

# Arte, criação e criatividade: entre a utilidade e a inutilidade na epistemologia ocidental

Art, creation and creativity: between usefulness and uselessness in  
Western epistemology | Arte, creación y creatividad: entre la utilidad y la  
inutilidad en la epistemología occidental

**JOSÉ AFONSO MEDEIROS** | [saburo@uol.com.br](mailto:saburo@uol.com.br)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ | BRASIL

Recibido · Recebido · Received: 17/01/2021 | Aceptado · Aceito · Accepted: 10/04/2021

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2021.i05.02>



Artículo bajo licencia Creative Commons BY-NC-SA · Artigo sob licença Creative Commons BY-NC-SA · Article under Creative Commons license BY-NC-SA

## Cómo citar este artículo · Como citar este artigo · How to cite this article:

Medeiros, A. (2021). Arte, criação e criatividade: entre a utilidade e a inutilidade na epistemologia ocidental. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educacion Crítica y Social*, 5, 27-37.

## Resumo:

Tanto para o senso comum quanto para o senso acadêmico, criação e criatividade são, respectivamente, um princípio privilegiado pelo campo da arte e uma habilidade desenvolvida principalmente por artistas. Desse modo, a arte tem sido considerada a atividade por excelência na qual imaginação e criatividade parecem indissociáveis. Essa concepção foi construída plenamente ao longo do século XIX. Entretanto, considerando-se a própria história da arte, nem sempre os artistas e os teóricos deram como certa essa aliança entre imaginação e criatividade no processo de produção artística, pois houve (e há) pensadores que defendem a ideia de que a criação/recriação artística seria inútil na lida do ser humano com o mundo e com a vida e, sobretudo, na constituição do conhecimento.

O presente artigo pretende expor como os conceitos relativos à criação na arte foram construídos historicamente. Platão não reconhecia na arte de seu tempo qualquer princípio inventivo, mas de simulação completamente desnecessária ao conhecimento, enquanto Aristóteles, ao contrário, percebia na atitude mimética uma potencialidade cognitiva comum e necessária a todos os seres humanos. No Renascimento, criar significava sobretudo recriar e ressignificar os princípios da arte clássica, aplicando-os ao contexto moderno. Entretanto, foi nesse período que o artista tomou consciência plena de que seu trabalho, mais que repetição técnica e estilística, exigia criatividade na abordagem dos temas, sobretudo quando esse tema era bem conhecido. Junto com essa ideia de criação começou a se traçar a ideia do artista como gênio inventivo.

Palavras-chave: Arte. Imaginação. Criatividade. Conhecimento.



Abstract:

For both the common sense and the academic, creation and creativity are, respectively, a principle privileged by the field of art and a skill developed mainly by artists. Thus, art has been considered the activity par excellence in which imagination and creativity seem inseparable. This conception was built up in its entirety throughout the 19th century. However, taking into account the history of art itself, artists and theorists have not always taken for granted this alliance between imagination and creativity in the process of artistic production, because there were (and are) thinkers who defend the idea that artistic creation/creation would be useless in the human being's dealings with the world and with life and, above all, in the constitution of knowledge.

The aim of this article is to explain how the concepts of creation in art have been constructed historically. Plato did not recognise in the art of his time any inventive principle, but rather a principle of simulation completely unnecessary for knowledge, while Aristotle, on the contrary, perceived in the mimetic attitude a cognitive potentiality common and necessary to all human beings. In the Renaissance, creating meant above all recreating and resignifying the principles of classical art, applying them to the modern context. However, it was in this period that the artist became fully aware that his work, rather than technical and stylistic repetition, required creativity in the approach to the subject matter, especially when that subject matter was well known. Along with this idea of creation, the idea of the artist as an inventive genius began to emerge.

Keywords: Art. Imagination. Creativity. Knowledge.

Resumen:

Tanto para el sentido común como para el académico, la creación y la creatividad son, respectivamente, un principio privilegiado por el campo del arte y una habilidad desarrollada principalmente por los artistas. Así, el arte se ha considerado la actividad por excelencia en la que la imaginación y la creatividad parecen inseparables. Esta concepción se construyó en su totalidad a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, teniendo en cuenta la propia historia del arte, los artistas y teóricos no siempre han dado por sentada esta alianza entre la imaginación y la creatividad en el proceso de producción artística, porque hubo (y hay) pensadores que defienden la idea de que la creación/creación artística sería inútil en el trato del ser humano con el mundo y con la vida y, sobre todo, en la constitución del conocimiento.

El presente artículo pretende exponer cómo se han construido históricamente los conceptos relativos a la creación en el arte. Platón no reconocía en el arte de su tiempo ningún principio inventivo, sino de simulación completamente innecesario para el conocimiento, mientras que Aristóteles, por el contrario, percibía en la actitud mimética una potencialidad cognitiva común y necesaria a todos los seres humanos. En el Renacimiento, crear significaba sobre todo recrear y resignificar los principios del arte clásico, aplicándolos al contexto moderno. Sin embargo, fue en este periodo cuando el artista tomó plena conciencia de que su obra, más que la repetición técnica y estilística, requería creatividad en el planteamiento de los temas, sobre todo cuando ese tema era bien conocido. Junto con esta idea de creación, comenzó a surgir la idea del artista como genio inventivo.

Palabras claves: Arte. Imaginación. Creatividad. Conocimientos.

• • •

Nas sociedades urbanas contemporâneas, a criatividade está em alta. Outrora ligada ao tempo livre das necessidades de subsistência e ao cultivo do espírito, a criatividade tornou-se uma qualidade que, desejável tanto no trabalho quanto no lazer (Russel, 2002 ; De Masi, 1997), mantém a mente alerta contra as mazelas da homogeneidade e a favor da busca de soluções inéditas em vários campos do conhecimento. Fala-se até em uma economia e uma indústria criativas e espera-se que quaisquer profissionais sejam criativos ou inventivos ou engenhosos ou inovadores na lida com o trabalho, com a sociedade e consigo mesmo. Entretanto, essa valorização inédita da criatividade na sociedade contemporânea não está ancorada numa revalorização das trocas simbólicas e do conhecimento em si mesmos, mas, ao contrário, na troca que agrega valor monetário a todos os objetos, relações e produções humanas.

Não podemos afirmar a partir de quando e como a capacidade criativa passou a incidir decisivamente na trajetória do ser humano, mas sabe-se que a partir de 70 mil anos atrás, já dotados de habilidades que garantiam sua sobrevivência (caçar e coletar alimentos; alguma forma de linguagem e comunicação) e na segunda leva em direção às terras europeias e asiáticas, os *homo sapiens* passaram a utilizar diversas capacidades, habilidades e estratégias que, entre outras coisas, propiciaram a costura de roupas, a ritualização da morte de seus entes, a fabricação de objetos com características estéticas aparentemente inúteis, a travessia de oceanos e a submissão e extinção de outras espécies humanas. Embora possamos afirmar que as outras espécies humanas também tinham essas mesmas habilidades, o fato é que as estratégias imaginativas no vestuário, na religião, na arte e na guerra dos *sapiens* – todas ligados à uma capacidade extraordinária de ficcionalizar e necessárias à sobrevivência do grupo – renderam-lhes a abertura do caminho para o topo da cadeia evolutiva.

O que aconteceu com nossos ancestrais *sapiens* entre 70 e 30 mil anos atrás, período que compreende o início da segunda grande migração em direção ao leste e ao oeste do hemisfério norte até a chegada às terras do sul do Pacífico, onde não havia outras espécies humanas? Segundo Yuval Harari (2015) e vários autores<sup>1</sup>, aconteceu uma “revolução cognitiva” que permitiu o desenvolvimento das capacidades de comunicar, memorizar e aprender, possibilitando o uso da imaginação não só como estratégia de sobrevivência do grupo, mas como base das relações socioculturais que desde então têm sido a tônica de todas as sociedades humanas. Baseado em estudos da biologia, da antropologia e da arqueologia evolutivas, Harari afirma que foi justamente a partir da comunicação, da memória e do aprendizado que o *sapiens* desenvolveu a capacidade de ficcionalizar, isto é, de criar formas, protótipos, relações, funções e estratégias que não existiam na realidade e que permitiram a sobrevivência da espécie. Com esse “salto da imaginação”, nasceram as mais antigas formas de conhecimento acumuláveis que ainda hoje compartilhamos através da agricultura, da culinária, da arte, do design, da comunicação, da religião, da ciência, da engenharia e da sociologia.

Essa perspectiva histórica é corroborada pelas pesquisas atuais das neurociências através da descoberta de que os nossos lobos frontais (localizados diante de cada um dos dois hemisférios cerebrais, desproporcionais se comparados aos de outras espécies), por si só, não dão conta das habilidades cognitivas superiores (como se acreditava até recentemente); outras áreas “primitivas” do cérebro (como o cerebelo) revelaram-se igualmente importantes para a expansão da inteligência humana e isso tornou-se particularmente verificável nos estudos da

---

<sup>1</sup> Klein e Blake (2005) ; Janson (2015) ; Picq (2016).

neuroestética desde os anos 1990 (Cappelletto, 2012). Esses estudos asseveram que os estímulos provocados pela arte acionam processos neurofisiológicos ancestrais que, desde então, fizeram com que aspectos genéticos e culturais fossem desenvolvidos em estreita colaboração – Jean-Pierre Changeux (2013) chama esse modo interativo da evolução de “coevolução genes-cultura”.

Os primeiros objetos artísticos que chegaram até nós também surgiram naqueles períodos que denominamos de paleolítico e neolítico. Estatuetas antropomórficas, utensílios decorados e pinturas parietais foram datados além de 30 mil anos atrás e constituem os primeiros testemunhos da capacidade humana de criar ou recriar formas e objetos que, a princípio, não indicam nenhuma função utilitária, embora seja bem conhecida a teoria da função mágico-religiosa desses objetos estéticos pelo simples fato de que vários deles foram encontrados em cavernas de difícil acesso ou próximos de sepulturas. Provavelmente, a maioria daquelas culturas do paleolítico e do neolítico não denominavam de “arte” esse tipo de produção, mas o termo é aplicado retrospectivamente justamente por causa do caráter não utilitário de tais objetos, esculturas e pinturas. De qualquer maneira, é fato que muitos desses produtos que concebemos como testemunhos da gênese artística têm um componente lúdico que os distanciam da realidade. Johan Huizinga, ao defender a ideia de que o *homo sapiens* e o *homo faber* não podem ser compreendidos sem o *homo ludens*, indica que a noção de jogo há muito tempo perpassa as relações humanas e é esta noção que dá sentido à cultura, observando que “o jogo situa-se fora da sensatez da vida prática, nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade” (Huizinga, 1999, p. 177). A arte nasce do curto-circuito que ocorre quando as capacidades de imaginar, de ficcionalizar, de abstrair e de jogar interagem entre si. Assim, do grafiteiro *sapiens* ao grafiteiro *pop*, a arte parece indicar a necessidade ancestral de ser inútil.

Se a criatividade se tornou moeda forte na sociedade contemporânea assimetricamente globalizada, isso se deve à arte e seus diversos profissionais. É no campo da arte que a capacidade criativa é mais desejada, reconhecida e aplaudida. Talvez por isso mesmo, a criação artística (ou mais precisamente a “utilidade” ou a “inutilidade” que ela produz) foi alvo de muitas contendas nos campos da Filosofia, da Religião e da Ciência, naquilo que Gilbert Durand (1998) chamou de “iconoclastia endêmica do Ocidente” ou que, num outro sentido, Arthur Danto (2014) caracterizou como o “descredenciamento filosófico da arte”. Pelo visto, a imaginação, a criatividade e as formas simbólicas há muito estão no centro das discussões epistemológicas, isto é, no reconhecimento ou não da importância da arte para as formas de conhecimento do mundo e de autoconhecimento.

No Ocidente, essa discussão sobre a importância da arte para o conhecimento remonta a Sócrates e Platão. Para a teoria da mimesis socrático-platônica, o artista (mero imitador) nada sabe sobre as verdadeiras ideias e formas constituídas pelo demiurgo (primeiro e verdadeiro criador) que a alma humana imortal deve reconhecer e contemplar. Assim, a pintura, a escultura e a poesia da contemporaneidade platônica nada mais fariam do que construir simulacros a partir das cópias que o artesão faz das criações demiúrgicas e que, por isso mesmo, eram inúteis. É por essa suposta razão que Platão (2016) “desabilita” o poeta como educador, o condena ao exílio de sua sociedade ideal e, ao mesmo tempo, deixa uma marca profunda na história das mentalidades no Ocidente, qual seja, a de que a arte de caráter naturalista, com sua beleza inútil, manipula dados da experiência através da imaginação e das sensações e oferece entendimentos incompatíveis com a verdade. O fazer do artista

contemporâneo de Platão foi considerado inútil justamente porque este, supostamente, não era sábio ou não tinha ciência das coisas sobre as quais falava, pintava ou esculpia. Funda-se assim, no Ocidente, a ideia de que a criação artística é um esforço cognitivo completamente inútil para a sociedade.

Um século depois de Platão, o filósofo chinês Zhaungzi (“Mestre Zhaung”) reconhecia a inutilidade de um verdadeiro sábio. Dizia que uma árvore só atingia sua plenitude se fosse inútil, isto é, inadequada para uso humano (como alimento ou lenha). Percebendo que a utilidade de uma árvore era a causa de seu infortúnio, Zhaungzi afirmava metaforicamente que “para conhecer o que é útil é preciso saber o que é inútil” (Zhaungzi apud Ordine, 2016, p. 94) – os escritos de Mestre Zhaung tornaram-se uma das fontes para o desenvolvimento posterior do zen-budismo.

Aristóteles (2015), contradizendo Platão, percebe no impulso mimético uma característica humana importante para o aprendizado e para a cultura, entendendo que a verossimilhança poética, lidando com arquétipos e não com particularidades contingenciais, aproxima-se do discurso filosófico na tentativa de desvelar as essências das coisas. Além disso, o discípulo de Platão compreendeu que a catarse, efeito palpável da verossimilhança no ânimo do espectador da tragédia grega, contribuía (enquanto efeito purgatório) para a temperança, o equilíbrio e a harmonia dos espíritos, ou seja, para a “justa medida” moral e intelectual que a beleza, aliada ao bem, deveria imprimir nos humanos e nas relações sociais. Por tudo isso, Aristóteles percebeu na imaginação artística uma utilidade que seus antecessores imediatos não puderam (ou não quiseram) compreender.

E foi esse impulso mimético, aliado ao impulso lúdico que, tendo a arte como manifestação privilegiada, tornaram-se imprescindíveis para a expressão, a comunicação e o aprendizado humanos desde que “a nossa humanidade tornou-se consumada” – segundo as belas palavras de Georges Bataille (2015) referindo-se às pinturas de Lascaux. Mas é necessário notar que a tendência à imitação lúdica, sobretudo através das artes, impulsionou a técnica, conferiu ao homem o refinamento de sua motricidade e potencializou sua capacidade de abstração através da linguagem. A arte de nossos ancestrais espalhados por todos os recantos da terra nos surpreende não só por suas qualidades mais ou menos miméticas, mas também por sua excelência técnica, por sua capacidade de representação e por sua maneira de nos fazer conectar com as profundezas da natureza (humana incluída).

À revelia do gosto artístico de Platão, a arte de seu tempo (que já era um corolário de influências culturais oriundas de outras civilizações mais antigas) tornou-se a mais conhecida e disseminada forma de expressão da antiguidade mediterrânea, estendendo sua influência ao Oriente Médio, à costa norte da África, à boa parte do continente europeu e até, quiçá, ao Vale do Indo e ao Extremo Oriente, também por conta da disseminação promovida primeiro por Alexandre da Macedônia e depois pelos romanos. A história dessa influência foi retomada no século XV e se estendeu (no bojo da colonização europeia) até o século XIX, quando a arte (com o Romantismo) e a filosofia (com Nietzsche) inauguraram a revisão crítica sobre a herança da cultura clássica grega.

No longo interregno que vai do esfacelamento do império romano até o início da colonização europeia moderna, o culto à imagem como revelação do sagrado vicejou na Europa e no Oriente Médio cristãos, nas culturas budistas da Ásia e em várias culturas ameríndias e

africanas, enquanto a representação figurativa do divino estava interdita nas culturas judaicas e islâmicas, gerando uma iconoclastia que adquiriu renovado fulgor com o protestantismo. Em todos esses casos, o que estava em jogo era o poder da imagem como expressão e veículo do conhecimento ou, mais precisamente, o tipo de conhecimento que a imagem pode ou não transmitir e privilegiar. Entretanto, as diversas formas de representação/manifestação do imaginário mágico-religioso seguiam, grosso modo, orientações bem específicas que limitavam a capacidade criativa dos artistas, tanto no cristianismo quanto no budismo.

Na arte cristã, o artista era um técnico, um operário das chamadas “artes mecânicas”. O exercício da criatividade enquanto capacidade interpretativa, mesmo que limitada a uma concepção religiosa da sociedade, era uma prerrogativa dos profissionais das artes liberais ligados às universidades europeias que nascem no século XII a partir de sete disciplinas/assuntos considerados básicos para os estudos superiores: Gramática, Retórica e Lógica (o *trivium*) e Aritmética, Geometria, Música e Cosmologia (o *quadrivium*, que foi formulado inicialmente por Pitágoras por volta de 500 a.C.) (Martineau, 2014). Essa sistematização didática do conhecimento em sete “artes liberais” remonta à Alexandria do início do século II (Joseph, 2008) e estava baseada, em grande medida, na assimilação da herança platônica, aristotélica e estoica pela doutrina cristã. “E foi no principal desdobramento do Humanismo – o Renascimento – que de fato começou a derrotar-se o conjunto das Sete Artes Liberais, especialmente ‘pela mão do teólogo [...] tcheco Jean Amos Comenius (1592-1670), que, em sua principal obra, *Magna Didactica*, não apenas faz pouco das Sete Artes como estabelece as bases das pedagogias modernas”<sup>2</sup> que irão fomentar o ensino universitário como formação especializada e restrita ao exercício pragmático de diversas profissões. Assim, paulatinamente vai saindo de cena a formação universitária generalista para dar lugar ao conhecimento especializado calcado na divisão racional do trabalho e, conseqüentemente, na divisão de classes que caracterizará o convívio social na modernidade.

Enquanto isso, os artesãos – pintores, escultores e arquitetos, que ainda não eram considerados artistas no sentido moderno do termo – aprendiam o ofício na prática com outros artesãos organizados em oficinas e ateliês e devemos lembrar que pintores e escultores geralmente estavam subordinados aos arquitetos, já que pintura e escultura eram consideradas ofícios complementares à arquitetura e não era raro que esses três ofícios fossem aprendidos conjuntamente. Não havia um conjunto de conhecimentos teóricos e técnicos didaticamente organizados e aplicáveis a todas as oficinas, simplesmente porque a maioria dos artistas europeus era analfabeta, mas a formação do artista nessas oficinas/ateliês era bem sistematizada e compreendia diversas etapas, seguindo mais ou menos as tradições estilísticas locais, passadas de geração em geração. Da Grécia clássica até aquele momento, o artista visual europeu quase nunca foi considerado um erudito, diferentemente de outras civilizações – na Índia, na China e no Islã – que tiveram seus “renascimentos” bem antes do florescimento humanista da cultura europeia. Como bem reafirma Jack Goody, “todas as sociedades letradas têm períodos de evocação do passado, quando às vezes o antigo é restabelecido como uma renovada explosão de energia e leva a um florescimento da cultura. Essas sociedades também têm períodos em que o elemento religioso perde importância, produzindo episódios humanistas que proporcionam mais liberdade ao homem, tanto nas ciências quanto nas artes.

---

<sup>2</sup> Nasser *apud* Noygué (“Prólogo”) (Joseph, 2008, pp. 9-10).

Nessas áreas, a suspensão da crença teve sua importância e a evocação dos clássicos pagãos certamente facilitou o caminho” (Goody, 2011, p. 8).

Segundo Goody, um tanto de secularismo (mesmo que relativo), outro tanto de tolerância cultural, algum apreço pelos clássicos do passado e alguma disposição para a inovação técnica e estilística parecem compor a receita dos vários renascimentos artístico-científicos verificados nas sociedades letradas em diversos recantos do planeta e – diríamos – constituem algumas das condições propícias para o exercício da criatividade nas sociedades modernas. Com o renascimento europeu não foi diferente. Em algum momento da virada do século XIV para o século XV, nas pinturas de Jan van Eyck, Fra Angelico, Van der Weyden e Masaccio e nas esculturas de Ghiberti e Donatello, a representação dos corpos (com ou sem vestuário) readquiriram volumetria, a perspectiva (ou o ponto de vista de quem vê) foi retomada, a natureza voltou a ser representada de maneira mais realista, a pintura à óleo foi inventada, e artesanato e pintura e escultura adquiriram autonomia em relação à arquitetura, tornando-se objetos colecionáveis. Ao mesmo tempo, a ideia de artista como “criador” e sua independência intelectual diante da tradição religiosa ressurgem na Europa da época. Misturando cristianismo com paganismo, realismo com idealismo, erudito com popular e arte com ciência, o artista teve que defender sua liberdade de pensamento diante da fúria dos conservadores: Michelangelo, Tiziano, Artemizia, Caravaggio, Veronese e Goya são apenas alguns dos exemplos mais notórios de luta pela liberdade de expressão.

Um dos efeitos mais importantes dessa liberdade plena evocada pela criação artística pode ser percebido na própria formação do artista que, diferenciando-se do artesão e do operário braçal, começa a produzir tratados, manuais e gravuras com fins pedagógicos, utilizados como materiais didáticos em muitos ateliês e nas escolas de arte a partir da Academia de Desenho de Florença, criada por Giorgio Vasari em 1562. Mesmo considerando que nem toda a Europa foi igualmente renascentista ou barroca e que o renascimento italiano não foi a “única chave para a modernidade e para o capitalismo” (Goody, 2011, p. 11), o artista torna-se um *scholar*, um *connoisseur* tão consciente de sua independência intelectual que chega a afrontar não só os cânones artísticos do passado imediato, mas também as interpretações canônicas sobre o homem, a religião e a natureza. Com algum atraso em relação à cultura chinesa, por exemplo, o artista europeu passa a ser considerado como um intelectual, isto é, um produtor de conhecimento.

Esse novo status social do artista vai, então, produzir efeitos mais profundos no campo epistemológico e o primeiro deles se verifica na filosofia de Immanuel Kant que, desviando-se das querelas entre empirismo e idealismo, propõe novos termos para a teoria do conhecimento em sua famosa trilogia crítica. Nessas três críticas (particularmente na primeira)<sup>3</sup> publicadas e traduzidas entre o final do século XVIII e o início do XIX, Kant ressalta o papel fundamental da imaginação para a construção do conhecimento como uma espécie de ponte necessária entre a variedade das percepções oriundas da sensibilidade e as sínteses produzidas pelo entendimento. Com Kant, a imaginação é reconhecida como condição inerente a quaisquer processos cognitivos que o ser humano utiliza – Baudelaire a qualifica como “a rainha das faculdades”. É nessa perspectiva que os artistas românticos vão enfrentar as amarras da razão humanista-iluminista e sua consequente tradução no classicismo filosófico e artístico greco-

---

<sup>3</sup> *Crítica da razão pura* (1781; 1787), *Crítica da razão prática* (1788) e *Crítica da faculdade do juízo* (1790).

romano. Advogando o seu fazer como produto da imaginação e da genialidade, os românticos se voltam para as tradições locais (pagãs ou cristãs) que haviam sido “esquecidas” pelas tendências classicistas desde o século XV. A necessidade intelectual da arte, assim percebida pelos românticos, ajudou a sustentar a estética de Hegel que admitiu que a arte tornara-se, ao longo da história da humanidade, um veículo privilegiado para a manifestação sensível do espírito em busca de sua maturidade e autoconsciência – questão esta que os estetas zenbudistas chineses e japoneses já tratavam muito antes de Hegel (Ryckmans, 2010).

Paradoxalmente, o romantismo artístico foi um dos primeiros vetores e reflexos tanto do multiculturalismo quanto do nacionalismo, mas aquelas noções de imaginação, de criatividade e de genialidade do artista “que quebra todas as regras e ultrapassa todos os limites” (Croce, 2016, p. 278), sistematizadas ainda no século XIX, serão basilares para o cenário artístico-cultural do século XX. Além do mais, é necessário lembrar que a noção de autoria, tão importante para a modernidade ocidental, foi construída com o decisivo aporte dos artistas, do Renascimento ao Romantismo.

O século XX testemunhou uma explosão criativa no campo das artes sem precedentes, sustentada pelas revoluções industrial, tecnológica e urbana já claramente visíveis no século anterior. Pintura, escultura e arquitetura experimentaram novos materiais e técnicas e/ou encontraram novas aplicações práticas para técnicas centenárias. O design passa a ser diferenciado da arte exatamente por causa de sua função, ou seja, é design tudo aquilo que, dotado de um sentido estético, não abre mão da utilidade do produto – assim, a arte é cada vez mais confinada na categoria do “inútil”. Completamente liberada de quaisquer intenção utilitária, a arte do humano moderno (urbano e industrializado) amplia as frentes para o exercício da criatividade: o corpo, o ambiente urbano e rural, o objeto industrializado, a natureza, o inconsciente e o consciente... Tudo se torna campo de exploração para a arte e, numa atitude que radicaliza as pretensões de genialidade dos românticos, o artista evoca para si o direito de dizer o que é ou não arte e quais os seus limites, independentemente das conceituações que a ciência, a religião, a filosofia, a história, a sociologia ou a psicologia pretendiam dar a ela. Surge a chamada “arte pela arte”, entendida em “seu campo expandido”<sup>4</sup>, isto é, quaisquer aspectos da vida psíquica e social que abarca não só a sensibilidade humana, mas também sua capacidade de transformar a diversidade da vida em processos cognitivos que redundem em conceitos.

Isso significou, por um lado, rupturas agudas e, por outro, retomadas mais ou menos intencionais que causaram grandes impactos nos modos de concepção e recepção da arte. Como todos sabemos, essa expansão criativa da arte no século XX provocou censuras diversas, sendo as mais conhecidas aquelas impostas pelo nazismo, pelo stalinismo e pelo maoísmo, que consideraram essa produção como “arte degenerada” ou “arte burguesa”, ou seja, como “artes socialmente inúteis” e perigosas para a educação das massas. Dos renascentistas aos românticos e aos modernistas, as novas concepções de arte sempre causaram espanto e censura, mas nessa longa trajetória o que de fato se expandiu foi a capacidade criativa do artista, tornando a arte tão diversificada e ecossistêmica que quase já não podemos mais observá-la como um todo uníssono e categorizável.

---

<sup>4</sup> Expressão cunhada por Rosalind Krauss em relação à escultura moderno-contemporânea (Krauss, 2002).

A arte de ontem e de hoje sempre nos interpela sobre aquele poder de imaginar que fez com que o *homo sapiens* galgasse o topo da cadeia evolutiva. Por mais que presentemente saibamos que não diferimos quase nada de outros seres vivos, sempre dizemos que os demais mamíferos, por mais inteligentes que sejam, “não comporão uma sinfonia, ou pintarão o teto da Sistina ou escreverão um belo romance”. A arrogância humana, bancada por sua própria criatividade, coloca em risco a sobrevivência do *homo* dito *sapiens sapiens* ao insistir em pensamentos e práticas monoculturais. Tudo é reduzido ao valor monetário – que em si mesmo é pura ficção – e à lógica predatória e genocida do lucro.

Da mesma maneira que o humano vem separando as espécies animais e vegetais em “úteis” e “inúteis” há milênios, os cinco últimos séculos – ditos “da modernidade” – também testemunharam, no bojo do colonialismo europeu, a separação entre conhecimentos “úteis” e “inúteis” (ou entre conhecimentos “civilizados” e “selvagens”), condenando à extinção línguas, saberes e práticas culturais antes mesmo que a maioria da humanidade possa sequer conhecê-las. Por ignorarmos que a evolução opera num ténue equilíbrio entre herança genética e herança cultural, vivemos num tempo não só de genocídios, mas também de esteticídios que colocam em risco a própria sobrevivência do humano. Recorrendo à Darwin e à Lévi-Strauss, Pascal Picq nos lembra que “no entanto, uma espécie não é nada sem todas as relações que a ligam ecologicamente às outras” (Picq, 2016, p. 144).

O mesmo raciocínio coevolutivo é aplicável às artes. A retomada da concepção de arte greco-romana pelos renascentistas e neoclássicos; as formas de apropriação do barroco pelos artistas latino-americanos; a influência da cerâmica chinesa nas artes visuais europeias; a revalorização das artes tradicionais ou pré-rafaelitas pelos românticos; a absorção das lições formais e compositivas da gravura japonesa pelos impressionistas e pós-impressionistas; a influência da escultura africana no cubismo; e a releitura da herança popular e ameríndia na arte modernista latino-americana são provas bem conhecidas de que a imaginação na arte sobrevive graças ao que chamamos de “ecossistemas estéticos” (Medeiros e Pimentel, 2013, pp. 7-13) e que são, em resumo, os responsáveis pelas capacidades de imaginação e criação que o humano vem desenvolvendo há milênios.

Mas os ecossistemas estéticos só podem ser percebidos e usufruídos se atentarmos para aquela advertência que Okakura Kakuzo fez em seu *O livro do chá*: “devemos nos lembrar, contudo, que a arte é valiosa apenas na medida em que ela fale conosco. A linguagem pode ser universal se nós próprios formos universais em nossas simpatias” (Okakura, 2008, p. 89). A própria arte contemporânea – ainda que assimetricamente globalizada – e sua conseqüente tendência transcultural sustenta-se naquela diversidade de práticas e de saberes que, em última instância, nos dão testemunho de que o espírito criador – que talvez seja a maior de todas as dádivas humanas (Hyde, 2010) – é tanto mais produtivo quanto mais profundo e ecossistêmico for o nosso conhecimento artístico-estético. Para corroborar essa afirmação de coevolução entre conhecimento “útil” e criatividade “inútil” que o humano imprime no mundo e a partir do mundo, recorro, por fim, a Fayga Ostrower: “É isso que cala tão profundamente em nós. Compreendemos que os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si” (Ostrower, 1978, p. 53).

## REFERÊNCIAS

- Aristóteles (2015). *Poética*. São Paulo: Editora 34.
- Bataille, G. (2015). *O nascimento da arte*. Lisboa: Sistema Solar.
- Cappelletto, C. (2012). *Neuroestética – L'arte del cervello*. Roma: Editori Laterza, 2012.
- Changeaux, J. P. (2013). *O verdadeiro, o belo e o bem – uma nova abordagem neuronal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Croce, B. (2016). *Estética como ciência da expressão e linguística geral*. São Paulo: É Realizações.
- Danto, A. (2014). *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- De Masi, D. (1997). *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 1997.
- Durand, G. (1998). *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.
- Goody, J. (2011). *Renascimentos – um ou muitos?* São Paulo: Ed. Unesp.
- Harari, Y. N. (2015). *Sapiens – Uma breve história da humanidade*. Porto Alegre: L&PM.
- Huizinga, J. (1999). *Homo ludens – o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Hyde, L. (2010). *A dádiva – como o espírito criador transforma o mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Janson, T. (2015). *A história das línguas – uma introdução*. São Paulo: Parábola Ed.
- Joseph, M. (2008). *O Trivium – as artes liberais da lógica, gramática e retórica*. São Paulo: É Realizações.
- Kant, I. (1994). *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Kant, I. (2011). *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martins Fontes.
- Kant, I. (2002). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Klein, R. & Blake, E. (2005). *O despertar da cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Krauss, R. (2002). *Paisajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Martineau, John (org.). (2014). *Quadrivium – as quatro artes liberais clássicas da aritmética, da geometria, da música e da cosmologia*. São Paulo: É Realizações.
- Medeiros, A. & Pimentel, L. (2013). “Ecosistemas estéticos”. In: *Anais do 22 Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belém: PPGArtes/ICA/UFGPA.
- Okakura, K. (2008). *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Ostrower, F. (1978). *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.
- Ordine, N. (2016). *A utilidade do inútil – um manifesto*. Rio de Janeiro: Zahar.

Picq, P. (2016). *A diversidade em perigo*. Rio de Janeiro: Valentina.

Platão (2016). *A República*. Belém: Edufpa.

Ryckmans, P. (2010). *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Campinas: Unicamp.

Russel, B. (2002). *O elogio ao ócio*. Rio de Janeiro: Sextante.