

ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Art and Social Communication

Francesco Napoli¹

Resumo:

Atualmente, o termo “arte” faz parte do vocabulário de todo comunicólogo, mas sua definição nunca é algo preciso, já que se trata de uma questão filosófica. E, por mais que a utilização deste termo designe um uso meramente técnico – como a elaboração de uma “arte” para determinada campanha publicitária, ou uma foto para determinada matéria jornalística –, o modo de lidar com a arte sempre envolve outros elementos que transcendem a simples técnica. Esses elementos estão ligados à exigência de determinadas atividades humanas, na medida em que são um tipo de *fazer* que envolve um grande grau de invenção. O objetivo deste trabalho é estabelecer relações entre a concepção de arte desenvolvida por Luigi Pareyson e sua teoria da formatividade – perpassando conceitos de Benjamin e Nietzsche – com o jornalismo e a publicidade hodiernas, a partir das seguintes questões norteadoras: é possível estabelecer o que é arte e o que não é? Existe distinção das atividades humanas entre técnicas e artísticas? Em que medida o capitalismo corrompe os valores verdadeiramente artísticos? Existe arte autêntica na publicidade e/ou no jornalismo?

Palavras-chave: Arte; Comunicação Social; Formatividade; Jornalismo.

Abstract:

Currently the term “art” part of the vocabulary of all communication specialist, but its definition is never accurate, since it is a philosophical question. And as the use of this term designates a purely technical use – for example, the development of an “art” for a given advertising campaign, or a picture for a particular news story – how to deal with art always involves other elements that transcend the simple technique. The objective of this work is to establish relations between the art

¹ Historiador, mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop) e professor da Universidade Salgado de Oliveira (Univero), da Fundação de Educação para o Trabalho de Minas Gerais (Utramig) e do Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH).

design developed by Luigi Pareyson and his theory of formativeness – permeating concepts of Benjamin and Nietzsche – with journalism and today's advertising, from the following guiding questions: is it possible to establish what is art and what is not? There is a distinction of human activities between technical and artistic? To what extent capitalism corrupts truly artistic values? There is authentic art in advertising and / or journalism?

Keywords: Art; Media; Formativeness; Journalism.

1. Luigi Pareyson e a Estética da Formatividade

Invenção é a palavra-chave para a compreensão do conceito de formatividade. Pareyson parte de um pressuposto existencialista, enfatizando a condição factual do homem inserido em seu contexto histórico, para fazer uma reflexão filosófica que concebe de forma dinâmica e recíproca a relação entre **pessoa**² e **forma**³.

Assim, o modo de nos relacionarmos com o mundo é dialogante e inventivo, pois é necessário, a todo momento, reinventar nossas ações, já que o mundo é uma fonte inexaurível de novas situações. Desde coisas simples, como tarefas domésticas, até o

² Pareyson concebe um conceito muito particular de pessoa e sua especificidade reside, sobretudo, na dialética de atividade e receptividade que fundamenta seu personalismo e pela qual impede a redução dos dados exteriores a pura interioridade da consciência. ““É alcançado assim uma forma de personalismo que nada possui em comum com as muitas formas do personalismo francês nem com o intimismo espiritualista de origem idealista e transcendental, nem tampouco atualístico”” (PAREYSON, *Esistenza e Persona*, p. 213.) As raízes do personalismo pareysoniano estão no pensamento de Jaspers, Marcel e Heidegger.

³ O conceito de forma na teoria estética pareysoniana é de suma importância para não cairmos em leituras equivocadas. Definitivamente a estética de Pareyson não é ““formalista””. Vejamos uma pista do conceito de forma, nas palavras de Pareyson ““*um organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter*””. Portanto, o conceito de forma sugere totalidade orgânica, ou seja, o todo dispõe as partes que o constituem e, ao mesmo tempo, resulta destas partes provocando uma recíproca coerência. Este todo organiza as partes que juntas o formam. Dessa maneira, esta ““totalidade orgânica”” resulta unicamente de suas partes e, ao mesmo tempo, é revelada por cada uma delas.

modo como o artista dialoga com sua obra, exigem de nós um caráter inventivo. Portanto, **formar** significa, antes de mais nada, **fazer**, *poiein* em grego⁴.

Mas este fazer implica, necessariamente, um aspecto inventivo, pois não há outra maneira de lidar com o mundo a não ser inventando o nosso próprio modo de fazê-lo. Nas palavras de Pareyson: “(...) um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”⁵. Na obra de arte, um **fazer** só pode ser considerado um **formar** quando não se restringe a uma simples execução mecânica de um dado objeto previamente idealizado, mas ao contrário, quando é inventado o *modus operandi*, no momento em que se realiza a obra, definindo, concebendo, executando e projetando sua lei individual.

Esta **lei** é inventada e descoberta (simultaneamente) pelo artista, enquanto *pessoa*, a partir de sua relação com a **forma** pois esta é, antes de tudo, matéria, corpo físico, que são características inerentes tanto à **forma** quanto à **pessoa**. Estas características explicitam um aspecto crucial da filosofia pareysoniana: a coincidência de fisicidade e espiritualidade da obra de arte.

Dessa maneira, podemos dizer que o corpo físico da obra basta a si mesmo e constitui toda a realidade da arte, ou seja, ele é a totalidade da obra, no sentido de que o aspecto espiritual não é algo que transcende o seu aspecto sensível e sua realidade física, mas antes coincide plenamente com elas. Assim, na teoria pareysoniana, temos todas as características físicas sendo consideradas de forma eminente no processo artístico. O conceito de formatividade envolve, de modo indissolúvel e simultâneo, produção e invenção.

⁴ PAREYSON. *Estética*, p. 59.

⁵ Idem. *Os problemas de Estética*, p. 32.

Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. Com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o *único* modo em que o que se deve fazer *pode* ser feito e o modo como se *deve* fazer.⁶

Pareyson consegue dar conta do caráter falível do artista, pois a atividade artística envolve eminentemente tentativa, fracasso e êxito já que o **formar** é um **tentar**. Um fazer que ao mesmo tempo invente o modo de fazer só pode dar-se por tentativas que perseguem o **êxito**. Este é o norteador das ações do artista e é indicado pelo caráter físico da obra e, simultaneamente, por toda vida espiritual do artista, ou seja, no momento de lidar com a obra, o artista inteiro – enquanto **pessoa** – se debruça sobre a obra e esta, enquanto **forma formante**, dialoga com o artista perseguindo o êxito (*forma formada*).

Forma, portanto, significa **organismo**⁷ que é dotado de vida própria na medida em que a **forma** dialoga de modo ativo com a **pessoa**, “irrepetível” na sua singularidade, exemplar no seu valor, independente na sua finalidade interna (que é seu êxito), perfeita na sua íntima lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as suas partes e o todo; acabada e, ao mesmo tempo, aberta e definida em sua infinitude.

⁶ Idem. **Estética**, p. 60.

⁷ De acordo com Pablo Blanco Sarto, Pareyson nos diz que a origem do conceito de “*Organismo*” é aristotélica e diz de um ser vivo dotado de uma finalidade própria. Esta definição aparece implicitamente nos escritos aristotélicos sobre biologia com referência aos seres da natureza e não na *Poética*. De qualquer modo, continua Sarto, o conceito de *forma* em Aristóteles possui um significado metafísico, não apenas biológico nem estético. Dessa maneira Sarto identifica o conceito pareysoniano de *forma* com a definição aristotélica de *organismo*. (SARTO. *Hacer arte, interpretar el arte*, p. 63). Outro aspecto importante sobre o conceito pareysoniano de organismo é sua ligação com o romantismo pois, segundo Sarto, Pareyson se apóia na “afirmação de origem romântica que a arte e natureza estão intimamente ligadas: apesar de suas evidentes diferenças, tais realidades apresentam profunda 'solidariedade'. Isto leva o nosso autor a definir a *forma* e a obra de arte como organismos análogos da natureza, que resultam de um processo exitoso, cuja perfeição serve de modelo para outras formas” (SARTO. **Hacer arte, interpretar el arte**. p. 293).

Portanto, todo operar humano tem, inevitavelmente, um lado inventivo e inovador como condição fundamental de toda realização. Para fazer qualquer coisa, é necessário arte, ou seja, toda ação humana, desde as técnicas mais simples até as mais sofisticadas invenções, são exercícios de formatividade e, portanto, exercícios de arte. A beleza da **forma** está na adequação do que ela se propõe com o que ela se mostra. Seu **êxito** é seu guia e quando este se mostra efetivado, temos a obra bem feita e igualmente bela.

Assim, podemos falar de beleza de um raciocínio, beleza de uma ação ou beleza de um caráter. Nesses casos, podemos dizer que se trata de uma avaliação estética, pois considerar o valor prático, ou especulativo, de uma ação moral ou de um pensamento, por exemplo, significa também considerar seu valor estético. Afinal, reconhecemos que só com esforço de invenção e produção estas **formas** foram bem-sucedidas e podem ser contempladas enquanto obras.

Toda a vida humana é, para Pareyson, invenção, produção de formas; toda a actividade humana , tanto no campo moral como no do pensamento e da arte, origina formas , criações orgânicas e perfeitas, dotadas de compreensibilidade e autonomia próprias: são formas produzidas pela acção humana quotidianas ou os empreendimentos técnicos, um quadro e uma poesia⁸

A arte é também um exercício formativo bem-sucedido, assim como toda atividade humana quer vir a ser, e é a partir disso que Pareyson desenvolve uma concepção de arte como invenção e, portanto, presente na vida humana em todo o tempo. Esta concepção do conceito de arte, que abrange toda a atividade humana, não impede a existência da arte propriamente dita, já que Pareyson evita uma distinção rígida entre “o que é” e “o que não é” arte, ao falar de uma infinita gradação de “artidade” de toda ação humana. Pensar

⁸ ECO. **A definição de arte**, p. 15.

a arte inserida no mundo prosaico e emergindo dele nos faz enfrentar problemas, que passam despercebidos na grande maioria das estéticas, como o caráter fabril do processo artístico, a tentativa e erro, o improvisado, o aspecto material como componente essencial da obra e coexistindo com seu aspecto.

Portanto, a partir da teoria da formatividade, podemos falar de presença da arte nas demais atividades humanas, na medida em que toda atividade tem um caráter estético (formativo), e da presença dos demais valores e atividades na arte, já que a arte está impregnada do mundo do artista. Mas o aspecto artístico de toda operação humana não consiste em suprimir a possibilidade de conceber a arte propriamente dita. Segundo Pareyson, **fazer com arte** é diferente de **fazer arte**. O conceito de formatividade permite compreender a gradação infinita que vai do mais humilde e subordinado fazer com arte ao fazer arte mais elevado e autônomo, sem acarretar comprometimento dos valores. A autonomia da arte, para Pareyson, está justamente na própria especificação da forma artística. Esta é um puro êxito, ou seja, o resultado de um processo cuja a única condição de êxito é sua adequação consigo mesmo. A formatividade se torna arte quando ela se faz lei para si mesma. É o que Pareyson chama de **teleologia interna do êxito**⁹. Mas isso não implica dizer que a obra deve, exclusivamente, servir à si mesma, ou seja, que ela não possa ter fins extrínsecos pois, a obra pode sim, satisfazer a diversos fins extrínsecos, desde que não se limite apenas a satisfazê-los e que seu êxito como forma artística não dependa desse fim.

2. Arte e Publicidade

⁹ O êxito da forma artística tem um fim em si mesmo, ou seja, não depende de um fim extrínseco para existir.

“Por que quereis levar-me a toda parte, ó iletrados? Não escrevi para vós, mas para quem me pode compreender. Um pra mim, vale cem mil, e a multidão, nada.”

Heráclito¹⁰

A publicidade é fruto do capitalismo. Com a Revolução industrial e o consequente aumento da produção, fez-se necessário desenvolver demandas para escoar estas mercadorias. Tal processo gera uma nova situação para a arte, pois sua história é profundamente marcada pelo advento da reprodutibilidade técnica das obras. Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936, expõe uma remodelação dos conceitos de estética clássica a partir da experiência suscitada pelas técnicas de reprodução da obra.

Esse fato gera inúmeras consequências, que, segundo ele, comprometem aspectos importantes da obra de arte, como a **aura**, o **valor cultural** e a **autenticidade**. A partir disso, Benjamin faz uma retrospectiva histórica da reprodução de obras de arte, afirmando que essa atividade sempre existiu, pois aprendizes copiavam obras de seus mestres como exercício. Mas o que é enfatizado é o fenômeno inteiramente novo, no decorrer da história, e que tende a ter um ritmo cada vez mais rápido: a reprodutibilidade técnica.

Portanto, a questão não está apenas em reproduzir, mas na reprodução técnica. A partir disso, Benjamin alerta¹¹: “(..) à mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa”. O autor fala do *hic et nunc* da obra de arte, “a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra”. O *hic et nunc* está ligado à autenticidade e “o que faz com que uma

¹⁰ Seguindo Umberto Eco (**A definição de arte**, p. 8), cito Heráclito.

¹¹ Todas as citações seguintes foram tiradas do ensaio ““A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”” In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originalmente transmissível, desde sua duração até seu poder de testemunho histórico”.

Nesse ponto, Benjamin ressalta a dimensão religiosa das artes, que dá aos objetos artísticos, ou às obras de arte, uma qualidade especial, que aponta para a transcendência, a partir desse aspecto. O autor ressalta uma qualidade profundamente estudada por ele: a **aura**.

A aura é a o caráter de unicidade da obra, e, até mesmo, da natureza, que acontece num aqui e agora irrepetível. Benjamin nos diz de uma simultaneidade entre eternidade e fugacidade, entre distância e proximidade. O fruidor, ao contemplar uma obra autêntica, sente sua aura, na medida em que se insere em sua história e se percebe nela de algum modo, da mesma forma que uma paisagem pode ser contemplada e, por conter elementos que coadunam com o contemplante, revela seu caráter aurático.

As artes, no decorrer da história, sempre tiveram por finalidade divinizar o mundo, fazendo “descer” o aspecto transcendental e ligando o material ao espiritual. A qualidade aurática tem origem na religião e, mesmo quando as belas-artes se tornam autônomas, esse caráter permanece. É por esse fator, nos diz Benjamin, que artistas são vistos como gênios criativos e mantêm esse caráter místico.

O conceito de “aura” em Walter Benjamin ainda é uma das mais significativas referências para pensarmos a arte nos dias atuais. Seu significado vai muito além das costumeiras interpretações, que o reduzem às circunstâncias em que foi escrito, tais como o desejo explícito de revolução comunista e a aplicação deste conceito com a restrição da visão puramente econômica, prática, tipicamente marxista. Benjamin estende a ideia de aura à

natureza, afirmando sua abrangência, ou seja, o seu modo de fruir um objeto artístico pode ser o mesmo modo de fruir a própria natureza.

Aqui está o principal problema da reprodutibilidade técnica denunciada por Benjamin: a modernidade estaria reduzindo a possibilidade da percepção da aura já que a indústria cultural – e aqui utilizaremos alguns conceitos adornianos¹² – provoca uma espécie de “embrutecimento dos sentidos”, pois as pessoas passam a se adequar a determinadas “fórmulas” artísticas e se “viciam” nesses moldes, reduzindo a sensibilidade.

O ponto de partida para a compreensão do conceito de aura é o paradoxo proximidade-distância. O caráter aurático é a distância de uma realidade que, por mais próxima fisicamente que possa estar, conserva seu valor de culto e, conseqüentemente, sua “inaproximabilidade”. Bom exemplo citado por Benjamin são as imagens de santos que ficavam em posições inacessíveis dentro das igrejas. O fato de a obra estar presente basta para ressaltar seu valor de culto, e não é necessária a aproximação, muito menos a apropriação para a fruição. Os elementos físicos e espirituais que determinada realidade contém elevam-na à condição de algo contemplável, justamente por não poder ser “possuída” fisicamente pelo sujeito que a contempla. Segundo Benjamin, a necessidade de se apoderar do objeto do modo mais próximo possível – em sua imagem e, ainda mais, em sua reprodução – implica uma mudança na forma de fruir a arte. E a reprodutibilidade técnica é a responsável por esta mudança.

¹² Um bom livro para introduzir os conceitos adornianos de sua “Teoria Estética” é FREITAS, Verlaïne, **Adorno e a Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. Seus principais conceitos estão expostas em: ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

Pareyson desenvolve sua teoria a partir da fenomenologia, e seu modo de leitura dessa situação não considera a indústria cultural como problema eminente, pois esse embrutecimento dos sentidos, apesar de ser levado em conta por Pareyson, seria considerado um diagnóstico muito abrangente, que envolve toda a civilização ocidental e desconsidera a complexidade da **pessoa**.

Portanto, é possível inferir que, para Pareyson, mesmo com a indústria cultural, ainda seria possível o desenvolvimento das sensibilidades, já que tal indústria é extremamente heterogênea e não segue regras rígidas. Tudo pode se tornar um produto bem-sucedido, desde as obras mais medíocres até obras que têm, de fato, um êxito em si mesmas. Se, historicamente, a modernidade gerou um embrutecimento dos sentidos a partir de um processo de alienação, poderíamos pensar que, antes da modernidade, as pessoas tinham uma sensibilidade mais apurada, ou mais condições de fruírem obras de arte.

Isso é pouco provável, já que, antes da indústria cultural, a frequência de uma arte mais elaborada era exclusividade de poucos. Com a modernidade, isso se mantém de alguma forma, já que a indústria cultural, inicialmente, só faz se adequar à maioria das pessoas – que são desprovidas de condições de uma fruição profunda. Estas, ao mesmo tempo, se adequam a ela. Até mesmo as manifestações culturais mais autênticas podem vir a se tornar mercadorias¹³.

¹³ Para ilustrar essa colocação, podemos usar a argumentação e o exemplo de Umberto Eco, e, seguindo sua trilha, podemos pensar a cultura de massa a partir do conceito dos três níveis: *high*, *middle* e *low* (**Apocalípticos e Integrados**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2004, p. 54). “Pode haver produtos low brow, destinados a serem fruídos por um vastíssimo público, que apresentem características de originalidade estrutural tais e tamanha capacidade de superarem os limites impostos pelo circuito de produção e consumo em que estão inseridos, que nos permitam julgá-los como obras de arte dotadas de absoluta validade”. (ECO, 2004, p. 56). Na música popular brasileira, temos como exemplo a canção do grupo carioca O Rappa, com o texto de Marcelo Yukka, “O pescador de ilusões”, como caso sofisticado, que funciona muito bem dentro da melodia em que foi concebida e atingiu um público extremamente heterogêneo, a partir das versões mais populares. Ou, até mesmo, o caso de Marisa Monte ter gravado e colaborado com a inserção, na indústria cultural, de sambas de raiz, que representam a autêntica cultura popular brasileira.

Para Pareyson, existiria no homem uma essência que o levaria a se sensibilizar com as obras, independentemente da situação histórica? Com certeza, não. Pareyson, assim como Benjamin, entende que o homem é fruto de uma situação histórica determinada, ou seja, que a razão é uma invenção e que os modos de sensibilidade são construídos culturalmente.

Benjamin é um autor da Escola Crítica, tem influência do marxismo e dialoga de forma intensa com a Sociologia. A leitura *benjaminiana* dessa questão enfatiza a situação histórica e a perda da aura é para ele uma situação típica da sociedade pré-moderna. Pareyson dialoga com a fenomenologia, que não entende a modernidade como ruptura, tal como a teoria crítica. Isso gera uma dificuldade de comparação entre os dois autores. Por isso, faremos um pequeno cotejo.

Ambos os autores consideram os aspectos históricos eminentes em seus discursos filosóficos. Uma grande diferença é que, para Pareyson, é possível pensar a relação pessoa-mundo a partir do aspecto inexaurível da palavra, explicitando o caráter ontológico da hermenêutica e, mesmo sendo a condição histórica a única e autêntica forma de acesso à verdade – a partir do que Pareyson chama de “solidariedade originária entre pessoa e verdade”¹⁴ –, essa condição histórica seria uma abertura para a própria condição humana.

Já Benjamin entende que toda forma de pensamento sobre o mundo e sobre o homem é fruto de um determinado contexto histórico e o modo de lidarmos com o mundo sempre dependerá deste contexto. Para Pareyson, independentemente da situação histórica, e, ao mesmo tempo, a partir dela, há, entre a pessoa e o mundo, uma relação de existência que

¹⁴ PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 10.

gera significados e que são traduzidos em linguagem. Esta relação pessoa-mundo existe antes de qualquer conceituação, mas só pode ser pensada a partir da palavra.

Nesse sentido, **há** o que dizer. É isso que Pareyson entende por verdade e não falamos de algo indizível, como comentou Heidegger¹⁵, mas de algo inexaurível, pois este algo só se oferece a partir da situação histórica. Pareyson diria que a formatividade é intrínseca à pessoa, e essa relação se dá dentro da própria condição histórica. Benjamin entende que o homem é fruto de um processo histórico e que o modo de ver o mundo que a modernidade gerou é inédito e, a partir disso, ele mede suas consequências.

Partindo do pressuposto Pareysoniano de que os aspectos espirituais e físicos são indissociáveis e coincidentes entre si, podemos tentar fazer uma leitura pareysoniana do conceito de aura e dizer que ele se estende à vida como um todo. Essa ideia está em Benjamin, quando ele afirma que o conceito de aura se aplica tanto a uma paisagem quanto a uma obra de arte. A aura, então, estaria na percepção que se deixa envolver, e, consequentemente, envolve uma realidade onde a pessoa se encontra em uma relação de atividade e receptividade simultâneas, na qual os aspectos físicos e espirituais, indissociáveis, revelam sua verdade única, e tal unicidade, que é intrínseca a toda experiência humana, se destaca.

A interpretação, com efeito, não é tal a não ser que tenha como objeto uma forma e por sujeito uma pessoa, no sentido que tanto o sujeito como o objeto da interpretação devem ser existências singularíssimas, completas em si, dotadas de vida própria, independentes, irrepetíveis e inconfundíveis¹⁶.

¹⁵ Ver PAREYSON, Luigi. Verdade e interpretação; Tradução Maria Helena Nery Garcez, Sandra Neves Abdo. - São Paulo: Martins Fontes, 2005. - (coleção biblioteca universal), pág 22.

¹⁶ PAREYSON, Luigi. Estética Teoria da Formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993, pág. 178.

Se a interpretação é sempre pessoal, podemos dizer que, apesar de a reprodutibilidade das reproduções das obras provocar a indústria cultural, e, conseqüentemente, moldar a sensibilidade das pessoas, temos que também considerar as nuances particulares de cada pessoa que passa a ler o mundo de forma superficial a partir da modernidade. Mas é possível que determinada pessoa frua a reprodução de uma obra e interaja de tal modo com aquela forma artística que, mesmo toda a precariedade daquela fruição, não seja empecilho para uma profunda interpretação e uma fértil produção de significados.

Podemos também pensar que aquela fruição superficial pode desencadear interesses em obras mais elaboradas e mais complexas. É claro que algo novo ocorre em termos históricos, mas não foi sempre assim? A fruição artística não foi sempre exclusividade de uma minoria? Portanto, se, pela primeira vez na história, Benjamin assistia ao encontro das grandes massas com obras antes restritas à aristocracia, a grande questão – e em acordo com o próprio Benjamin – não é necessariamente o modo como as obras chegam para a grande massa, mas o modo como as pessoas lidam com o mundo.

Nossa argumentação parte da associação entre o conceito de aura e o conceito de formatividade, destacando os aspectos espirituais que a fisicidade contém implicitamente. Essa ideia justifica o paradoxo proximidade-distância contida no texto de Benjamin, pois a ideia de um valor de culto que tende a distanciar um objeto fisicamente próximo pode ser relacionada com a ideia pareysoniana de coincidência entre fisicidade e espiritualidade, ou, ainda, de objetividade e subjetividade.

A reprodutibilidade técnica certamente provocou uma nova forma de fruir a arte e o próprio mundo e a perda da aura é um fato extremamente relevante, pois a arte sempre esteve ligada ao culto, mas, se o caráter aurático, como argumenta Benjamin, se estende à natureza como um todo, o fato de determinada realidade provir de um processo

industrial e nos chegar em forma de mercadoria não pode comprometer a especificação da forma artística, nem o seu êxito.

Mesmo que determinada obra tenha um objetivo mercadológico, o que vai garantir seu caráter artístico é o que Pareyson chama de **puro êxito**, ou seja, a obra se sustenta por si só, na medida em que o que a faz exitosa não é o fato de ela servir a um fim extrínseco a ela. Uma obra pode satisfazer a diversos fins extrínsecos, desde que não se limite a satisfazê-los e possa se sustentar por si mesma. Existe uma grande diferença entre a realização de um fim **na** obra e a realização de um fim **com** a obra. O uso mercadológico se enquadra no segundo caso.

Assim sendo, é possível que uma campanha publicitária, ou um *jingle*, por exemplo, tenham alto grau de artcidade, pois o fato de determinada obra ser uma mercadoria não pode ser o parâmetro para averiguar seu êxito. Para Pareyson, a obra de arte consiste, precisamente, em não querer ter outra justificativa que não a de ser um “puro êxito”, uma forma que vive de *per si*. Portanto, seu êxito pode não estar subordinado a fins extrínsecos e a obra tem de estar direcionada apenas para seu êxito enquanto forma artística e para sua adequação consigo mesma.

Em alguns casos, uma obra de arte pode ter em mira algum fim extrínseco, mas o que garante sua autonomia é o fato de seu êxito como forma artística não depender deste fim. É este fator que vai garantir sua inexauribilidade enquanto **forma**. No caso das reproduções de grandes obras, o êxito fica comprometido pelo fim extrínseco, que é tornar aquela obra uma mera imagem transformada em mercadoria barata. Um *jingle* publicitário tem diversos fins extrínsecos, como vender um produto, provocar identificação com determinado grupo de possíveis consumidores, adequar-se a um determinado padrão de gosto etc.

Mas, mesmo com todos esses fins, ele pode ter como elemento axial, ou seja, que garante seu êxito enquanto forma artística, um fim em si mesmo. Como exemplo, citaremos uma gravação que consta no álbum *Mutantes*, de 1969, no qual foi incluída a canção “Algo Mais”, como uma música comum, e esta vigorosa canção sobrevive de *per si*, pois, independentemente, da finalidade que guiou sua composição, ela tem como sustentação e garantia de seu êxito elementos independentes do fato de ser um *jingle* para a Shell.

Com raro sentido de invenção e liberdade eles (Os Mutantes) compuseram um jingle para a Shell. É preciso ter coragem de ouvir claro e saber com certeza que aquele som é novo, limpo, inventivo e livre. (...) A intenção com que foi feita, pouco importa, o que vale é o som final. Além de cumprirem os objetivos de promoção de vendas, de imagem pública da Shell e de divulgação de uma marca, eles estão colaborando para a música brasileira contemporânea com grandeza e competência¹⁷.

3. Arte e Jornalismo

“No Pão de Açúcar de cada dia, dai-nos, Senhor, a poesia de cada dia.”

Oswald de Andrade

Se, em termos gerais, a publicidade pode tratar seus temas de forma lúdica e descomprometida, o jornalismo tem um compromisso com a verdade. Nietzsche, no texto “Sobre verdade e mentira no sentido extra moral”¹⁸, explicita o caráter artificial de toda verdade, na medida em que o que entendemos por “verdade” não passa de uma construção histórica e tem seu respaldo apenas na contraposição com a “mentira”. Ou seja, formulamos nossas verdades com as palavras e a linguagem não passa de mais uma invenção humana.

¹⁷ Nelson Mota, no encarte do disco *Mutantes*, de 1969.

¹⁸ In: NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

Vivemos no mundo arbitrariamente imposto pela linguagem, e nosso modo de lidar com os outros e conosco a envolve de forma imanente. Para Nietzsche, não é possível falarmos em uma verdade universal, escopo de toda a filosofia ocidental a partir de Sócrates, já que toda palavra é uma metáfora do mundo, pois reduz a multiplicidade deste em um conceito, gerando um pseudoconhecimento que tem pretensão à universalidade e objetivos dominadores. O texto ao qual nos referimos acima, “Sobre verdade e mentira no sentido extra moral”, inicia-se com uma fábula:

Entre as infinitas estrelas do universo infinito surgiu uma vez a vida e alguns animais inteligentes inventaram o conhecimento. Passados alguns minutos essa estrela congelou-se e os animais inteligentes morreram¹⁹.

De forma bombástica, Nietzsche consegue sintetizar o tema central de sua crítica: a falibilidade, a pequenez e a arrogância do homem diante de seu conhecimento e do mundo. Ou seja, a partir desta fábula, o tempo de existência da vida humana, que surgiu neste planeta em algum momento, desaparecerá em outro: é ínfimo em relação ao universo e equivaleria a apenas alguns minutos.

O intelecto humano não tem nenhuma missão mais vasta que o conduzir-se para além da vida humana. Essa atitude antropocêntrica é extremamente prepotente, audaciosa e arrogante, já que o homem é guiado, muitas vezes, apenas pela vaidade. A partir disso, é posta em jogo a questão da intenção dos filósofos. Se todo homem quer ter seu admirador, até mesmo um carregador de carga – como nos diz Nietzsche –, o mais vaidoso dos homens: o filósofo (que se coloca como centro do mundo para tentar explicá-lo) seria o exemplo máximo da vaidade.

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

Esse talvez seja o principal impulso que leva o homem à busca pela verdade, e esse ponto é delicado, pois deslegitima essa busca. Portanto, a ideia de civilização, da qual nos gabamos tanto, não passa de algo muito semelhante ao modo como os animais se portam, só que nós, ao contrário de usarmos garras e dentes para nos relacionarmos, usamos o intelecto.

O tema da verdade é mote frequente nas discussões sobre ética jornalística. O adjetivo “imparcial” é usado constantemente pelos veículos de comunicação, que o associam à ética. Partindo do pressuposto *nietzscheano*, essa imparcialidade não é possível, na medida em que tal verdade não existe. Temos, no máximo, leituras do mundo que são temporais, espaciais, efêmeras e cambiantes. Toda leitura do mundo é parcial, já que parte de alguém situado historicamente em algum lugar, e, segundo Pareyson, a pessoa é composta de todos seus anseios, paixões, moralidade, racionalidade etc., de forma simultânea.

É inteiramente na condição de pessoa, e em sua circunstância única, que interpretamos o mundo. Para Pareyson, só há verdade a partir da interpretação²⁰. Portanto, é o modo de transpor essa leitura para a linguagem – seja por meio de texto, fotografia, entonação de voz, expressão corporal etc. – que se faz a diferença. Esse modo é formatividade, na medida em que exige um grau de invenção e tem como *telos* seu êxito enquanto forma.

Aqui, residem os perigos das manipulações de massa e da superficialidade com que a linguagem, quando usada de forma técnica, trata os assuntos. Chamamos de “uso técnico” um uso da linguagem guiado por regras prévias, que geram determinado modo de

²⁰ Sobre a Hermenêutica pareysoniana ver: PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

transmitir a notícia²¹. O “*lead*” e o “nariz de cera”²² são bons exemplos do que queremos dizer. A pergunta norteadora de nossa reflexão seria: será que todo uso da linguagem não contém certo grau de ficção? Em que medida é possível um texto que preserve os fatos integralmente e os transmita em estado de pureza?

Aqui, podemos ter noção das implicações da crítica *nietzscheana*. Estamos moralmente induzidos a buscar uma verdade pura, livre das máculas do devir.

A verdade só se oferece no interior de uma interpretação histórica e pessoal que já a formula de um determinado modo, com o qual ela se identifica a cada vez, sem nele se exaurir ou a ele se reduzir, inseparável da via de acesso através da qual é atingida e, por conseguinte, da forma histórica em que se apresenta no tempo.²³

Se esta verdade platônica, criticada por Nietzsche, está fora de questão, vamos então lidar com a concepção de verdade proposta por Pareyson, ou seja, a interpretação pessoal. Portanto, o que está em jogo, nesse momento, não é a verdade em si, mas o modo de dizê-la. Nietzsche apresenta duas possibilidades de uso da linguagem: o uso estritamente lógico, denotativo, preso às amarras do *logos*²⁴ e o uso artístico, conotativo, que se liberta do logos e respeita o caráter originário da linguagem: a metáfora. Ressalta-se o caráter inerente de toda palavra: seu aspecto metafórico, ou seja, sua inexauribilidade de

²¹ Nesse sentido, a partir da teoria da formatividade de Pareyson, podemos analisar um texto baseado no *lead* como uma forma de baixo grau de artcidade, pois tem um fim extrínseco que guia sua confecção.

²² “Nos primórdios do jornalismo impresso, as notícias eram redigidas de forma rebuscada, com uma abertura sempre extensa e pouco objetiva. A este preâmbulo dá-se o nome de nariz de cera. O surgimento de técnicas modernas de redação e a conseqüente adoção do formato de pirâmide invertida - no qual os principais elementos são apresentados na introdução da matéria, o chamado *lead*, que reúne resposta às questões básicas (o que, quem, quando, onde, por que e como) – aposentaram de vez o nariz de cera no jornalismo profissional”. In: http://www.politicaparapoliticos.com.br/glossario.php?id_glossario=316&.

²³ PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3.

²⁴ *Logos* é uma doutrina que tem a razão como primeira substância ou causa do mundo. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**, Martins Fontes, São Paulo 2000.

significados. Levar em conta este impulso à formação de metáforas é levar em conta o próprio homem, e é dessa forma que a linguagem deve ser usada: esteticamente.

Esse impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir de suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma praça forte, nem por isso, na verdade, ele é subjugado e mal é refreado. Ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no mito e, em geral, na arte²⁵.

Nietzsche ressalta a arte como a melhor forma de utilização do que somos: corpo e linguagem. O intelecto deve desamarrar-se do modo apenas racional, ou seja, libertar-se dos limites do logos. Como esclarece Pareyson: “O mito que se deixa destruir pelo logos não é mito, mas logos embrionário, e o logos que quer destruir o mito não é logos, mas mito inconsciente²⁶”. Nietzsche exalta o caráter dionisíaco²⁷ da arte e a liberdade do logos que esta contém. Justamente esse aspecto apavorava Platão, o que o fez expulsar os poetas da República. Nas palavras de Nietzsche:

O próprio homem, porém, tem uma propensão invencível a deixar-se enganar e fica como que enfeitado de felicidade quando o rapsodo lhe narra contos épicos como verdadeiros, ou o ator, no teatro, representa o rei ainda mais regiamente do que o mostra a efetividade. O intelecto, esse mestre do disfarce, está livre e dispensado de seu serviço de escravo; enquanto pode enganar sem causar dano, e celebra então suas Saturnais. Nunca ele é mais exuberante, mais rico, mais orgulhoso, mais hábil e mais temerário: com prazer criador ele entrecruza as metáforas e desloca as pedras-limites das abstrações, de tal modo que, por exemplo, designa o rio como caminho em movimento que transporta o homem para onde ele, do contrário, teria de ir a pé²⁸.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

²⁶ PAREYSON, Luigi. Verdade e interpretação; Tradução Maria Helena Nery Garcez, Sandra Neves Abdo. - São Paulo: Martins Fontes, 2005. - (coleção biblioteca universal), pág 25.

²⁷ Em Nietzsche, designa um desencadeamento e uma embriagues estática, o que ultrapassa a medida e a ordem. Uma dimensão fundamental do espírito humano e também da arte. In: Russ, Jacqueline. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich, **Obras Incompletas**. Tradução Rubens R. T. Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).

Para ilustrar esta passagem, vamos utilizar um poema de Manoel de Barros:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem²⁹.

Desse modo, podemos dizer que, se o texto jornalístico baseado no *lead* tende a ter baixo grau de artcidade, pois depende de regras a priori, texto de jornalismo literário poderia atingir o patamar de obra de arte, já que ele assume seu caráter fictício, exaltando o aspecto metafórico do uso da linguagem, e isso abre a possibilidade deste tipo de texto ter um fim em sim mesmo, acoplando elementos coadunais que se harmonizam como um organismo perfeito e coerente consigo mesmo – ou seja, enquanto **forma artística**.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Martins Fontes, São Paulo 2000.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

BARROS, Manoel. **O livro das ignoranças**. 9º edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985

²⁹ In: BARROS, Manoel. **O livro das ignoranças**. 9º edição. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 25.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **A definição de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

FREITAS, Verlaine, **Adorno e a Arte Contemporânea**, Coleção Filosofia passo a passo, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PAREYSON, Luigi. **Esistenza e persona**. Genova: Il Melangolo, 1985.

_____. **Estética Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Verdade e interpretação**. Tradução Maria Helena Nery Garcez, Sandra Neves Abdo. - São Paulo: Martins Fontes, 2005. - (coleção biblioteca universal).

_____. **Verità e interpretazione**. Milão: Mursia, 1971.

RUSS, Jacqueline. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

SARTO Pablo Blanco. **Hacer arte, interpretar el arte**. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson. Pamplona: EUNS, 1998.