritual do aspecto sensível da obra, o próprio estilo como humanidade” (PAREYSON, 1984, P. 62).

O significado humano e espiritual devem ser procurados na própria totalidade da obra e na integridade de seus elementos, nos menores matizes que mostram inflexões do estilo do autor.

O estilo é o verdadeiro depositário de um conteúdo ou assunto. O que valida o conteúdo de uma obra como estética é o estilo, enquanto este opera aquilo que Ricoeur chama de “aumento icônico”, ou seja, enquanto a figuração é apenas “alusiva”, em outras palavras, enquanto a riqueza e amplitude do significado de uma figuração se encontra para lá do que ela representa ou expressa por si mesma. A este respeito, assim se expressa Pareyson: “o valor da arte consiste no *estilo*, no significado amplo e rico que se viu, e não na representação ou na expressão *de per si*, e que isto vale não só para a arte abstrata, mas também para a arte representativa ou expressiva” (PAREYSON, 1984, p. 66).

Por outro lado, o intérprete deve dar conta de que somente enquanto adquire uma comunicabilidade, a arte torna-se universalizável. Então, não basta a representação ou o expressivo *de per si*. É necessário que ambos sejam “aumento icônico”.

Mais uma vez é importante salientar que *pré-iconografia*, *iconografia* e *iconologia* não indicam três esferas independentes de significados, mas se referem a aspectos de um só fenômeno, ou seja, a obra visitada ou lida.

Por outro lado, deve-se enfatizar o fato de que a leitura ou o entendimento de uma obra de arte é infinito e isto se deve tanto às inúmeras leituras possíveis (quantitativas e qualitativas), quanto à preferência do leitor em se ater, mais ou menos, em uma das três esferas ou momentos nomeados acima. Assim, devemos compreender que as revelações conseguidas em uma leitura não podem ser entendidas como definitivas ou conclusivas, assim como não se estabelece como definitivo apenas um momento da leitura. Toda leitura ou proposta de leitura pode ser revista ou mesmo *integrada* a outra leitura ou proposta de leitura.



Uma leitura aprofundada de uma das esferas supõe o intercambiamento com as duas outras esferas. É assim que uma proposta ou processo ou método de leitura corrige a proposta primeira ou a desmente, ou coloca em questão os conceitos e óticas de leitura daquela proposta anterior. Mas, também, é importante observar que aquilo que é conseguido em uma primeira leitura, ao se abrir para outra leitura é acolhido em um novo contexto e integrado em um universo conceitual novo, o que permite novas descobertas de significações.

Mas não podemos nos esquecer que os processos ou métodos de leitura variam com a cultura, com as épocas, com os momentos ideológicos, com os momentos de gosto e de sensibilidade, e não há como encontrar um critério que decida qual processo ou método de leitura deva ser preferido aos demais. O que podemos assentar é que nosso objetivo, aqui, não é seguir orientações metafísicas de leitura, as quais primam pela busca de fixar normas gerais seguras sobre o que é ou não válido como estético. Nosso intento é seguir as perspectivas possibilitadas por uma leitura descritiva, empírico-analítica em torno dos sentidos ou *poéticas* de fundo do espaço artístico da Igreja Matriz, interpretando-a.

O vínculo entre o estético e o histórico é inegável e constitui ponto de apoio para a legitimidade de toda interpretação eficaz de um espaço ou obra artística. Já nos referimos a este fato ao esclarecer que uma interpretação deve dar conta da estratégia histórico-estética à qual o objeto se filia, da estratégia histórico-social à qual o objeto se subordina, dos dados psicológicos e espirituais relacionados ao autor e ao seu tempo e, enfim, dos dados espirituais e psicológicos, históricos-sociais e históricos-estéticos relacionados ao público presente (ao experienciador ou leitor ou intérprete).

Pareyson foi muito cioso em ressaltar a relação do vínculo entre o estético e o histórico. A este respeito, são muito enfáticas suas colocações:

“a arte, precisamente no ato em que, especificando-se, emerge da história, nela reingressa especificada: retira alimento do tempo para configurar a sua realidade de arte e, com esta sua realidade de arte, contribui, por sua vez, para configurar a fisionomia do tempo” ... “Alimentada pela história, a obra produz história; não produzida pelo tempo, ela contribui para o tempo”... “Por um lado, *a história* se derrama *na obra* precisamente no ato com que a *obra* emerge *da história*, e, por outro, a obra age na história precisamente no ato em que a história age sobre a obra: estes são os aspectos da história da obra, que, nascendo como intemporal no tempo, vive temporalmente além do tempo” (PAREYSON, 1984, p. 103-104 e 105, respectivamente).

Enfim, ao abriremos nossa leitura em torno daquela Igreja Matriz, devemos argumentar sobre a postura daquele que vai proceder a interpretação justamente de um espaço

artístico-religioso que foi relevante em sua formação humana. Ele deve manter, em um primeiro momento e graças à “redução” necessária à interpretação, uma *relativa neutralidade* ou ausência de *comprometimento emocional*, embora se permita a emoção. As emoções “passadas” devem ser deixadas em suspenso em função do exercício da *razão reflexiva* que interpreta, agora em consonância com a emoção brotada *na leitura*.

É essencial compreender que a emoção, o sentimento, a afetividade existem como condutores subjetivos da razão e da reflexão. A razão e a reflexão não se sobrepõem àqueles condutores subjetivos, não os anulam. O importante é não se permitir a permanência no *resultado emocional* do confronto entre a experiência da obra e a própria opinião. Esta atitude livra o leitor ou experienciador de permanecer no *repertório já existente ou passado* de sentimentos sobre a obra ou sobre o estilo, permitindo-se uma atitude nova em relação ao objeto e a si mesmo.

Importa que a leitura procure atingir todos os elementos existenciais significativos jacentes no objeto e dê voz a tudo aquilo que está calado no objeto e no sujeito da experiência, abrindo assim o objeto para uma relação com um leque universal de possibilidades interpretativas, não permitindo que ele se feche em um sentido único.

## **2.5 Histórico da igreja matriz sagrada família de três corações**

A primeira capela edificada em porto real da Passagem foi a dos Santíssimos Corações de Jesus, Maria e José que nasceu com Tomé Martins Ribeiro, primeiro morador destas paragens. Seu genro, Domingos Dias de Barros, associado a Domingos José de Barros, abastado fazendeiro e dono das catas do Perú, demoliu a antiga capelinha construída, a Ermida dos Sagrados Corações de Jesus, Maria e José. Ele confirmou a doação dos 60 alqueires para o patrimônio da igreja já prometidos pelo seu genro. O capitão Domingos faleceu antes de concluir sua obra. Seu genro capitão Inácio Ximenes entrou em entendimento com a diocese para inauguração da Ermida mas reduziu a doação a apenas 16 alqueires, registrados em cartório em 16 de setembro de 1809.

Oito anos mais tarde, foi realizada a primeira missa pelo Vigário de Campanha. Durante todo esse tempo, o Capitão Ximenes se manteve em litígio com o Bispado de Mariana. A Ermida inaugurada passou à capela em janeiro de 1832.

Os sacerdotes de Campanha eram responsáveis pela nova paróquia e vinham prestar assistência religiosa aos moradores do arraial que se ressentia pela falta de seu próprio

vigário. Para solucionar o problema, o capitão Domingos José de Barros, dono das catas do Perú, mandou seu filho Antônio José dos Santos para se formar padre no Seminário de Mariana.

A capela foi transformada para Paróquia de Três Corações do Rio Verde. Inaugurou os serviços da paróquia o primeiro padre rioverdense, Antônio José dos Santos. Foi vigário até 1837 quando o substituiu o padre Agostinho de Souza Oliveira.

O historiador Benefredo de Souza explica que o nome de Paróquia de Três Corações de Rio Verde foi dado pelo Bispado simplificando o culto à Sagrada Família.

Padre Agostinho foi vigário local até sua morte em 1868. Ele conseguiu o primeiro prédio para a Igreja, organizou as primeiras associações religiosas. Recebeu em visitas pastorais D. Antônio Ferreira Viçoso e D. Silvério Gomes Pimenta. Foi mais longe ainda, construiu uma Igreja barroca em ponto mais central da Freguesia que crescia rapidamente.

A pedra fundamental foi lançada dia 02 de novembro de 1847, no local onde hoje está a Matriz.

Conta o historiador Benefredo que em 1860, Três Corações atravessava uma fase de muita riqueza e padre Agostinho pôde construir sua Igreja toda decorada à barroco, com colunatas laterais e altares trabalhados na madeira no estilo Aleijadinho, uma das mais belas do sul da Província.

A nova Igreja foi inaugurada em 06 de setembro de 1860, dia em que foi assinado o decreto de elevação da Freguesia à Vila dos Três Corações do Rio Verde. A Igreja recebeu o nome de Sagrada Família e a Ermida capela dos Santíssimos Corações foi dedicada a Nossa Senhora das Dores.

Padre Agostinho fundou a primeira Banda de Música, a União Rioverdense e lançou a campanha para que os pretos das festas de Congadas construíssem sua própria Igreja, a do Rosário no alto da vila.

Pessoas como Tadeu Neder e Celso Lemos são porta-vozes em Três Corações dos que defendiam a preservação da memória artística da cidade e lamentavam que esta Igreja em estilo barroco tenha sido derrubada para dar lugar à nova, em estilo neogótico, acompanhando o modismo europeu. Comentam que infelizmente, a arte barroca mineira só começou a ser valorizada por volta de 1922 com a Semana da Arte Moderna. O grupo dos cinco que lideraram o movimento foram passar o carnaval no Rio e a Semana Santa em Minas quando deram o alarme, denunciando a destruição do patrimônio mineiro; para as cidades do sul do

estado já era tarde. Apenas as igrejas de Baependi e São Thomé das Letras conservam seu aspecto inicial, assim mesmo com pequenas alterações.

O próprio bispo de Campanha, Dom Ferrão opinou, na época, pela conservação da velha igreja e construção da nova em outro local, mas acabaram sendo desmanchadas a antiga Matriz, a Capela das Dores no Parque Infantil e a Igreja do Rosário.

Em 28 de maio de 1922, chega em Três Corações o novo vigário da paróquia, o jovem Padre recém ordenado, José Guimarães Fonseca, que substituíra o Padre José Umbelino de Melo Reis.

A Igreja se encontrava em mau estado de conservação e algum tempo após ter tomado posse, o vigário dá início a reuniões para se discutir assuntos referentes a uma reforma.

A velha Igreja datava de 06 de setembro de 1860, uma quinta-feira, por ocasião dos festejos da elevação da Vila da Freguesia de Três Corações do Rio Verde.

O estado da Igreja era tão ruim que com sua reforma se gastaria o mesmo capital para se construir uma nova, além disso, a velha Igreja ficaria sempre torta, remendada com seu modelo muito antigo. Era construída em taipa e adobe, carecia de muitas reformas e ampliações. Optou-se então, por sua demolição e construção de um Novo Templo mais moderno e amplo que se adequasse ao aumento da população e frequentadores dos cultos religiosos.

Por intercessão do Bispo Coadjutor Dom Frei Inocêncio Engelk, o Bispo Diocesano Dom João de Almeida Ferrão autoriza a construção da nova Matriz.

Uma comissão dirigida pelo Padre José Guimarães Fonseca parte para os trabalhos e começa a angariar verbas e donativos para a construção; em todas as missas o assunto era abordado.

Em 1º de julho de 1923, num domingo, acontece uma reunião secretariada pelo professor José Brasiliense de Avelar que conta com a presença de vários membros da comunidade, todos dispostos a trabalhar pela campanha da nova Matriz, que seria uma obra de arte, mais ampla, em local central e mais alto da praça.

No dia 15 de agosto, sábado, foi celebrada uma missa em louvor à Nossa Senhora, pedindo graças para a realização da obra.

Fora o sistema de doação através de um livro de ouro e um livro de honra, foram criadas também festividades das mais diversas, leilões, quermesses, que pouco a pouco foram auxiliando na arrecadação de dinheiro para o início das obras.

No dia seguinte, 16 de agosto, domingo, aconteceu a despedida solene da **velha** Matriz, às 17h30min. O professor Zequinha Avellar e Antônio Brandão falaram **sobre o** significado daquele último ato. O Padre José disse que chegara o momento das **paredes** daquela Igreja ruírem por terra.”É uma obra arrojada, é certo. Sinto, às vezes, falecer-me a coragem precisa, confesso, para arrastar as dificuldades atuais, mas logo uma voz. **uma** animação interna me diz: Pra frente ! “ .

De joelhos, ele jurou: “Jesus Sacramentado, no intuito de dotar esta cidade de um templo melhor para nossa morada, vamos demolir esta Matriz, mas todos prometemos solenemente empregar os nossos melhores esforços e auxiliar no que pudermos às obras da nova Matriz.” Dentro de breves dias aquele local não teria nenhum vestígio do Antigo Templo de 1860; somente uma imperiosa necessidade obrigava a comissão a assim proceder. Naquele domingo, em procissão, as primeiras imagens foram transladas para a Igreja Do Rosário que fora reformada para substituir a antiga Igreja temporariamente. A real demolição teve início no dia 19 de agosto, quarta-feira, que tomou proporções de grandes acontecimentos com aglomeração dos fiéis emocionados e fotógrafos amadores preocupados em registrar as cenas para a história. Os mais piedosos se acercaram do local para acompanhar os golpes das marretadas e das picaretas, rezando o terço em voz alta durante todo o dia, em revezamento até o anoitecer.

Aberta a concorrência pública, o vencedor foi construtor Clemente Marques, cambuquirense, responsável pela edificação das Matrizes De Campanha e Cambuquira, que pede o prazo de 2 anos para a entrega da obra, exigindo a quantia de 120 contos de réis pelo serviço. Ao engenheiro arquiteto Frizotti Agostini cabe a elaboração da planta.

Dr. Sizenando de Freitas, construiu uma maquete do projeto, que atualmente se encontra exposta na Casa da Cultura Godofredo Rangel.

Em 07 de setembro de 1925, segunda-feira, veio a Três Corações, o Bispo Coadjutor da Mitra Diocesana da Campanha Dom Frei Inocêncio Engelk para lançamento da pedra fundamental da nova Matriz, juntamente com uma caixa contendo jornais e moedas da época, que fora enterrada para acervo das futuras gerações.

A participação do povo tricordiano nos festejos em prol da construção da nova Matriz superou as expectativas, sendo de máxima importância no angariamento de fundos.

Com o início das obras, muitos materiais são arrecadados e pouco a pouco vai-se erguendo a majestosa construção, enquanto festejos dos mais diversos acontecem na cidade. Nunca houve em Três Corações, uma tamanha participação pública como esta.

Em 1º de janeiro de 1928, é inaugurada a nova Matriz, que recebeu as bênçãos de D. João de Almeida Ferrão, Bispo da Campanha. Os festejos duraram seis dias, contando com a presença de 50 padres.

Era prefeito municipal o Sr. Cornélio Pereira.

Os antigos santos barrocos foram substituídos por outros de fabricação industrial, como no caso do São Sebastião. O original está guardado no coro da Igreja e cedeu seu lugar ao santo quase em tamanho natural dado pelo prefeito Odilon Rezende. Outras imagens barrocas foram levadas pelo bispo para Campanha, Mariana e Diamantina, onde estariam também trabalhos de Manoel da Costa Ataíde, um dos principais artistas barrocos mineiros. Dele seria a pintura do teto da Igreja do Parque Infantil. As pinturas com ouro em pó comuns nas Igrejas barrocas, foram cobertas por colóset dourado, exemplo disso em nossa Matriz é uma coluna de madeira que se encontra no altar do Sagrado Coração de Jesus, à direita. Por baixo da purpurina haveria ouro.

Foi considerada a maior obra da época. Somente após alguns anos é que foi pintada internamente como é até os dias atuais. Os trabalhos internos foram feitos pelo pintor libanês Pedro Zogbi que terminou a obra em 27 de julho de 1936, uma quarta-feira. A pintura externa da Igreja sempre foi de cor cinza claro. Pedro Zogbi teve auxílio do tricordiano Argentino Neves e Octávio Moraes.

Os novos sinos foram colocados no dia 30 de dezembro de 1948, quarta-feira. Uma fogueira de peças de madeira roliça foi armada à frente de Matriz para receber os três sinos carrilhões que custaram 57 contos e 660 mil réis e as ferragens e embalagens custaram mais de 65 contos e 57 mil réis incluindo o frete. O peso total dos três sinos é de 1441 quilos e são nos seguintes tons: o maior, de 800 Kg, tem o tom de dó natural; o médio, de 500 Kg, tem o tom de fá natural e o menor, de 300 Kg, tom lá natural. Foram colocados sob a supervisão do engenheiro técnico Bruno Getti, falecido em 20 de agosto de 1981.

A Igreja Matriz Sagrada Família foi considerada a maior obra realizada da época, tem a forma de uma cruz e se situa na parte mais central da cidade, com uma torre de 44 metros do chão ; a própria torre tem 28 metros, o prédio tem 54 metros de comprimento, 22 metros de largura, 44 de altura, foi feita para acolher duas mil pessoas confortavelmente.

### **2.5.1 Leitura da Igreja Matriz**

A Filosofia do Cristianismo não começou com Cristo, mas sim muito antes do seu nascimento com seus profetas, que não pregaram apenas no Ocidente, mas também no

Oriente. Passaram pela Grécia pagã e pela Síria. Fugindo das cadeias do Himalaia, seguiam as caravanas nos desertos e percorriam com elas o caminho da seda. Assim, evitavam o Mar Mediterrâneo onde havia obstáculos, tais como piratas e tempestades. Sabe-se que chegaram até a China e parece, terem chegado à Índia.

Cristo nasceu sob o domínio de Tibério e depois d'Ele, em Roma, os cristãos eram perseguidos e até jogados às feras no Coliseu, por isso praticavam seus cultos em lugares escondidos. Só com o Imperador Constantino, o Grande, pelo édito de Milão, em 313 a.C. é criada a liberdade religiosa, em Roma e, 390 d.C. , com Teodósio passa a ser sua religião oficial. A partir daí o local do culto não precisava mais ser escondido.

À luz do dia, os cristãos elegeram a basílica (que vem de Basileu), ou seja, o edifício da Bolsa de Comércio romana, portanto um edifício civil, como lugar privilegiado para sede de seu culto. Ela possuía uma planta longilínea onde a nave central era o dobro das naves colaterais. Útil, numa época em que ainda se separavam os homens das mulheres durante o culto. Ao fundo terminava com um espaço semicircular que hoje chamamos de abside, lugar propício para o altar; tinha o teto plano. Nascia a Basílica cristã. Sua evolução foi enorme. Das simples basílicas com três naves, chegaram as basílicas de cinco naves, e, com triforium ou seja mais um andar, onde os monges se localizavam para assistir às missas.

O século X encontra a Europa em crise. O poder real, enfraquecido, foi substituído pelo feudalismo. Invasões ameaçam a França. Desprotegidos, o povo se organiza em torno dos castelos feudais, únicas e precárias fortalezas. A tensão popular contribui para que se espalhe a crença propagada pela Igreja de que se aproxima o juízo final: o mundo vai acabar no ano 1000. A arte românica, expressão estética do feudalismo, reflete o medo do povo. Esculturas anunciam o apocalipse, pinturas e murais apavorantes retratam o pânico que invade não só a França mas toda a Europa Ocidental. Chega ao ano 1000 e o mundo não acaba. Alguma coisa precisa acontecer.

Em 1095, surgem as primeiras Cruzadas. O feudalismo ainda permanece, mas tudo indica que não poderá resistir por muito tempo. Novos pensadores fazem-se ouvir, propagando suas idéias. Fundam-se as primeiras Universidades. Subitamente, a literatura cresce em importância. Muitos europeus, até então confinados à vida nas aldeias, passam a ter uma visão mais ampla do mundo. Profunda mudança social está a caminho.

Presentindo a queda do feudalismo, a arte antecipa-se aos acontecimentos e cria novo estilo, que irá conviver durante certo tempo com o românico, mas atendendo às novas necessidades. Verdadeiro trabalho de futuristas da época, o estilo gótico surge pela primeira

vez em 1127, na arquitetura da basílica de Saint-Denis, construída na região de Ile -de-France, hoje Paris.

Fins do século XII, graças ao apoio da burguesia e da classe trabalhadora, os reis conseguem retomar sua autoridade. Enfraquecido, o poder feudal vai aos poucos desaparecendo. A população passa a ter maior influência na vida pública nacional, da qual tinha sido até então mera espectadora. Eufóricos diante da própria importância, os habitantes de cada região sentem a necessidade de demonstrar sua emancipação. A catedral será o símbolo de sua vitória. Aí se realizarão não apenas os atos religiosos, mas as atividades comunitárias de todo o grupo: será a casa do povo. Não mais cheia de esculturas e desenhos tenebrosos, mas alta, imponente, iluminada. Que suas torres pontiagudas tendem atingir as nuvens. Livre do medo do fim do mundo, o povo é animado por novo sopro de fé. As paredes de seus templos devem deixar entrar a luz do sol em múltiplas cores que lembrem a presença divina.

O gótico é um período de transição, é luz, possui catedrais altas como numa elevação de nossas preces ao Senhor, é um agradecimento ao Senhor pelo caminho percorrido. A luz jorra pelos vitrais compridos e coloridos que narram cenas bíblicas.

O termo gótico vem da palavra godo ou seja, bárbaro. Foi usada pela primeira vez por Rafael, pintor renascentista.

Gótico, arte nascida na França sem influência estrangeira, rompeu com todo o passado clássico e criou um sistema de construção inteiramente novo. É uma arte racional, é particularmente ousada e marca de certo modo, no Ocidente, o apogeu de um período que os historiadores situam entre 395 e 1453 ( Queda de Constantinopla ). É mesmo a própria lógica. Num edifício gótico há uma concordância absoluta entre a estrutura e a forma. As fachadas mostram claramente as plantas que envolvem as rosáceas, que parecem ter sido construídas apenas para iluminar as artes mais altas, são vazadas diminuindo o peso da construção; os arcos botantes transportam as cargas dos tetos curvos diretamente aos pilares que servem como dutos para descarregar as águas pluviais. Nada é feito ao acaso, o edifício gótico usa a escala humana como referência. Assim, a porta de uma catedral não é maior que a porta de uma igreja do interior. O gótico é ainda uma arte simbólica, as linhas ascendentes das catedrais são o símbolo do pensamento cristão. Vê-se nos fiéis (quase sempre os seus construtores ) a intenção de atingir o céu. Suas principais características são: o arco quebrado ( arco com dois centros ); abóbodas de aresta; arco ( feitos para conter as abóbodas ); a flecha central; rosácea; campanários e vitrais. Tendência à acuidade com sucessivas tentativas de



elevação dos elementos arquitetônicos, tendo como consequência a eliminação das linhas horizontais, tendendo sempre para verticalidade.

A Igreja Matriz sagrada família apresenta forte tendência arquitetônica gótica no seu exterior. Possui torre central sextavada cuja cobertura é em ardósia tipo escama de peixe.

A simetria de suas portas e janelas em arco ogival é marcante na fachada, as portas são de madeira entalhada e almofadadas e as janelas tipo basculantes de estrutura metálica, vedadas com vitrais em motivos religiosos, ambos em arco ogival. Existem também janelas tipo escotilha que circundam todo o prédio na parte superior.

A parte interior da Igreja Matriz é bastante eclética pois a disposição da planta possui um estilo gótico, a Igreja é alta possuindo rosáceas, teto curvo e linhas verticais.

Os vitrais também no estilo gótico narram cenas bíblicas. Percebe-se o estilo barroco no exagero da decoração em toda a Igreja. O altar, o teto, as paredes e o chão, cada um possui uma decoração particular.

A arte barroca procura comover intensamente o espectador. Fortes características deste estilo são: intensidade, emoção, dramaticidade e ornamentação exagerada.

As paredes são compostas por cenas bíblicas que seguem o estilo barroco e renascentista. Nesse sentido, a Igreja converte-se numa espécie de espaço cênico, num teatro sacro onde são encenados os dramas. Barroco principalmente na expressividade dos rostos, demonstrando a enorme angústia do homem barroco.

Renascentista devido à disposição piramidal das imagens, tendo sempre a figura principal central e as secundárias dispostas na base da pirâmide.

Apesar do desgaste, nota-se uma pequena variação tonal, que vai dos azuis, marrons, vermelhos ( pigmentos primários ). A composição é toda dentro da obra, o que torna estática, sem ênfase no movimento. As figuras são dispostas numa composição estritamente simétrica, apresenta variação de cores e as formas são claramente delineadas. Cada elemento sólido apresenta limites bem delineados e claros. Cada figura se destaca como se fosse uma peça de escultura ou uma pessoa humana. Os elementos são passíveis de serem isolados dos demais. Algumas áreas são iluminadas e outras não, esse jogo de contrastes reforça a sugestão de volume e distância dos corpos.

Através desta análise, percebe-se o ecletismo da Igreja Matriz e conclui-se que nenhum artista se reduz rigorosamente ao padrão de excelência de sua época, havendo mesmo os que criam os seus próprios padrões individuais e se afastam em menor ou maior grau da concepção de arte de seu tempo.

## CONCLUSÃO

Através dos diversos ângulos pelos quais tivemos a possibilidade de dispor, nesta dissertação, alguns elementos da área estética, pudemos fundamentar nossa leitura do espaço icônico da Igreja Matriz. Esta abordagem de teorizações estéticas pareceu-nos necessária para compormos uma argumentação consistente que permitisse comprovar nossa reflexão sobre as preocupações centrais da pesquisa, sobretudo aquelas que procuraram apurar as poéticas que informaram a composição daquele espaço icônico.

A partir destas bases teóricas propostas acreditamos termos alcançado maior evidência a respeito da natureza de uma leitura de cunho estético. Assim, graças a este suporte teórico, pudemos insistir na caracterização funcional-pedagógica da arte e do estético enfatizando, sobretudo, a característica cognitiva destas áreas. Tudo nos fez crer ser plenamente legítima a concepção de que um espaço icônico, quando experienciado e lido corretamente, consegue dispor-se como mediador para substituímos ou compensarmos aquelas formas já estabelecidas culturalmente de discursos e textos de orientação pedagógica formalista.

Esta pesquisa foi conduzida, basicamente, pela preocupação de obtermos suficiente compreensão do papel da arte e do estético na formação ou estruturação da unidade subjetiva da pessoa humana. Esta a razão pela qual insistimos, o tempo todo, na característica humanizante da arte e do estético. Pode-se afirmar que foi este direcionamento que solicitou e até mesmo exigiu abrirmos um leque mais amplo de elementos teóricos sobre o assunto, sem os quais não conseguiríamos aprofundar nossa reflexão.

No campo especificamente estético levantamos suspeitas de que a arte, além de ser considerada um fazer e uma expressão, pode assumir o estatuto de conhecimento. Porém, tratamos de entendê-la em seu modo próprio de tornar-se algo possível para o exercício cognitivo.

Esta a razão pela qual a cada passo desta nossa dissertação nos apanhamos refletindo, de modo enfático, a respeito da autonomia da arte e do discurso estético. Mostramos que jamais o ato criativo chega à estruturação definitiva, fechada, pronta quer de imagens, no caso da arte, quer de conceitos ou de normativas, no caso do discurso estético. Com isto estávamos propondo que, neste campo, “autonomia da arte e do estético” deve ser

entendida de um modo diferente daquele que supõe um absolutismo solitário e isento no ato criativo. Esta visão pareceu-nos central quando, em nossa leitura da Igreja Matriz, pudemos perceber a mobilidade de estilos e mesmo um certo ecletismo o que, para nós, pareceu uma atestação, se não de autonomia já conseguida do artista, pelo menos de uma procura de alcançá-la. Tal percepção nos alertou, mais uma vez, para a ligação entre o fazer artístico e o discurso estético ressoando não apenas na autonomia da obra e do discurso mas sobretudo na fundação autônoma da subjetividade do artista e do leitor de sua obra. Foi isto que desejamos considerar como sendo aquilo que há de mais eficaz e pedagógico na arte e no estético.

Foi possível reconhecer, no espaço icônico da Matriz, as orientações particulares que serviram de suporte às formas ali figuradas. Sejam orientações ou intenções estilísticas, canônico-religiosas, espirituais, políticas ou mesmo econômicas. Intenções que, em última análise, pudemos considerar como sendo as poéticas norteadoras dos sentidos dos ícones daquela igreja. Em outras palavras, poéticas que ressoaram nas formas representadas mostrando-nos, com isto, o comprometimento do artista com seu tempo.

Sustentando-nos na compreensão de que a leitura de uma obra de arte exige bem mais que a apuração unívoca e totalmente definida de sentidos, pudemos averiguar que a leitura interpretativa da arte, melhor que uma abordagem científica, pode nos fornecer a verdade intrínseca das poéticas que alimentaram a produção do artista. Isto porque, no intento de apurar as diversas poéticas que direcionaram a intenção produtiva, o ato interpretativo pode dar conta de que, por mais que um artista tenha seguido ideais poéticos ou cânones, o que importou realmente foi a maneira como produziu a obra. Ou seja, como o artista após sua ótica, seu estilo particular, seu humor fazendo, com isto, que a poética da qual se serviu fosse transformada para alcançar sua plena função comunicativa no tempo presente da produção. Compreendemos, portanto, que a leitura de um espaço icônico quer alcançar, antes de mais nada, a compreensão do esquematismo próprio da função mimética de uma poética transformada em obra. Foi esta proposta de ver preservada a dimensão histórica da comunicabilidade de uma poética, pela mediação de um aumento icônico na figuração, o que nos levou a dar conta da diferença entre uma representação conceitual e o nível da representação por imagens. Ao tratarmos especificamente as implicações de uma arte religiosa, sentimos necessidade de elucidar a trama que esta modalidade de arte procura realizar em seu intento de substituir o discurso religioso, e isto, em função de se tornar eficaz, ou seja, de ser plena e amplamente pedagógica. Em outras palavras, de se tornar uma mediação interferente bem mais convincente que aqueles mediadores canônicos dos discursos teológicos oficiais.

Enfim, preocupamo-nos, em mostrar o quanto uma arte alimentada por poéticas ou intenções religiosas pode proporcionar a realização, em última análise, de todo um processo de socialização e humanização, tanto do artista como do intérprete, independentemente de seu nível intelectual ou cultural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tra.: José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Isabel Raposo, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro. São Paulo: DIFEL, 1986.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética – A lógica da arte e do poema**. Trad.: Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Trad.: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução in **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BLATTCHEN, Edmond. **Paul Ricoeur: o único e o singular**. São Paulo: Editora UNESP, Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1995.
- COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual**. Trad.: Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- COUTO, Hildo Honório. **Uma introdução à semiótica**. Rio de Janeiro: Presença, 1983.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética – Aesthetica in nuce**. Trad.: Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1993.
- DUARTE, Rodrigo (Org.). **O Belo autônomo: textos clássicos de Estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

DUFRENNE, Mikel. **A Estética e as ciências da Arte**. Trad.: Alberto Bravo. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Trad.: José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método** – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad.: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GARAUDY, Roger. **Esthétique et invention du futur**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1968.

GEIGER, Moritz. **Estética – Los problemas de la Estética**. La Estética Fenomenológica. Buenos Aires: Argos, 1951.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad.: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad.: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

HERNÁNDEZ, Javier Domínguez. “Arte estético o Escatológico – Funciones de compensación del arte en la sociedad moderna”. In: Revista “**Estudios de Filosofía**”. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia. N° 10. Agosto de 1994.

HOSPERS, John. “Estética. Historia y fundamentos”. In: GONZALES, Manuel Sandoval e MEDINA, Javier Torres (Orgs.). **Antologia de Estética**. México: Universidade Nacional Autônoma do México, 1989.

HUISMAN, Denis. **A estética**. Trad.: Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Edições 70. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

HUISMAN, Denis. **História do Existencialismo**. Trad.: Maria Leonor Loreiro. Baurú – SP: EDUSC, 2001.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad.: Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

KAINZ, Friedrich. “La esencia de lo estético”. In: **Antologia – Textos de estética y teoría del arte**. Org.: Adolfo Sánchez Vázquez. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

LADRIÈRE, Jean. **Vida social e destinação**. Trad.: Maria Ivone da Silva Oliveira da Conceição Silva. São Paulo: Convívio, 1979.

- LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Trad.: Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LAURENT, Bernard e REFOULÉ, François. **Iniciação à prática da teologia**. São Paulo: Loyola, 1992, Tomo 1.
- LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Trad.: Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 1991.
- PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad.: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Trad.: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PAREYSON, Luigi. **Estética – Teoria da Formatividade**. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PORTO ALEGRE. **Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre, UFRG, 1996.
- QUINTÁS, Alfonso López. **Estética de la creatividad**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1977.  
Revista VEJA, São Paulo, n. 34, agosto 2004.
- RICOEUR, Paul. **A crítica e a convicção**. Trad. Antônio Hall. Lisboa: Edições 70, 1997.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad.: Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologia**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- RICOEUR, Paul. **Nas fronteiras da filosofia**. Trad.: Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996.

RICOEUR, Paul. **Do texto à ação**. Trad.: Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1989.

RICOEUR, Paul. **Paul Ricoeur: o único e o singular**. *Íntegra das entrevistas Nomes de Deuses, a Edmond Blattchen*. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

ROBERT, Jean-Dominique. **Essai d'approches contemporaines de Dieu**. *En fonction des implications philosophiques du Beau*. Paris: Beauchesne, 1982.

ROSENFELD, Denis L. (Org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, s.d.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**. Trad.: Roberto Schwarz. São Paulo: EPU, 1991.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação estética do Homem – Numa série de cartas**. Trad.: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. **Hermenêutica – Arte e técnica da interpretação**. Trad.: Celso Reni Braidá. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOURIAU, Etienne. **Chaves da estética**. Trad.: Cesarina Abdalla Belém. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite à estética**. Trad.: Gilso Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.



## ANEXOS









## AUTORIZAÇÃO

Autorizo, o empréstimo e a reprodução total ou parcial de meu trabalho  
Ficando a pessoa interessada, responsável pela citação na íntegra, da fonte  
consultada.

Empréstimo

Reprodução total

Reprodução parcial

Carmelchor

Autor do Trabalho