

# Elementos para a construção de uma Estética do Desporto

Teresa Oliveira Lacerda



*Universidade do Porto*  
*Faculdade de Ciências do*  
*Desporto e de Educação Física*

Porto, 2002



# Elementos para a construção de uma Estética do Desporto

Teresa Isabel Machado Moura  
de Oliveira e Ferraz Lacerda

**U. PORTO**  
FACULDADE DE DESPORTO  
UNIVERSIDADE DO PORTO



\*012727\*

*Dissertação realizada sob a orientação do Prof. Doutor Paulo Cunha e Silva e co-orientação da Profª Doutora Alda Côrte-Real, apresentada às provas de Doutoramento no ramo de Ciências do Desporto, nos termos do Decreto-Lei nº 216/92 de 13 de Outubro.*

FACULDADE DE CIÊNCIAS DO  
DESPORTO E DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
UNIVERSIDADE DO PORTO  
BIBLIOTECA  
N.º 12727  
DATA 02/04/27

FACULDADE DE CIÊNCIAS DO  
DESPORTO E DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
UNIVERSIDADE DO PORTO  
BIBLIOTECA

OFERTA



**Universidade do Porto**  
Faculdade de Ciências do  
Desporto e de Educação Física

Porto, 2002

043De

02L

ex. 2

## ERRATA

Página(s)	Linha(s)	Onde se lê:	Deve ler-se:
14	26	Botelho & Duarte	Botelho e Duarte
14	27	varáveis	variáveis
24	17	raparigas a satisfação	raparigas, a satisfação
34	13	peso com imagem corporal	peso com a imagem corporal
36	29	do os indivíduos	do que os indivíduos
41	3	nas vários áreas	nas várias áreas
41	17	autoestima geral	autoestima global
43	28	não existirem relação	não existir relação
60	18-20	Os dez cartões ... ... (Petersen, 1967).	Os dez cartões ... ... (Petersen, 1967) e de Sobral <i>et al.</i> (1997), respectivamente.
68	26	sociais, nas quais consideramos	sociais, consideramos
70	2	em quatro momentos	em cinco momentos
77	9	Seguiu-se-lhes	Seguiu-se-lhes
79	8/9	permitem-nos	permite-nos
81	3	prépubertários	prepubertários
81/82	31/1	pré-pubertário	prepubertário
85	7	análise média	análise da média
95	7	(inferior, médio,	(inferior, médio e superior).
102	20	refere	referem
109	21	do os grupos	do que os grupos

*À minha Mãe,  
origem, segredo e fonte  
de muito do que sou.*



## *Agradecimentos*

Se é verdade que o caminho se faz caminhando e que muitos dos rumos e direcções que tomamos ao longo das veredas e atalhos que percorremos têm sobretudo a ver com uma certa cumplicidade que cada um de nós estabelece consigo próprio, não deixa de ser menos verdade que com os caminhantes com quem nos cruzamos e, sobretudo com aqueles que se nos dirigem, com aqueles que deliberadamente decidem seguir ao nosso lado, se estabelece uma ligação particularmente profunda, uma quase intimidade. É sobretudo a esses que desejo aqui expressar o meu reconhecido agradecimento.

Ao Professor Doutor Paulo Cunha e Silva pela orientação desta dissertação e pelo referencial de pensador e de homem do saber que constitui para mim. Com ele aprendi, cresci e sedimentei a noção de que o bem mais precioso que podemos almejar possuir é a inteligência.

À Professora Doutora Alda Côrte-Real pela co-orientação e ainda pelo apoio, pela compreensão, pela amizade. Obrigada também pela flexibilidade nas tarefas inerentes ao serviço docente.

Ao Professor Doutor José Maia pela prestimosa colaboração no tratamento estatístico dos dados e pelas sugestões oportunas que enriqueceram o desenvolvimento do trabalho.

À Professora Doutora Cristina Queirós pelo acompanhamento, pela partilha e pela dedicação desinteressadas.

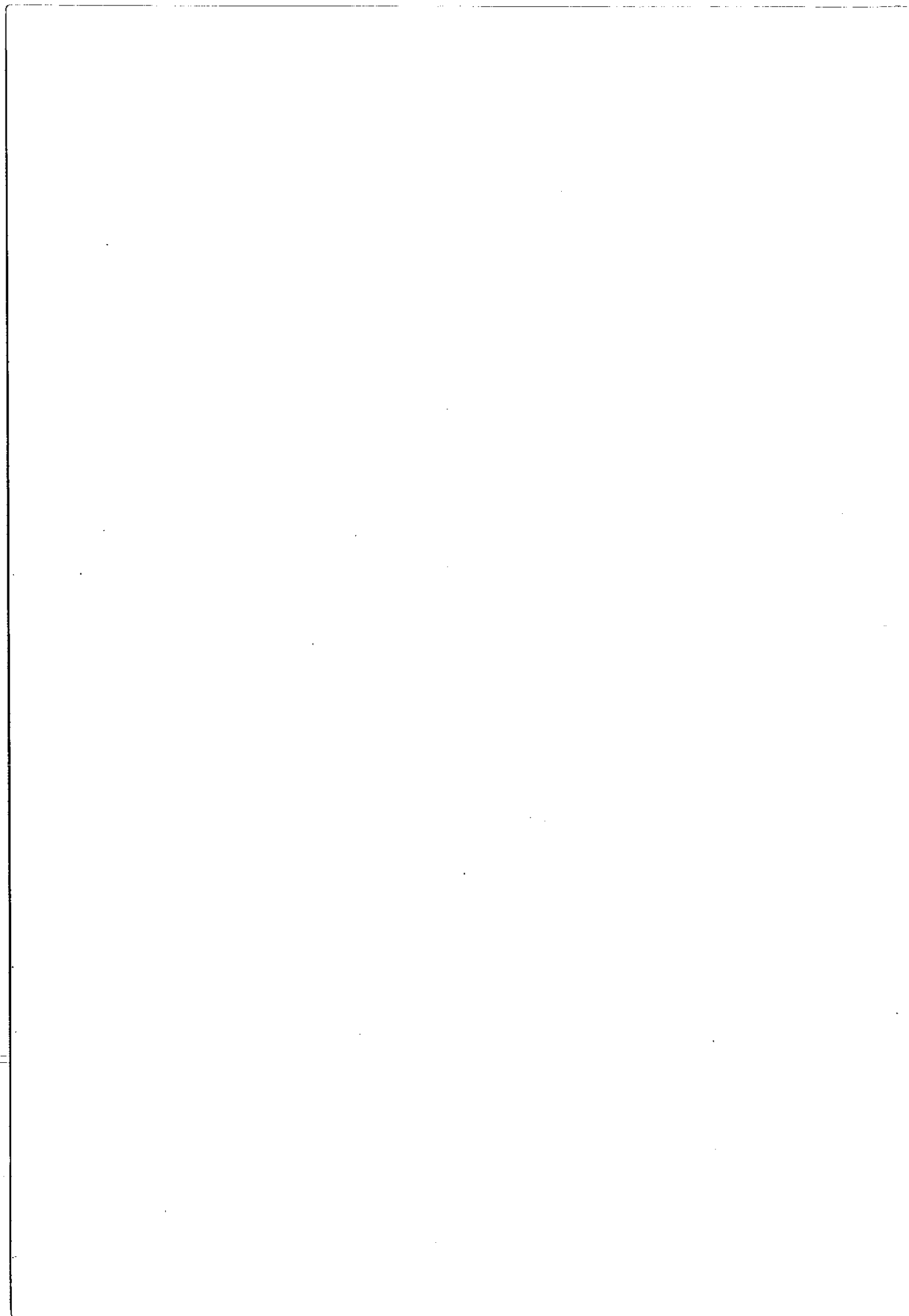
Ao Professor Doutor António Marques pelo seu interesse, pioneiro em Portugal, pela Estética do Desporto, o que conduziu a que despertasse em mim uma afinidade, até então adormecida, por esta área de estudo. Agradeço-lhe também pelo incentivo e pelas sugestões.

Aos Conselhos Directivos das Faculdades de Ciências do Desporto e de Belas-Artes do Porto, Coimbra e Lisboa, bem como aos docentes destas instituições, que constituiriam a amostra da presente pesquisa.

Ao Instituto Superior da Maia e à Escola Superior de Arte e Design do Porto, particularmente na pessoa da Dra. Margarida Azevedo (que me introduziu de forma tão agilizada naquela casa), pela disponibilidade demonstrada na fase inicial de entrevistas e pré-teste para a elaboração do questionário.

Ao Dr. Armando Vilas Boas pela valiosa colaboração no arranjo gráfico e na concepção e realização das imagens que integram o trabalho.

Aos alunos Daniela, Rita, José, Nuno, Rogério, Rui e Vitor pela disponibilidade, dedicação, simpatia e boa disposição colocadas nas longas horas dispendidas na realização das imagens.



## *Índice geral*

Introdução	19
<b>PARTE A – Enquadramento teórico</b>	
<b>Da Estética à Estética do Desporto</b>	29
<b>1. A Estética</b>	31
1.1. Acerca do conceito	33
1.2. Perspectiva histórica	42
<b>2. A relação entre Estética e Desporto – Uma Estética do Desporto em construção</b>	99
2.1. O Desporto como uma actividade com valor estético e como uma forma de Arte	102
2.2. O Desporto como uma actividade quase-artística e estética	126
2.3. O Desporto como uma actividade com valor estético e fora do domínio da Arte	139
2.4. O Desporto como uma actividade nem estética nem artística	178
<b>PARTE B – Estudo exploratório</b>	
<b>Levantamento e interpretação da opinião de intervenientes no universo Desportivo e no mundo da Arte</b>	181
<b>3. Objectivos e hipóteses do estudo</b>	183
<b>4. Metodologia</b>	191
4.1. Instrumento	193
4.2. Caracterização da amostra	202
4.3. Procedimentos de análise dos dados	205
<b>5. Apresentação, discussão e interpretação dos resultados</b>	207
5.1. Acerca da ligação do grupo de Ciências do Desporto ao domínio da Arte e do grupo de Belas-Artes ao Desporto	209
5.2. Factores passíveis de influenciarem a apreciação estética do Desporto	216



5.3. A atribuição de valor estético a um conjunto diferenciado de desportos	233
5.4. Identificação e hierarquização de categorias estéticas na apreciação estética do Desporto	245
5.5. Associação entre atribuição de valor estético e afinidade por um desporto	271
5.6. As relações Desporto-Arte e Desporto-Estética – o ponto de vista dos inquiridos	275
<b>6. Conclusões</b>	<b>287</b>
<b>7. Bibliografia</b>	<b>293</b>
<b>Anexos</b>	<b>311</b>

## Índice de figuras

Figura 1. – Resultados do grupo de Ciências do Desporto à questão “ <i>Tem uma relação directa com alguma forma de Arte?</i> ”	210
Figura 2. Resultados do grupo de Ciências do Desporto à questão “ <i>Costuma assistir a manifestações artísticas?</i> ”	211
Figura 3. Resultados respeitantes à forma como o grupo de Ciências do Desporto assiste a manifestações artísticas: apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo.	212
Figura 4. Resultados do grupo de Belas-Artes à questão “ <i>Pratica ou praticou alguma actividade desportiva?</i> ”	213
Figura 5. Resultados do grupo de Belas-Artes à questão “ <i>Costuma assistir a acontecimentos desportivos?</i> ”	214
Figura 6. Resultados respeitantes à forma como o grupo de Belas-Artes assiste a acontecimentos desportivos: apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo.	215
Figura 7. Valor estético atribuído aos diferentes desportos pelos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes.	235
Figura 8. Hierarquização das categorias estéticas estabelecida pelos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes.	247
Figura 9. Resultados dos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes à questão “ <i>Na sua opinião existe ou não alguma relação entre Desporto e Arte?</i> ”	276
Figura 10. Resultados dos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes à questão “ <i>Na sua opinião existe ou não alguma relação entre Desporto e Estética?</i> ”	276
Figura 11. Frequências de ocorrência dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Arte pelo grupo de Ciências do Desporto.	278
Figura 12. Frequências de ocorrência dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Arte pelo grupo de Belas-Artes.	279
Figura 13. Frequências absolutas dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Estética pelo grupo de Ciências do Desporto.	284
Figura 14. Frequências absolutas dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Estética pelo grupo de Belas-Artes.	285

## *Índice de quadros*

Quadro 1. Distribuição dos desportos pelas três categorias propostas por Kupfer (1988 a).	197
Quadro 2. Categorias estéticas evidenciadas pela revisão da literatura.	198
Quadro 3. Categorias estéticas incluídas na questão nº 15.	199
Quadro 4. Relação entre as questões incluídas no questionário e as hipóteses do estudo.	202
Quadro 5. Descrição do sub-grupo proveniente do universo desportivo (n=95).	204
Quadro 6. Descrição do sub-grupo proveniente do universo artístico (n=43).	205
Quadro 7. Actividades artísticas praticadas pelo grupo de Ciências do Desporto (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).	210
Quadro 8. Grupo de Ciências do Desporto: assistência a manifestações artísticas apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).	212
Quadro 9. Categorias de desportos praticados pelo grupo de Belas-Artes (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).	214
Quadro 10. Grupo de Belas-Artes: assistência a espectáculos desportivos apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).	215
Quadro 11. Frequências absolutas relativas às doze primeiras questões.	217
Quadro 12. Valores da média (M) e do desvio padrão (Dp) apresentados pelos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes relativamente à intensidade do valor estético atribuído aos vários desportos.	234
Quadro 13. Valores da média dos postos e valores de z e p relativamente às modalidades desportivas em que se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os dois grupos.	236
Quadro 14. Valores da média (M) e do desvio padrão (Dp) apresentados pelos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes relativamente à importância ou contribuição de cada categoria no reconhecimento de valor estético nos desportos.	246
Quadro 15. Valores da média dos postos e valores de z e p relativamente às categorias estéticas em que se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os dois grupos.	248
Quadro 16. Valores da correlação ( $\rho$ de Spearman - $r_{sp}$ ) e do coeficiente de determinação ( $r^2$ ) entre Q18 e Q14 relativamente ao grupo de Ciências do Desporto.	272
Quadro 17. Valores da correlação ( $\rho$ de Spearman - $r_{sp}$ ) e do coeficiente de determinação ( $r^2$ ) entre Q18 e Q14 relativamente ao grupo de Belas-Artes.	273
Quadro 18. Termos e expressões utilizadas pelo grupo de Ciências do Desporto e pelo grupo de Belas-Artes na explicação da ausência de relação entre o Desporto e a Arte.	277
Quadro 19. Termos e expressões utilizadas pelo grupo de Ciências do Desporto e pelo grupo de Belas-Artes na explicação da ausência de relação entre o Desporto e a Estética.	283

## Resumo

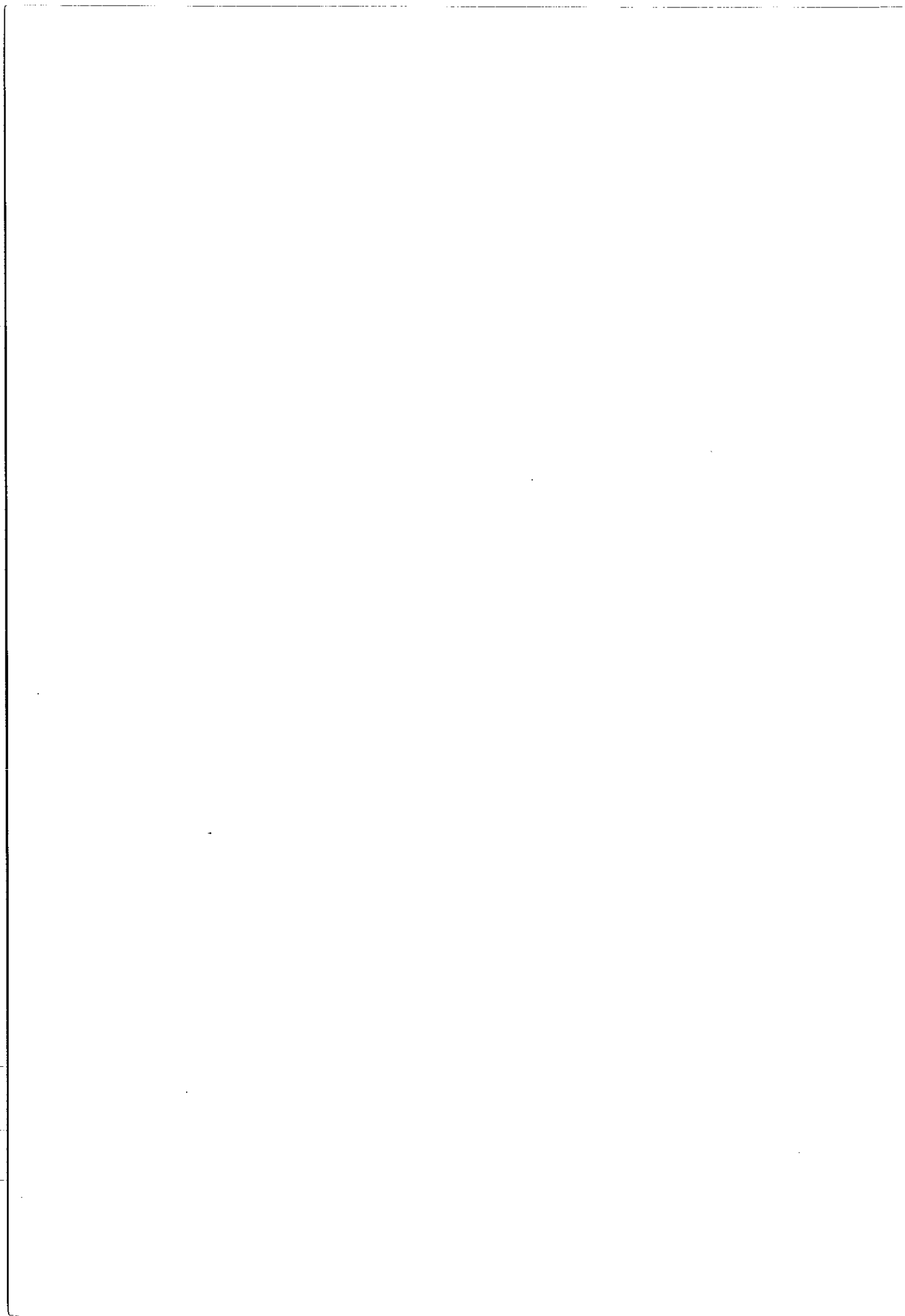
A emergência da Estética do Desporto como área de estudo do fenómeno cultural Desporto, constitui uma das possibilidades de réplica à asserção de Bento (1995) *O Desporto carece de perguntas que o interroguem fora da polarização do preto ou branco, do pró ou contra*. A presente dissertação perfila-se num alinhamento que nos procura dirigir para o reconhecimento e identificação de algumas características respeitantes, fundamentalmente, às dimensões da emocionalidade e da sensibilidade do ser humano.

A afinidade entre Desporto e Estética é relativamente pacífica em modalidades como a ginástica, a patinagem artística, a natação sincronizada ou os saltos para a água. A designação de *desportos estéticos* para este corpo de actividades é recorrentemente utilizada por diferentes autores (Best, 1988b; Parry, 1989; Marques, 1990; Corder, 1995a). O nosso trabalho situa-se, contudo, para além destes desportos, procurando estudar a possibilidade de o observador apreciar esteticamente um grupo alargado e diferenciado de modalidades desportivas. O objectivo central da dissertação traduz-se em perceber, com base em dados empíricos, se é possível reconhecer e identificar qualidades estéticas no Desporto, sendo o Desporto entendido como a pluralidade dos desportos. Coloca-se em causa a circunscrição de qualidades estéticas a um grupo restrito e limitado de actividades desportivas.

Para a concretização deste objectivo optamos por procurar conhecer a opinião de um conjunto de indivíduos observadores de Desporto, assim como de um grupo de observadores de Arte. Seleccionamos uma amostra de 138 professores universitários de Ciências do Desporto e de Belas-Artes. Para a recolha da informação recorreremos à utilização de um inquérito por questionário. O desconhecimento de instrumentos utilizados noutros estudos que fossem passíveis de ser adaptados ao presente trabalho, conduziu a que construíssemos o nosso próprio instrumento para coligir a informação.

Dos principais resultados e conclusões salienta-se que, da listagem de quarenta e um desportos submetida a apreciação, mais de 50% foram classificados por ambos os grupos como possuindo “moderado”, “bastante” ou “muito valor estético”. Apenas três modalidades foram colocadas pelos dois grupos abaixo da categoria verbal “pouco valor estético” (culturismo, tiro e halterofilismo). Os resultados permitiram também verificar a existência de uma certa associação entre a intensidade da atribuição de valor estético e o nível de afinidade ou simpatia por um desporto. Destaca-se a emergência de um conjunto de factores influenciadores da apreciação estética do Desporto como a presença de música e de elementos do reportório da dança em diferentes actividades desportivas, as características do espaço físico onde se desenvolvem as várias actividades, o tipo de vestuário e acessórios utilizados, a diversidade de materiais característicos dos diferentes desportos, a plástica do corpo humano na multiplicidade de movimentos inerentes às várias actividades desportivas, o morfótipo dos desportistas, a existência de relações de cooperação e oposição entre os atletas e, a qualidade do domínio técnico exibido na prática desportiva. Foi possível ainda identificar um conjunto de categorias facilitadoras do esclarecimento do conceito de Estética aplicado ao Desporto: evidenciaram-se a expressividade, a perfeição, a elegância, o ritmo, a criatividade, a harmonia e o equilíbrio.

Palavras chave: ESTÉTICA. DESPORTO. APRECIÇÃO ESTÉTICA. CATEGORIAS ESTÉTICAS. COMPLEMENTARIDADE DE PERSPECTIVAS - CIÊNCIAS DO DESPORTO, BELAS-ARTES.



## Abstract

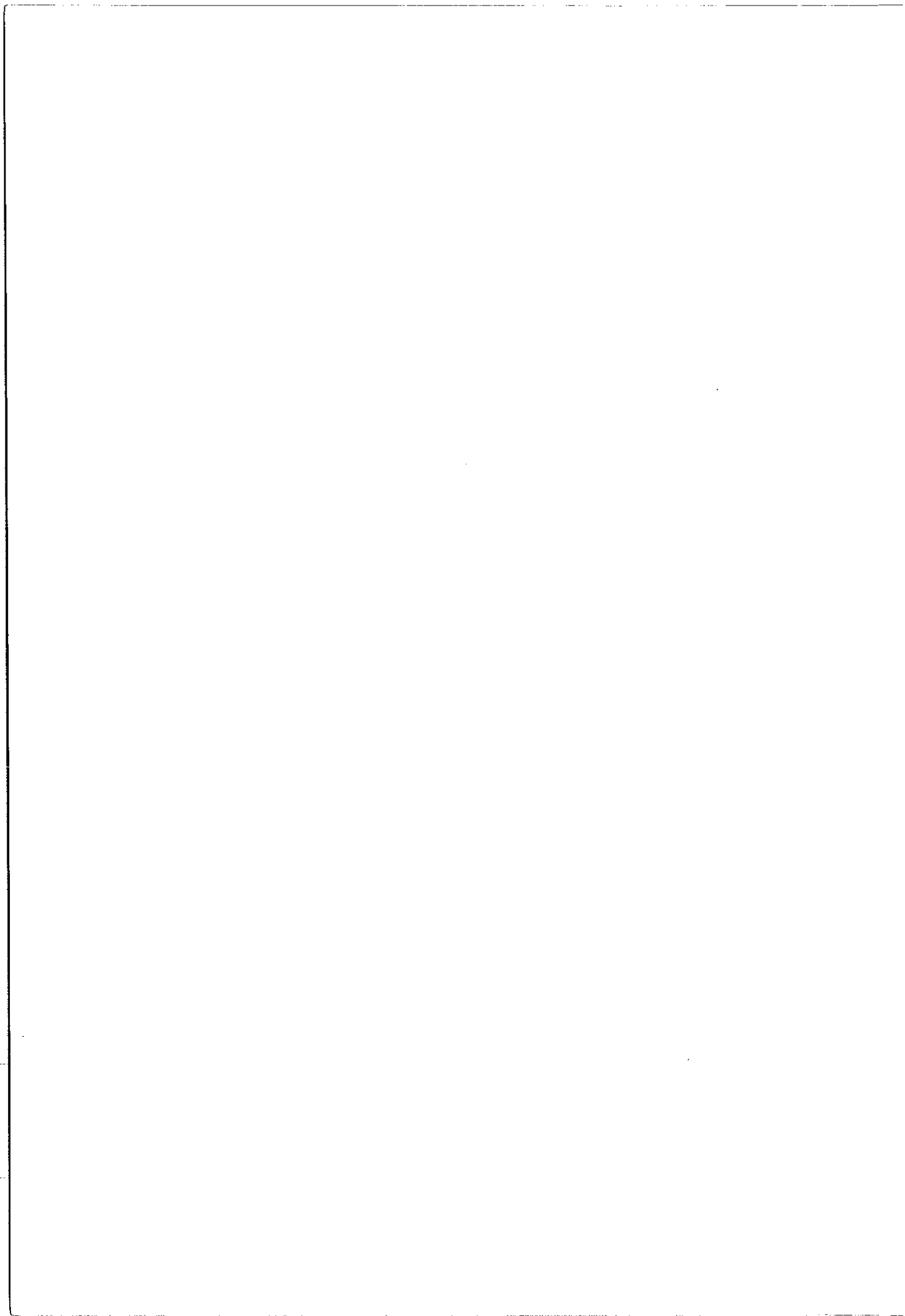
The emergency of Sport Aesthetics as a study area of the cultural phenomena Sport is one possible reply to Bento's (1995) assertion that *Sport is in the need of questions that asks it outside the polarization of black and white, pros and cons*. This dissertation stands in an alignment that searches to conduct us to the recognition and identification of some characteristics concerning, mainly, the emotional and sensibility dimensions of the human being.

The affinity between Sport and Aesthetics is fairly accepted in sports such as gymnastics, artistic skating, synchronized swimming or platform diving. This kind of activities is frequently denominated as *aesthetic sports* (Best, 1988b; Parry, 1989; Marques, 1990; Cordner, 1995). Our research places, however, beyond these sports, so as to allow us to study the possibility of aesthetics appreciation, from the observer point of view, in what concerns a large and differentiated group of sports. The research main goal locates on understanding, basing on empirical data, if it is possible to recognize and identify aesthetic qualities in Sport, considering Sport as the plurality of sports. We argue about the limitation of aesthetics qualities to a small and restrict group of sport activities.

To materialize this goal we decided to investigate the opinion of a Sport observers group so as of an Art observers one. We selected a sample of 138 university professors of Sport Sciences and of Fine Arts. To collect the information we used an inquiry through questionnaire. As we had no knowledge about other questionnaires used in other studies that could be adapted to ours, we built our own instrument.

From the main results and conclusions we may enhance that from the forty one sports submitted to appreciation, over than 50% were classified by both groups as having "moderate", "sufficient" or "much aesthetic value". Below the verbal category "little aesthetic value" there were only three activities located by both groups (bodybuilding, shooting and weight-lifting). The results allowed verifying an association between the intensity of aesthetic value attribution and the affinity or sympathy by a sport activity. We may also point out the emergency of a group of factors that influences the aesthetic appreciation of Sport: the music presence so as the one of dance elements in different sport activities, the physical space features where the various activities take place, the kind of clothing and accessories used, the variety of materials typical from the different sports, the human body plastic during sport movements, the sportsmen and sportswomen morphotype, the existence of cooperation and opposition relationships between athletes and the skill quality exhibited during sport practice. It was further possible to identify an assemblage of categories that facilitate understanding the Aesthetics concept when applied to Sport. We may put in relief expressiveness, perfection, elegance, rhythm, creativity, harmony and balance.

Key words: AESTHETICS. SPORT. AESTHETIC APPRECIATION. AESTHETIC CATEGORIES. COMPLEMENTARITY OF PERSPECTIVES - SPORT SCIENCES, FINE ARTS.



## Resumé

L'émergence de l'Esthétique du Sport comme domaine d'étude du phénomène culturel Sport constitue une des possibilités de réponse à l'assertion de Bento (1995) *Le Sport a besoin des questions qui l'interrogent en dehors de la polarisation du blanc ou du noir, du pour et du contre*. La présente dissertation s'aligne dans un encadrement qui cherche à nous conduire vers la reconnaissance et l'identification de quelques caractéristiques qui concernent, fondamentalement, les domaines de l'émotivité et de la sensibilité de l'être humain.

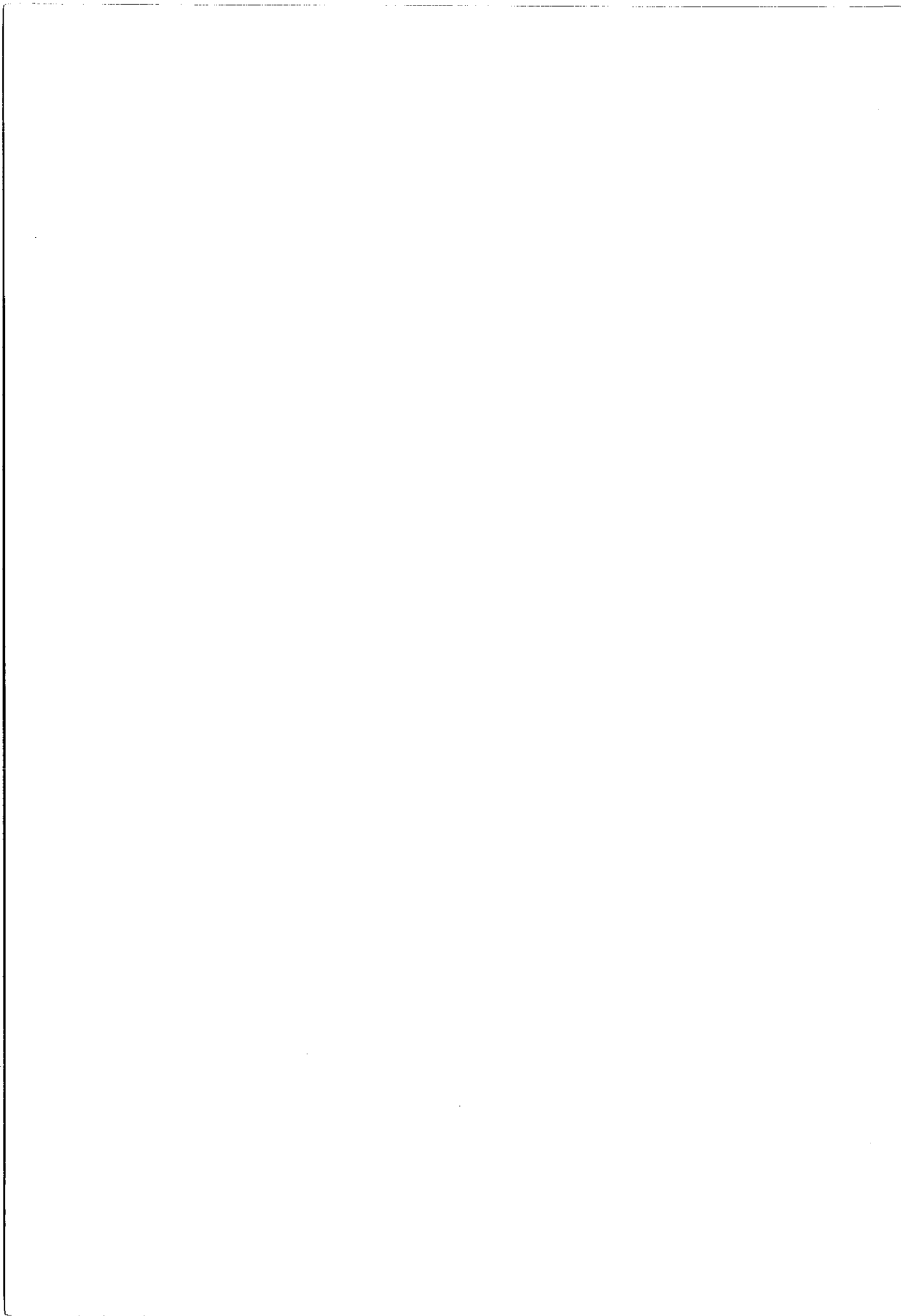
C'est relativement pacifique l'affinité entre Sport et Esthétique dans des activités comme la gymnastique, le patinage artistique, la natation synchronisée ou les sauts dans l'eau. La désignation de *sports esthétiques* pour cet ensemble d'activités est couramment utilisée par différents auteurs (Best, 1988b; Parry, 1989; Marques, 1990; Corder, 1995a). Néanmoins, notre recherche se situe au delà de ces sports: on essaye de répondre à la possibilité de l'observateur apprécier esthétiquement un groupe élargi et différencié de modalités sportives. Le but central de cette dissertation est de comprendre, à partir de données empiriques, s'il est possible de reconnaître et d'identifier des qualités esthétiques dans le Sport, en considérant le Sport comme la pluralité des activités sportives. On met à l'épreuve la restriction des qualités esthétiques à un petit groupe limité de sports.

Pour concrétiser cet objectif on a opté pour chercher à connaître l'opinion d'un groupe d'individus observateurs de Sport, de même qu'un groupe d'observateurs d'Art. On a choisi un échantillon de 138 professeurs universitaires de Sciences du Sport et des Beaux-Arts. Pour recueillir l'information on a utilisé une enquête par questionnaire. Le manque de connaissance d'instruments utilisés dans d'autres recherches susceptibles d'être ajustés à la notre, nous a conduit à l'élaboration de notre propre instrument pour collecter l'information.

Des résultats principaux et des conclusions nous pouvons mettre en évidence que, plus de 50% d'une quarantaine de sports soumis à appréciation ont été classés par les deux groupes comme ayant une valeur esthétique «modérée», «suffisante» ou «grande». Seulement trois activités ont été classés par les deux groupes au-dessous de la catégorie verbal «peu de valeur esthétique» (culturisme, tir et haltérophilie). Les résultats ont aussi permis de vérifier l'existence d'association entre l'intensité de l'attribution de valeur esthétique et le niveau d'affinité ou sympathie pour un sport. On remarque l'émergence d'un ensemble de facteurs qui ont influence sur l'appréciation esthétique du Sport: la présence de musique et d'éléments du répertoire de la danse en différentes activités sportives, les caractéristiques de l'espace physique où se développent les diverses activités, le type de vêtement et d'accessoires qui sont utilisés, la diversité de matériaux typiques des différents sports, la plastique du corps dans la multiplicité de mouvements inhérents aux activités sportives, le morphotype des sportifs, l'existence de relations de coopération et d'opposition entre les athlètes et, la qualité du domaine technique qui est montré dans la pratique sportive. Il a été également possible d'identifier un ensemble de catégories qui facilite l'éclaircissement du concept d'Esthétique appliqué au Sport. On est rendu évidents l'expressivité, la perfection, l'élégance, le rythme, la créativité, l'harmonie et l'équilibre.

Mots clés: ESTHÉTIQUE. SPORT. APPRECIATION ESTHÉTIQUE. CATÉGORIES ESTHÉTIQUES. COMPLÉMENTARITÉ DE PERSPECTIVES – SCIENCES DU SPORT, BEAUX-ARTS.



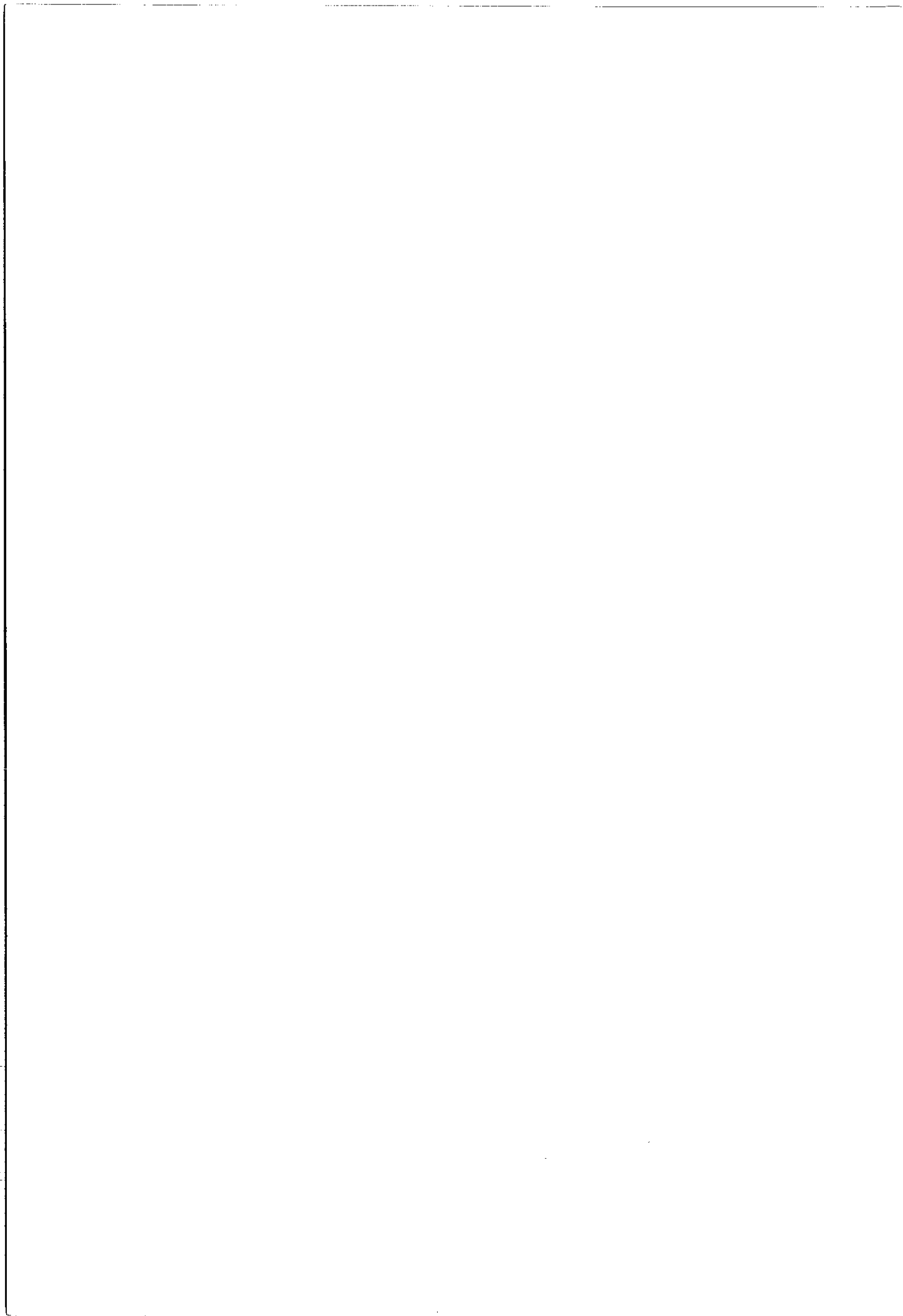


*“(..) por uma espécie de fatalidade, as coisas de que mais se fala entre os homens são de ordinário aquelas que menos se conhecem; como muitas outras, está neste caso a natureza do belo. Toda a gente discorre acerca do belo: admiram-no nas obras da natureza; exigem-no na produção das artes; a todo o momento concedem ou recusam esta qualidade; no entanto, se se perguntar aos homens de gosto mais seguro e mais requintado qual a sua origem, a sua natureza, a sua noção precisa, o seu verdadeiro conceito, a sua exacta definição; se é alguma coisa de absoluto ou de relativo; se existe um belo eterno, imutável, regra e modelo do belo subalterno, ou se com a beleza se passa o mesmo que com as modas, logo se verifica que os sentimentos divergem, e que uns confessam a sua ignorância, outros se refugiam no cepticismo. Como se explica que quase todos os homens estejam de acordo que existe um belo; que entre eles tantos haja que o sentem vivamente onde se acha, e que tão poucos saibam o que é?”*

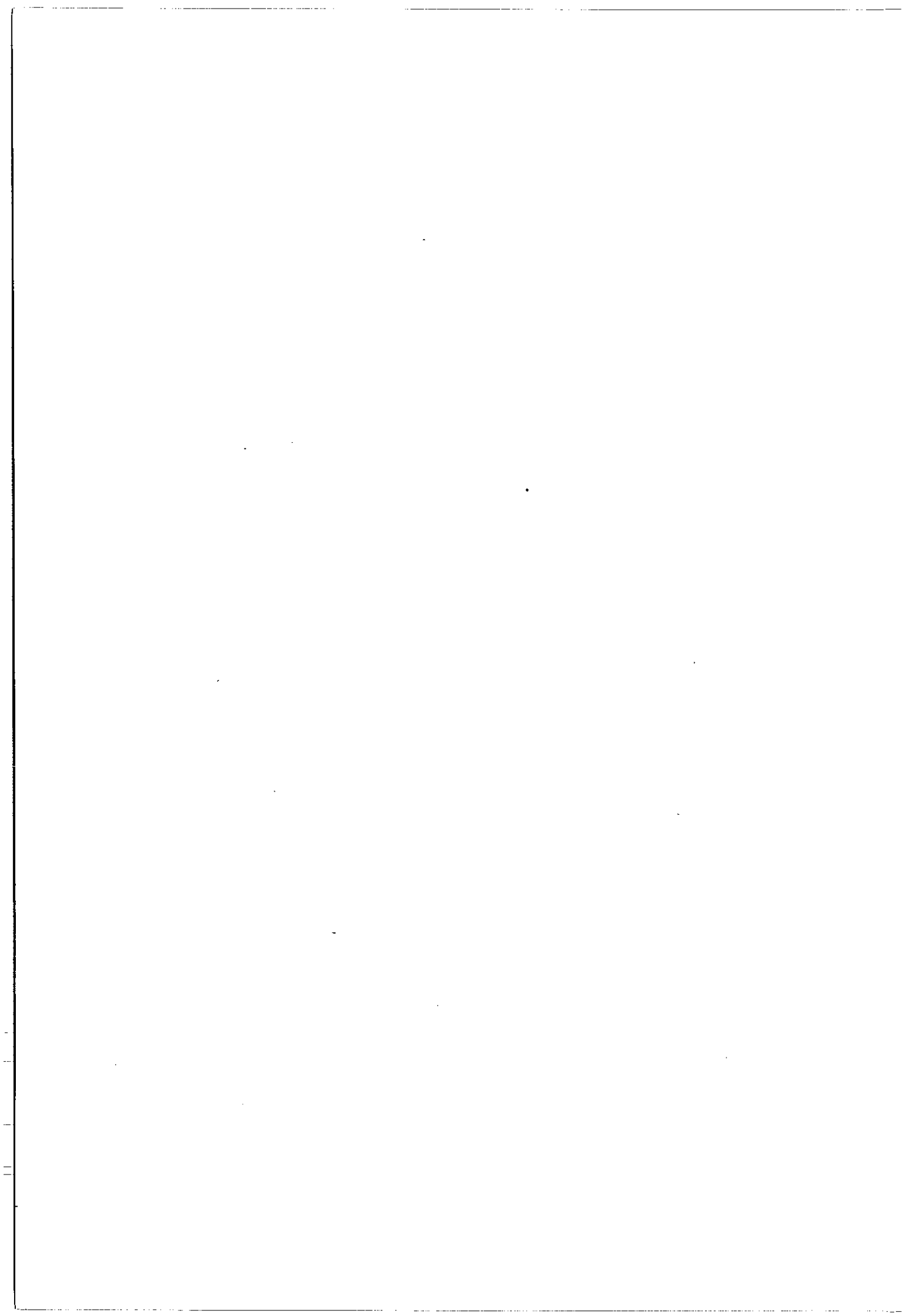
*(Diderot, in Tratado do Belo, cit. por Cochofel, s/d, p. 117, 118).*

*“A realidade das coisas é obra dessas mesmas coisas; a aparência das coisas é obra do ser humano, e um ânimo que se deleita com a aparência já não sente prazer no que recebe mas no que faz.”*

*(Schiller, in Sobre a Educação Estética do ser humano numa série de cartas, 1994, p.93)*



## Introdução



## Introdução

A relação do Desporto com a Estética e com a Arte é polémica, controversa e requer fundamentação adequada. Trata-se, contudo, de uma questão que se vai colocando cada vez mais frequente e insistentemente a quem procura *outras* abordagens e interpretações do fenómeno desportivo. Best (1988a) opina que existe cada vez mais um interesse apreciável em olhar para diferentes actividades desportivas do ponto de vista estético. Parece inegável que o Desporto possui uma dimensão estética, embora seja ainda difícil sustentar ideias precisas acerca da sua natureza e importância (Marques, 1993). Morgan e Meier (1995) afirmam que há que considerar sobretudo a questão da legitimidade em incluir os aspectos estéticos e artísticos da produção, experiência ou contemplação desportivas naquilo que são as principais áreas de pesquisa da Estética. Kuntz (1985) num artigo intitulado *Aesthetics applies to sport as well as to the arts* faz notar que muitos se poderão sentir chocados perante a afirmação de que a Estética se aplica também ao Desporto, dado que é geralmente concebida como respeitante às artes. Poderá pensar-se que os atletas são um novo tipo de artistas, que há realizações nas artes e no Desporto que são comparáveis ou até mesmo idênticas, que os acontecimentos e competições desportivas podem ser vistos como teatro ou como dança e devem ser julgados de acordo com padrões estéticos (ibid.).

Como Best (1988a) pensamos que a eventual surpresa advinda da afirmação do vínculo entre a Estética e o Desporto resulta de um mal entendido relativamente às noções de Estética e de Arte que são, frequentemente, tomadas como sinónimas, o que traduz uma certa confusão de conceitos e reduz o tipo de abordagens possíveis. Em pleno século XXI não podemos deixar de atender à grande conquista de Baumgarten que, no século XVIII, procurou autonomizar a Estética da Arte; embora reflectindo sobre a Arte, a Estética não pode ser com ela identificada. A noção de Estética é assim mais ampla do que a de Arte (Arnold, 1997). Best (1988a) afirma que a Estética é o *género* de que a Arte é a *espécie*. Evidentemente que a obra de Arte é o lugar privilegiado da manifestação da função estética (Borrallho, 1997) ou, como argumenta Arnold (1997), os objectos de Arte consideram-se paradigmas da Estética que tem o seu ponto de objectivação máximo na Arte. Contudo, os objectos que não são obras de Arte podem igualmente suscitar uma reacção estética, eventualmente até mais intensa (Genette, 1997).

“Goste-se ou não do desporto não se lhe pode ficar indiferente. Há nele, sempre, algo que nos fascina. O esforço dos atletas, a ideia de superação, a beleza dos corpos, a plástica do movimento, as emoções e a cor, a vitória e a derrota, a festa e o drama..., são valores a que não somos insensíveis.” (Marques, 1993, p. 31). Ao Desporto associam-se ainda noções de *record*, velocidade, tempo, força e também conceitos de mercado (*marketing*, mais-valia, lucro). O Desporto está, de facto, impregnado de valores, valores hedonísticos, estéticos, éticos, lógicos, práticos, à semelhança aliás da própria vida que se manifesta numa forma naturalmente axiológica. “Não é a história do desporto a própria história do homem?” (ibid.).

O nosso propósito é centrarmo-nos na categoria dos valores **estéticos**. Neste trabalho sentimos a necessidade de olhar para o Desporto numa forma menos material, menos prática, menos exacta. “O desporto carece de perguntas que o interroguem fora da polarização do preto ou branco, do pró ou contra.” (Bento, 1995, p. 270). Tentaremos reconhecer e identificar algumas características que se inscrevem não tanto na matriz racional, mais visada pela maioria dos trabalhos de investigação em Desporto, mas que revelam antes, na expressão de Bento (ibid.), um dos *outros lados do Desporto*: o da emocionalidade e da sensibilidade. O oposto de estética é *anestésica*, estado em que não nos damos conta dos sentidos nem dos sentimentos. Actualmente “A dimensão emocional e sentimental do ser humano é subvalorizada e realmente subcultivada. (...) É preciso e urgente readquirir o desenvolvimento equilibrado e harmonioso do homem.” (Patrício, 1993, p. 128). Damásio (1999) afirma que “(...) as emoções não são um luxo. Elas desempenham uma função na comunicação de significados a terceiros e podem ter também o papel de orientação cognitiva (...)” (p. 145). Pensamos que o tipo de abordagem que nos propomos desenvolver só pode enriquecer o Desporto, porque cada nova abordagem aumenta a quantidade de relações possíveis entre todas as já existentes, complexiza os circuitos de reflexão (Alcoforado, 1998). É evidente que tanto o Desporto como a sociedade em geral podem subsistir sem a Estética; a questão é que com ela tanto um como a outra tornam-se mais complexos e, por isso, mais ricos. Nietzsche (2000) reclamava que o Belo e o objecto de Arte tornam a vida mais intensa. Reconhecer a Estética no Desporto significa descobrir mais uma das valências múltiplas deste objecto cultural, conferindo ao homem a possibilidade de difundir e ampliar as suas vivências.

Olhar para o Desporto do ponto de vista estético não dissolve nem anula qualquer outro tipo de aproximação, apenas exalta o valor do Desporto, alimentando-o e revigorando-o como fenómeno cultural. Através da perspectiva estética cria-se uma outra forma de relacionamento com o real que não cabe no posicionamento habitual do nosso quotidiano. Olhar para o Desporto do ponto de vista estético não se esgota na inovação de uma perspectiva *outra*, mas tem sobretudo a ver com uma maneira de estar no mundo. Remete para a sensibilidade, não significando contudo uma relação directa de incompatibilidade com a racionalidade. Trabalhos recentes no domínio da neurobiologia (Goleman, 1999; Damásio, 1999, 2000) têm procurado evidenciar que emoção e razão não partilham a qualidade da imiscibilidade como se pensou durante

largo tempo mas, pelo contrário, é muito provável que os sentimentos se encontrem (nas palavras de Damásio, 1999) *enredados nas teias da razão*. Parece-nos que, nesta conjuntura, a Estética deixa de se circunscrever às questões de natureza filosófica passando a encontrar igualmente fundamentação em razões de natureza bioantropológica.

Por intermédio do olhar estético o Desporto pode voltar a revelar-se numa das suas melhores dimensões, em toda a sua grandeza. Não nos referimos aqui à magnificência, à opulência das manifestações atléticas atenienses ou espartanas, nem tão pouco à espectacularidade e esplendor das últimas edições dos Jogos Olímpicos em que, nas cerimónias de abertura e de encerramento, se exalta deliberadamente, quase compulsivamente, o vector estético. Do nosso ponto de vista, com o Desporto estabelece-se quase “naturalmente” uma relação estética. Essa relação vale por si, pelo que é capaz de proporcionar ao desportista e também, e não de forma menor, pelo que é susceptível de oferecer ao observador, pelas transformações que é capaz de operar nele. Este é, em nosso entender, um dos poderes do Desporto, que não deve ser de forma alguma desprezado.

A afinidade entre Desporto e Estética é relativamente pacífica em modalidades como a ginástica, a patinagem artística, a natação sincronizada ou os saltos para a água. A designação de *desportos estéticos* para este conjunto de actividades é recorrentemente utilizada por diferentes autores (Best, 1988b; Parry, 1989; Marques, 1990; Cordner, 1995a). Existem estudiosos que situam mesmo a ginástica rítmica, por força da elevada componente estética que a caracteriza, num espaço de interface entre o Desporto e a Arte (Féraud, 1984; Lecomte, 1984; Mendizábal e Mendizábal, 1985; Rodrigues, 1987; Pica, 1988; Cassagne, 1990). O mesmo tipo de argumentação justifica que Pelissier e Billouain (1976) utilizem o epíteto *desporto-Arte* ao referirem-se à patinagem artística. Parece assim que é aceite e reconhecida a existência de uma *Estética dos desportos* (de determinados desportos). O nosso trabalho pretende situar-se e debruçar-se, contudo, sobre a *Estética do Desporto*. O Desporto é constituído, evidentemente, pelo universo dos desportos. Estes pluralizam o Desporto. Dentro da diversidade de desportos podemos encontrar pólos de unidade e, dentro dessa unidade, somos levados a desvendar novas pluralidades. O discurso estético pode, em nosso entender, funcionar como um desses pontos de aglutinação revelando, simultaneamente, o que distingue cada um deles. O problema principal do nosso estudo situa-se em tentar contribuir para o esclarecimento desse elemento que nos parece percorrer transversalmente o Desporto, justificando que um triplo *axel* na patinagem artística, um remate em suspensão no andebol, uma jogada na grande área no futebol, um salto em altura no atletismo ou um *cut back* no *body board* possam desencadear uma resposta estética em quem os observa. Pretendemos assim estudar a possibilidade de o observador apreciar esteticamente um conjunto alargado e distinto de desportos.

Vários autores se têm referido à existência da Estética no Desporto, não clarificando contudo a natureza dessa presença. Já Lima (1987), num trabalho datado de 1938, sustentava que “Foi no ginásio que a estética abriu os olhos para o mundo. D.



Duarte e D. João I ao louvarem, pedagogicamente, as “manhas” medievais como por exemplo a montaria, frisam esse aspecto *estético* do desporto. A montaria é bela como espectáculo de vida e colorido, e embeleza o corpo.” (1987, p. 30). O autor sustenta que o jogo pode suscitar profundas emoções estéticas: “(...) é a beleza faiscante que ressalta numa disputa de ténis, numa luta greco-romana, numa corrida de quadrigas, num campeonato de dardo, numa prova de remo ou natação. Aqui há jogo, há desporto e há beleza; o jogo encerra e desperta emoções de Arte.” (ibid., p. 31). Feio (1990) num ensaio sobre a dimensão ética e cultural do Desporto refere-se a uma *Estética* “(...) que vem do interior do autêntico movimento desportivo – esse movimento que só pode ser realizado por praticantes com alta formação física e intelectual.” (p. 57). Bento (1990) ao desenvolver a ideia de que o sentido do Desporto é variado e multidimensional refere, entre outros aspectos, o facto de ser um espaço de expressão, de *Estética*, de comunicação. Também Constantino (1990) menciona o valor *estético* do espectáculo desportivo como uma das componentes fundamentais do Desporto. Marques (1990, 1993) debruça-se sobre a importância da *Estética* do Desporto, levantando questões relativas a que categorias da Arte e da *Estética* poderão ser identificadas no Desporto. Luvisolo (1997) entende que a *estética* do movimento no Desporto é, para grande parte da população, o campo mais próximo da experiência estética. Cunha e Silva (1999b) perspectiva a abordagem *estética* ao Desporto como um argumento hipervisibilizador, que permite olhar a actividade desportiva com uma eficácia acrescida.

Fora do espaço da língua portuguesa numerosos autores têm vindo a interessar-se e a desenvolver trabalhos submetidos à temática da *Estética* do Desporto. Best (1988a, 1988b) realça o potencial *estético* do Desporto, argumentando que qualquer actividade pode ser perspectivada do ponto de vista estético (embora só determinadas modalidades desportivas façam da *Estética* um dos seus aspectos centrais). Kupfer (1988a, 1988b) é um autor que considera serem muito diversificados os desportos que possuem componentes *estéticas*, embora entenda que há que diferenciar as potencialidades estéticas inerentes a cada um deles. Para Roberts (1988, 1995a, 1995b) aplicar ao Desporto a linguagem da Arte significa aumentar a sua compreensão e melhorar as possibilidades de apreciação. Boxill (1988) sustenta a ideia da existência de uma resposta *estética* no público que assiste a acontecimentos desportivos, resposta essa que é desencadeada pela observação da excelência das *performances*. A maestria com que o atleta se exhibe permite-lhe expressar-se de forma muito própria, denunciando um estilo individual que é apreciado pelo observador (ibid.). Witt (1989) argumenta que o Desporto pode constituir uma profunda experiência *estética*, sendo que para muitas pessoas, atletas e espectadores, esta experiência é assumida como o aspecto mais fascinante do Desporto. Wertz (1985a, 1985b, 1988) pensa que o Desporto pode constituir um meio artístico tão facilmente como o barro, a tinta ou as palavras, reconhecendo que cada actividade desportiva tem oportunidade de ser apreciada *esteticamente*. Corder (1995a, 1995b) é um outro autor que reflecte acerca do carácter *estético* do Desporto recusando, contudo, a identificação entre Arte e Desporto.

Embora os resultados de grande parte da investigação filosófica no domínio da Estética do Desporto convirjam para a forte presença de uma componente estética, muito está ainda por dizer relativamente aquilo que a caracteriza. A discussão centra-se predominantemente nos pontos de contacto e de distanciação entre Arte e Desporto, esgrimindo os autores argumentos sustentáveis que permitiram o nascimento desta área de estudo. O consenso relativamente às afinidades e desvios entre o Desporto e a Arte está longe de ser alcançado não sendo, possivelmente, sequer desejável. Masterson (1983) justifica a falta de acordo relativamente a esta questão no facto de tanto a Arte como o Desporto desafiarem e, em certa medida, negarem-se à definição. Parece-nos que se torna importante que os trabalhos circunscritos a esta temática deixem de se confinar à relação Desporto-Arte (o que não significa que alguma da argumentação que os sustenta se possa fundar nesta relação), alargando-se ao campo mais vasto e mais abrangente da Estética. Morgan e Meier (1988, 1995) sugerem que existe ainda muito espaço para investigação que procure delinear e descrever mais completamente as qualidades *estéticas* do Desporto e a sua relação com as teorias estéticas e artísticas. Também Marques (1993) assinala a necessidade em aprofundar o estudo da Estética do Desporto, percebendo quais as qualidades estéticas que lhe podem ser reconhecidas, isto é, identificando as categorias estéticas que podem emergir do Desporto. Pensamos, de igual modo, que muito está ainda por explorar relativamente aquilo que caracteriza a relação Desporto-Estética. Sentimos assim necessidade em complementar e ajudar a clarificar, em termos relativamente objectivos, esta questão. É certo que cada um desses termos encerra subjectividade, não sendo por isso, no entanto, que perde significado. Numa época em que somos invadidos por uma quantidade enorme de imagens, entre as quais as imagens desportivas se impõem de forma cada vez mais determinante, o olhar estético pode ter um papel decisivo na descodificação, leitura e interpretação dessas imagens, transformando-nos de receptores passivos em agentes duma compreensão mais lúcida e efectiva.

Se o fim primeiro do Desporto não se reporta ao *existir para o público*, parece indiscutível a importância reconhecida ao espectáculo desportivo, sobretudo ao longo da última década (Constantino, 1990; Marques, 1990; Bento, 1993; Luvisolo, 1997), espectáculo esse que é pensado, produzido e realizado para ser observado por um público, constituindo-se num espaço de "(...)apresentação e fruição do expoente cultural do desporto." (Bento, 1993, p. 117). Hemphill (1995) advoga que a longa e perdurante atracção pela observação de Desporto pode ser, em parte, atribuída à capacidade que o Desporto de competição tem em exhibir e representar a excelência humana. Por um lado, os espectadores procuram os atletas exemplares e, por outro, a excelência no Desporto carece de testemunho e ratificação (ibid.). Para este autor quando a *performance* é de excelente qualidade desencadeia uma resposta emocional, sendo que os espectadores que a experienciam constituem uma *comunidade interpretativa*. É sobre o que esta comunidade (uma pequena parcela dela, naturalmente) pode acrescentar à problemática da Estética do Desporto que incide o presente trabalho. No domínio da investigação ao nível da Estética Geral, Csikszentmihalyi e Robinson

(1990) afirmam que o homem sempre se preocupou com a Beleza mas, no entanto, ela está muito pouco estudada. Por outro lado os mesmos autores evidenciam que os estudos procedem quase sempre de pressupostos acerca do que a Estética deve ser, ou provêm e desenvolvem-se com base na própria experiência do investigador. No campo da Estética do Desporto o panorama assume contornos semelhantes, existindo uma grande lacuna relativamente a pesquisas centradas na opinião de quem interaje directamente com o Desporto (seja o atleta, seja o espectador; como foi já sublinhado anteriormente centrar-nos-emos ao longo deste estudo na interacção entre o observador e o Desporto). Partimos da tradicional distinção atleta/espectador para nos fixarmos no segundo termo desta díade – o observador. Temos certamente consciência de que as fronteiras entre estas duas dimensões se encontram em movimento, nomeadamente por meio de certas forças sociais e tecnológicas que prometem redimensionar aquela relação. Reconhecemos a existência de uma experiência estética por parte do atleta que protagoniza e dá vida ao movimento, mas é por intermédio do sujeito que observa e analisa o acontecimento desportivo que prestaremos o nosso tributo para a compreensão da temática respeitante à Estética do Desporto. Enquanto observador do espectáculo desportivo, através do mediador estético, o homem torna-se construtor desse mesmo espectáculo. Não é ele que marca o golo, mas cabe-lhe apreciar a competitividade, o ritmo e a eficácia do movimento; não é ele que se desloca e posiciona com vista à rápida organização da defesa, mas é-lhe dada a possibilidade de admirar a criatividade, a disputa e a harmonia da movimentação dos jogadores; não é ele que desliza e rodopia no gelo, mas dele é a oportunidade de apreender a amplitude, a expressividade e a dramática dos gestos. O observador de Desporto transfigura-se no actor ao considerar a côr, a forma, a textura, o brilho dos equipamentos, dos materiais e das instalações desportivas; ao atender à disputa, à emoção, ao dinamismo, à expressividade das relações de cooperação e de oposição entre os jogadores; ao considerar a plasticidade corporal nos *crescendo* e *diminuendo* do movimento que evolui no espaço, nas simetrias e assimetrias da constituição física dos desportistas.

Parece-nos que cabe agora estabelecer o **objectivo central** da presente dissertação que se traduz em perceber, com base em dados empíricos, se é possível reconhecer e identificar qualidades estéticas no Desporto, sendo o Desporto aqui por nós entendido como a pluralidade dos desportos, colocando-se em causa a delimitação e o reconhecimento de qualidades estéticas num grupo restrito e limitado de modalidades desportivas.

Para a concretização deste objectivo optamos por procurar conhecer a opinião de um conjunto de indivíduos observadores de Desporto que, simultaneamente, se lhe encontrassem fortemente vinculados. Escolhemos um grupo de professores universitários de Ciências do Desporto e Educação Física. Para a recolha da informação relativamente à opinião do grupo em estudo recorreremos à utilização de um inquérito por questionário. O desconhecimento de instrumentos utilizados noutros estudos que fossem passíveis de ser adaptados ao presente trabalho, conduziu a que construíssemos o nosso próprio instrumento para coligir a informação.

A consideração da opinião de alguns autores relativamente a uma certa aprendizagem que facilita e favorece a adopção de uma atitude estética, conduziu-nos a que estudássemos uma outra categoria de professores universitários, oriundos das faculdades de Belas Artes. Andrieu (1980) ao referir-se à sensibilidade à Beleza afirma que é necessário aprender a olhar e sublinha que, na maioria das vezes, o reconhecimento da Beleza não é inato, sendo que é preciso desenvolver a sensibilidade à Beleza. Este autor afirma que “Há uma beleza que percebemos de forma sensorial, mas há outras que requerem a intervenção de uma certa compreensão e educação, o que remete para uma certa cultura. Estes tipos de beleza educam-se na medida em que se enriquecem pela experiência.” (p. 161) Também Csikszentmihalyi e Robinson (1990) são de opinião de que é exigida uma certa qualificação, são requeridas algumas competências, para perceber e apreciar um objecto ou actividade esteticamente. Face ao objectivo fundamental do trabalho e tomando em atenção o pressuposto das maiores qualificações para o reconhecimento de qualidades estéticas por parte dos professores de Belas Artes, estabelecemos a hipótese específica da pesquisa: a apreciação estética do Desporto (com a consequente atribuição de valor estético e reconhecimento de categorias estéticas), alarga-se a um conjunto vasto e diferenciado de desportos, sendo que os observadores mais treinados na capacidade em identificar qualidades estéticas nos objectos artísticos, reflectem numa forma mais acentuada essa apreciação.

A presente dissertação encontra-se estruturada em sete capítulos. No primeiro capítulo procuramos clarificar o conceito de Estética à luz do entendimento de alguns dos pensadores que nas últimas décadas mais se têm debruçado sobre esta área de estudo. Analisamos ainda, numa perspectiva diacrónica, a evolução das reflexões sobre esta temática ao longo da história da civilização ocidental, desde a Antiguidade Clássica até à Contemporaneidade. Qualquer área específica requer sustentação na área de estudo geral que a pode legitimar e suportar. Pareceu-nos assim importante aprofundar o conhecimento no domínio da Estética Geral (tanto quanto fosse possível e desejável, de acordo com o âmbito e necessidade de delimitação do nosso estudo), com vista a uma melhor compreensão e entendimento relativamente às posições assumidas pelos diferentes autores procedentes do território da Estética do Desporto.

Essas posturas são desenvolvidas ao longo do segundo capítulo, onde se expõem as diferentes aproximações do Desporto à Estética, bem como os problemas por elas colocados, com base nos estudos desenvolvidos desde os anos setenta. Optamos por estruturar esta parte do trabalho em quatro secções de acordo com as orientações assumidas pelos autores quanto ao posicionamento do Desporto relativamente à Arte e à Estética. Surgiram assim os pontos: o Desporto como uma actividade com valor estético e uma forma de Arte, o Desporto como uma actividade quase-artística e estética, o Desporto como uma actividade com valor estético e fora do domínio da Arte, o Desporto como uma actividade nem estética nem artística.

No terceiro capítulo expõe-se o grande objectivo da investigação, as hipóteses teóricas orientadoras do seu desenvolvimento, assim como a hipótese específica que norteou a pesquisa.

O quarto capítulo refere-se à metodologia. Justificam-se as opções metodológicas, os problemas com que nos deparamos e as soluções encontradas na construção do questionário, a caracterização da amostra utilizada bem como os procedimentos estatísticos de análise dos dados.

A apresentação dos resultados é desenvolvida ao longo do quinto capítulo, onde se procura igualmente a sua interpretação, tentando discorrer e analisar o seu significado fundamentalmente à luz do pensamento daqueles que têm reflectido sobre a temática da Estética do Desporto.

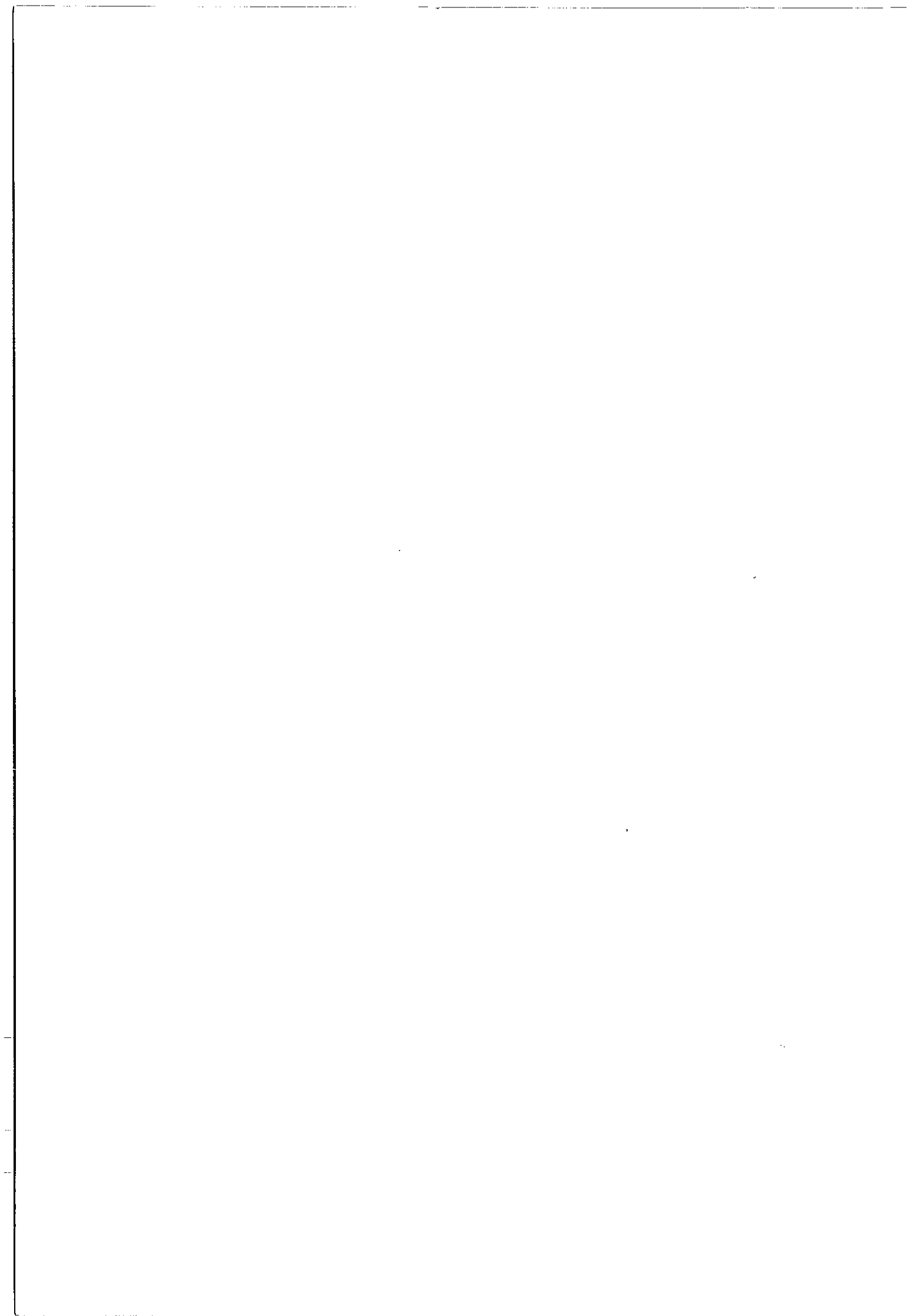
As conclusões do estudo são apresentadas no sexto capítulo, onde se expõem as principais inferências que permitem “confirmar” ou rejeitar as hipóteses formuladas que balizaram a investigação.

## PARTE A

### *Enquadramento teórico*

## Da Estética à Estética do Desporto

Esta primeira parte da presente dissertação procura, num primeiro momento, esboçar o percurso do pensamento estético ao longo dos principais períodos da História da cultura ocidental. Foi esse percurso que possibilitou a aproximação aquilo que é o entendimento contemporâneo desta área de estudo. A Estética do Desporto funda-se nas perspectivas veiculadas pelas formas de pensar mais actuais que não deixam, no entanto, de reflectir alguns dos argumentos construídos em séculos anteriores. O segundo momento desta primeira parte do estudo tenta evidenciar o estado actual do conhecimento que tem vindo a ser produzido neste domínio específico da Estética – a Estética do Desporto.



## 1. A Estética





## 1. A Estética

### 1.1. Acerca do conceito

As primeiras tentativas sistemáticas para definir a Estética iniciaram-se no século XVIII, em pleno auge da Filosofia racionalista ocidental, pela mão de Baumgarten (Munro, 1962; Souriau, 1970; Bayer, 1993; Herrero, 1988; Suassuna, 1996). A ordem irrefutável da ciência Newtoniana e da lógica cartesiana compeliram a maioria dos escolásticos a aceitar a supremacia do pensamento racional como o único processo da consciência humana digno de confiança. Tudo o mais que se passava na mente – sentimentos, crenças, intuições – não podiam ser tomados seriamente, porque resistiam à transformação numa entidade que pudesse ser estudada com as ferramentas da lógica ou das emergentes ciências empíricas. Contudo, tão depressa a hegemonia cartesiana se estabeleceu como começou a estimular a sua própria antítese (Csikszentmihalyi e Robinson, 1990). Tendo codificado a razão, Descartes ajudou a mostrar quão pouco da experiência humana ela era capaz de explicar. O trabalho de Baumgarten surge exactamente como uma reacção às descrições puramente racionais da consciência. Ele próprio era um membro da escola racionalista, seguidor de Descartes e de Leibniz, discípulo de Wolff, mas, em contraste com os seus mentores, sentiu que excluir as sensações e percepções do conhecimento, argumentando que eram inerentemente confusas, era sacrificar formas válidas de consciência no altar da razão (Herrero, 1988).

O termo **Estética** foi assim criado por Baumgarten, em 1750, para designar uma forma de apreensão da realidade que era para si tão clara como a cognição lógica que Descartes tinha “destilado” do fluxo da consciência. Esta nova disciplina respeitava: ao estudo filosófico e científico da Arte e do Belo (Souriau, 1990), na perspectiva duma teoria da sensibilidade (Bayer, 1993; Ferry, 1990) ou, duma “(...) ciência do conhecimento sensorial, cujo objectivo é a Beleza, em contraste com a lógica, cujo objectivo é a verdade” (Munro, 1962, p. 6). Baumgarten considera a Estética como a parte da gnoseologia que se ocupa do conhecimento sensível (Perniola, 1997). 1750 marca, com efeito, o ano em que este filósofo alemão publicou, com o título de *Aesthetica*, o primeiro volume duma obra sobre a temática estética, no sentido em que a entendemos hoje. O termo surge derivando do uso substantivo do adjectivo grego *aisthetike* e remete, conseqüentemente, para o âmbito da sensação, da sensibilidade, da imaginação (Herrero, 1988; Franzini, 1999).

Souriau (1970) refere-se a 1750 como a data do “baptismo” da Estética, pois já muito antes os filósofos se debruçavam sobre estas questões. Também Franzini (1999) evidencia que não é possível fazer coincidir o nascimento da Estética com o aparecimento de um termo. Desde a antiguidade se reflectia sobre a problemática estética mas, de forma dispersa e pulverizada. Por outro lado, a Arte era até aí um reflexo dum outro mundo, imitação da natureza ou do divino, não inovação, antes e, acima de tudo, perpetuação duma tradição. Ferry (1990) opina que em pleno cartesianismo, com o romper da ordem cósmica da *tradição*, está criado o contexto para a emergência da Estética cuja problemática constitui, em seu entender, um sinal evidente do advento dos tempos modernos. Também Barilli (1994) refere que embora Descartes não tenha tido propriamente uma Estética, anuncia já Kant e o primado do gosto sobre a ideia do Belo em si. De igual modo Galard (2000) nota que, no século XVIII, a emergência da subjectividade fez com que tenha havido uma viragem de atenção para a relação entre o objecto julgado belo e a sensibilidade que o apreende. Hegel, cuja obra constitui o primeiro sistema integral de uma Filosofia da Arte, retomará a reflexão sobre o Belo que pensa determinado como a aparência ou o reflexo sensível da Ideia. Para Hegel a Arte é, a par da Religião e da Filosofia, um momento do Espírito Absoluto, constituindo uma das mais elevadas manifestações históricas da Verdade (Perniola, 1997).

Souriau (1990) afirma que a Baumgarten cabe o mérito de introduzir a perspectiva inovadora de uma disciplina específica, separada explicitamente: da Arte em si própria, na medida em que a Arte é uma prática, e a Estética uma reflexão sobre essa prática e sobre as suas obras; da Didáctica das artes, pois a Estética não fornece preceitos nem tem por finalidade formar artistas (ainda que eles possam beneficiar dos conhecimentos advindos daquela área); da crítica, pois enquanto esta pretende apreciar as obras artísticas emitindo juízos de valor (frequentemente de forma subjectiva e por critérios de gosto), a Estética é descritiva, objectiva e analítica; da Psicologia, pois embora existam intercepções entre as duas disciplinas (quando o estético faz a análise dos sentimentos estéticos, das disposições do artista e da reacção do contemplador), a Estética restringe-se ao que, em Psicologia, concerne à Arte e ao sentimento do Belo; por último, da Moral, dado que as suas finalidades são distintas, e os valores estéticos independentes dos valores morais (ainda que possam elevar a alma, na medida em que a Arte não se reduz unicamente ao prazer sensual). Para o fundador da Estética, esta área constitui assim uma disciplina autónoma.

Souriau (1990) entende que, mais de dois séculos depois, o essencial das concepções de Baumgarten não perdeu a sua validade, havendo contudo a necessidade de as completar com as contribuições de autores mais recentes. Deu-se uma verdadeira revolução na forma de olhar o problema da Beleza. O alargamento do conceito de Belo, a questão de a noção de Belo se ter cindido, em muito contribuiu para o enriquecimento das concepções de Baumgarten. “O nascimento da Estética como disciplina filosófica está indissolúvelmente ligado a uma mudança radical da representação do Belo, quando este passa a ser concebido em termos de *gosto* e portanto

a partir daquilo que no homem vai surgir como a própria essência da subjectividade, como o mais subjectivo do sujeito. Com efeito, com o conceito de gosto, o Belo é reportado intimamente à subjectividade humana que, no limite, acaba por ser definido pelo prazer que proporciona, através das sensações ou sentimentos que em nós suscita.” (Ferry, 1990, p. 33).

Hoje em dia para Souriau (1990) o termo Belo designa com precisão dois conceitos diferentes: por um lado, o estudo daquilo que nos séculos XVIII e XIX se designava por *modificações do Belo* e que no século XX passamos a designar por *categorias estéticas*; por outro lado, o termo Belo pode designar o carácter comum a todas essas categorias, isto é, o *valor estético* em geral – existe evidentemente aqui uma ordem de preocupações especial, pelo que o estético procura justamente a especificidade.

Munro (1962) é um outro autor que refere que a palavra Estética deriva da expressão grega *aesthetikos*, cujo significado é *perceptivo*, cabendo tradicionalmente nesta designação o ramo da Filosofia que trata da Beleza ou do Belo, especialmente na Arte, julgando-a com critérios de gosto e de valor. Presentemente a Estética estuda “ (...) a) as obras de Arte, b) os processos de produzir e experienciar a Arte e, c) certos aspectos da produção natural e humana fora do campo da Arte – particularmente os que podem ser considerados belos ou feios com referência à forma e às qualidades sensoriais (p. ex.: pôr do sol, flores, seres humanos, máquinas).” (ibid., p. 6).

Ribeiro e Silva (1971) referenciam a Estética ao estudo das condições do Belo, da criação artística e da emoção estética: “A estética é a *ciência do belo*. Costuma definir-se como o *estudo das condições a que deve obedecer um objecto para ser belo e ainda das disposições do sujeito para reconhecer a sua beleza*, isto é, para exprimir e sentir esse belo. Pode também definir-se como sendo o estudo da Arte.” (p. 617). Estes autores focam a problemática Beleza/utilidade, sendo que à primeira atribuem um carácter absoluto, a Beleza é uma finalidade em si mesma, enquanto à segunda atribuem um carácter relativo, o que é útil tem um fim diferente de si mesmo. Fazem uma análise do Belo de acordo com os *efeitos que produz em nós*: “O belo produz no espírito dos espectadores um sentimento, denominado *estético*. (...) A primeira coisa que uma obra bela produz em nós é uma *sensação agradável*, mas desinteressada, por intermédio da qual desperta todas as nossas actividades psíquicas. (...) Deste exercício harmonioso resulta uma complacência delectável, um *bem-estar que nos enche a alma*, e nos leva a amar esse objecto, em cuja contemplação descansam os sentidos e repousa a inteligência.” (p. 618).

Bayer (1993) afirma que o termo Estética, de acordo com a etimologia da palavra grega *aisthesis* significa sensibilidade, mas, no decurso da sua obra *História da Estética*, o termo é tomado no sentido de reflexão sobre a Arte. Bayer refere que “A estética esteve sempre ligada à reflexão filosófica, à crítica literária ou à História da Arte. Só recentemente se constituiu em ciência independente com um método próprio.” (p. 13).

Dufrenne (1988) sublinha que a Estética não é História sendo, contudo, que estuda as iniciativas que em todas as épocas edificam a cultura e abrem uma história (um

novo olhar que um homem lança sobre uma paisagem, um gesto novo que cria uma nova forma). Se estas iniciativas se inscrevem na cultura é certo, para o autor, que a Estética lança a sua atenção para além do cultural, esforçando-se sobretudo em apreender o fundamental: o sentido da experiência estética, atendendo aquilo em que esta experiência se alicerça e ao que é capaz de fundar. Dufrenne (ibid.) entende que o patrocínio de Kant é basilar na pesquisa estética contemporânea – para o autor (como para Kant) o que torna possível a experiência estética é sempre a questão crítica, que pode ser retomada orientando a crítica para uma fenomenologia e, em seguida, para uma ontologia.

Herrero (1988) define a Estética como reflexão filosófica sobre determinados objectos artísticos e naturais que suscitam em nós juízos peculiares de Beleza, sublimidade e fealdade, de acordo com sentimentos próprios e exclusivos. Para este autor a investigação estética deverá iniciar procurando respostas para a questão: o que é este objecto que produz em nós determinados juízos e sentimentos? Herrero (1988) entende que a Estética não pode delimitar o seu campo de investigação nem exclusivamente à Beleza, nem exclusivamente à Arte: “*A estética estuda a beleza e estuda também a Arte*; se estabelece uma profunda relação de interdependência entre *beleza e Arte*, não identifica nem confunde ambos os conceitos. A beleza não se circunscreve unicamente aos horizontes exclusivos da Arte, nem tão pouco a Arte tem por meta exclusiva a beleza.” (p. 38). Mas, para este pensador, a Beleza e a Arte não esgotam ainda o campo específico da investigação estética: o sublime e a fealdade incluem-se igualmente dentro dos conteúdos próprios desta disciplina.

Na opinião de Pareyson (1989) entende-se por Estética toda a teoria que respeite à Beleza ou à Arte. Para este autor a Estética “(...) não pode pretender estabelecer o que *deve ser* a Arte ou o Belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenómenos que se apresentam na experiência estética.” (p. 17). A Estética constitui-se assim numa reflexão que se constrói sobre a experiência estética (ibid.).

Barilli (1994) remete-nos para duas acepções do termo Estética: no ambiente académico a acepção mais difundida faz equivaler a Estética a *Filosofia da Arte*, devendo “(...) relacionar-se em primeiro lugar, ainda que não de forma exclusiva, com a Arte, em torno da qual teria a tarefa de desenvolver um discurso e um exame com aquele rigor crítico que se reconhece à Filosofia.” (p. 18). Barilli associa o entendimento da Estética como Filosofia da Arte “(...) à relevância, à nobilidade, à excelência espiritual que a Arte atingiu nos últimos séculos.” (ibid., p. 19). Contudo, alerta para a crise que essa excelência tem vindo a atravessar, a partir das vanguardas artísticas do século XX: “Fala-se agora vulgarmente de anti-Arte, ou de “morte da Arte”, ou de um recurso a meios extra-artísticos, de uma passagem para práticas directas de animação estética.” (ibid., p.19). A segunda acepção de Estética, mais difundida entre as pessoas de cultura escassa, remete para o *instituto de estética-instituto de beleza*, onde se efectuam as várias intervenções de cosmética por parte de um profissional designado por *esteticista*. Também Souriau ao abordar os *sentidos anexos* do termo Estética no seu *Vocabulário de*

*Estética* (1990) se refere a este significado, como respeitante aos cuidados prestados ao ser humano com vista a dotá-lo de maior beleza. A nossa chamada de atenção para esta interpretação do termo tem por vista sublinhar que existe uma relação entre os sentidos que lhe são atribuídos ao nível do conhecimento comum e do conhecimento filosófico: pela *forma* procura atingir-se uma singularidade.

Souriau (1990) recorre à metáfora da árvore para ilustrar a sua definição de Estética: a Estética, estudo reflexivo do Belo, em sentido geral, subdivide-se no estudo dos *modos do Belo*, as *categorias estéticas*. Estes valores fundamentais alimentam a criação e a constituição dum corpo de seres que existem objectivamente em si mesmos, observáveis e positivos - as obras de Arte. A Estética adquire assim o seu tronco principal, torna-se Filosofia e ciência da Arte. Mas, do tronco nascem vários ramos uma vez que o estudo das obras em si mesmas faz derivar e liga-se estreitamente a outros estudos: o estudo da sua realização (o estetólogo estuda a criação artística e o artista enquanto tal); o estudo das analogias entre as obras de Arte e a natureza; o estudo das formas consideradas em si próprias (estética morfológica); o estudo das reacções que elas suscitam, do julgamento estético e da sensibilidade estética (estética psicológica) e das suas relações com a sociedade (estética sociológica), etc. Para Souriau (ibid.) a Estética é esta árvore inteira.

Beardsley e Hospers (1990) afirmam que a Estética é o ramo da Filosofia que se ocupa em analisar os conceitos e resolver os problemas que se colocam quando contemplamos objectos estéticos, constituindo-se como objectos estéticos todos os objectos da experiência estética. Para estes autores é condição essencial que se caracterize suficientemente a experiência estética com vista à delimitação dos objectos estéticos. Beardsley e Hospers acrescentam que embora se possa questionar a existência de uma experiência especificamente estética, o mesmo não se passa relativamente à possibilidade de formular juízos estéticos ou de apresentar argumentos que os justifiquem. A expressão *objectos estéticos* inclui, do ponto de vista dos autores, os objectos em torno dos quais se emitem tais juízos e se suportam tais argumentos. A Estética examina assim os conceitos de *valor estético* e de *experiência estética* e procura responder a perguntas tais como “O que é que torna belas as coisas? Existem padrões estéticos? Que relação há entre as obras de Arte e a natureza?” (ibid., p. 97). Acrescentam que quaisquer outras questões específicas da Filosofia da Arte são igualmente questões estéticas.

Para Beardsley e Hospers (1990) é ainda importante que se esclareça o que significa contemplar algo esteticamente, se este tipo de contemplação implica uma atitude estética e em que é que esta difere de outros géneros de atitude. Para aclarar esta questão confrontam a atitude estética com outros tipos de atitude. Referem-se em primeiro lugar à atitude *prática* que, em geral, se interessa apenas pela utilidade do objecto em questão, enquanto na atitude estética o objecto é percebido por si mesmo, sem nenhuma outra intenção. Se objectarmos que na atitude estética existe assim mesmo uma finalidade, ela não poderá ser outra que o prazer ou o gozo. Beardsley e Hospers distinguem também a atitude estética da *cognoscitiva*, o que não significa a total

ausência do domínio cognitivo na atitude estética; por vezes a capacidade analítica, por exemplo, poderá incrementar a experiência estética, mas pode também prejudicá-la. A forma estética de observar é também alheia à forma *personalizada* de o fazer: quando contemplamos algo esteticamente, respondemos ao objecto estético e ao que pode oferecer-nos e não à sua relação connosco próprios, com a nossa vida, o que significa que qualquer implicação que possamos ter com os personagens ou os problemas de uma obra, não deverá suplantar a cuidadosa observação da obra em si. Beardsley e Hospers diferenciam ainda a atitude estética da atitude *moral*: a apreciação favorável de uma obra porque defende uma causa justa, por exemplo, ou a sua condenação pela razão inversa, representa uma atitude moral e não uma atitude estética.

Beardsley e Hospers (1990) invocam as expressões *desprendimento* e *desinteresse* que são comumente utilizadas para caracterizar a atitude estética preterindo-as, contudo, em favor da descrição da experiência estética em termos de *relações internas versus relações externas*. Quando contemplamos esteticamente uma obra de Arte ou a natureza, fixamo-nos apenas nas suas relações internas, isto é, no objecto estético e nas suas propriedades. Não nos preocupamos assim com a sua relação connosco, nem tão pouco com a sua relação com o artista ou com a cultura de onde emerge. O estado estético supõe uma concentração intensa, uma profunda consciência perceptiva, o que obriga a que tanto o objecto estético como as suas relações internas constituam o único foco da nossa atenção. Beardsley e Hospers (*ibid.*) evidenciam a necessidade em distinguir de todas as outras a forma estética de contemplar o mundo, referenciando-a à atitude em si mesma, ou limitando o tipo de objectos relativamente aos quais essa atitude pode ser adoptada; sustentam que a atenção estética orienta-se para o objecto fenoménico e não para o objecto físico. Referem que quando, por exemplo, fixamos a atenção nas combinações cromáticas de um quadro ou na harmonia das figuras, estamos claramente a atender a fenómenos perceptivos; interrogam-se, contudo, sobre o que é que se passa se também nos agrada o quadro devido ao humor que evidencia; ou se nos agrada uma música não por ser rápida ou lenta, mas por ser triste; ou ainda se nos agrada um poema por ser sentimental? São estes aspectos estéticos ou é-o a sua apreensão? Se não são características do objecto físico deveriam classificar-se como fenoménicas? Os autores fazem notar que houve uma intensa controvérsia sobre se a atenção estética se limita unicamente ao perceptivo, afirmando que, em seu entender, o âmbito da Estética não se pode limitar ao perceptivo. Mencionam como exemplo evidente desta sua afirmação o caso da literatura, em que o “objecto estético” não consta de percepções visuais nem auditivas; afirmam que não são os sons nem a sua representação gráfica o que constitui o meio da literatura, mas os seus significados, sendo que os significados não são objectos ou percepções concretas. Para Beardsley e Hospers (1990) a distinção entre contemplar estética e não esteticamente é, em rigor, uma distinção motivacional e não perceptiva.

Alonso-Geta (1991) sublinha a dimensão essencialmente humana da Estética, referindo-se-lhe como algo que o homem experimenta, desenvolve e cria ao longo do tempo, o que evidencia o carácter mutante desta face da realidade humana. A Estética

possui um conteúdo emotivo, sendo-lhe própria também uma interconexão lógica entre sentimento, emoção e percepção (ibid.). Desta forma a autora invoca as questões da sensibilidade e do sentimento que confluem na Estética, igualmente referidas por outros investigadores. Acrescenta que a Estética "(...) necessita da conjugação e relação de duas dimensões, a *objectiva* (existência externa do objecto) sobre a qual se exerce a actividade reflexiva e a *subjectiva* tanto na dimensão individual como social." (Alonso-Geta, 1991, p. 758).

Em convergência com outros autores, Ferreira et al. (1994) consideram que a Estética remete para *sensação* e também para *sentimento*, podendo ser associada, por um lado, aos sentidos, à sensorialidade e, por outro, à sensibilidade. No plano da sensorialidade, ou em sentido objectivo, os valores estéticos são os que qualificam os objectos sensíveis enquanto tais, só podendo ser apreendidos a partir das propriedades conhecidas por sensação (cores, formas, volumes, sons, etc.) e delas dependendo (ibid.). No plano da sensibilidade, ou "(...) em sentido subjectivo, os valores estéticos, apesar de dependerem de propriedades sensíveis, não podem ser reduzidos a estas e a sua apreensão requer uma sensibilidade especial (propriamente estética), de natureza afectiva. São "vistos" ou "ouvidos", mas não podem sê-lo sem serem sentidos. A informação que proporcionam refere-se tanto ao objecto como ao sujeito afectado por esse objecto, distinguindo-se, por isso, da que é proporcionada pela percepção vulgar, no contexto da prática utilitária ou da investigação científica. Pelo sentimento, o objecto manifesta-se-nos como "expressivo", "diz-nos" alguma coisa, "toca-nos." (ibid. p. 217). Hanslick (1994) considera muito importante esta distinção entre sentimento e sensação: "A sensação é o começo e a condição do deleite estético e constitui justamente a base do sentimento, que pressupõe sempre uma relação e, muitas vezes, as mais complicadas relações." (p. 16). A sensibilidade estética revela como que uma cumplicidade entre o homem e o mundo, que se apresenta quebrada na experiência fragmentária da nossa relação quotidiana com as coisas. A experiência estética estabelece como que uma aliança entre o homem e o mundo, como Sophia de Mello Breyner (1999) muito bem nos transmite: "(...) A loja onde estou é como uma loja de Creta. Olho as ânforas de barro pálido pousadas em minha frente no chão. Talvez a Arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado a olhá-las melhor. (...) A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa, que não pode ser descrita. (...) Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação." (1999, p. 93, 94)

Huisman (1994) ao procurar definir a Estética afirma que "(...) num primeiro sentido, a Filosofia da Arte, designa originariamente a *sensibilidade*, tendo o duplo significado de conhecimento sensível (percepção) e de aspecto sensível da nossa *afectividade*. (...) Num segundo sentido, muito mais actual, designa toda a reflexão filosófica sobre a Arte." (p. 9 e 10).

Suassuna (1996) define a Estética como a Filosofia da Beleza, evidenciando que não deve ser limitada ao estudo do Belo, mas que há que ter em conta todas as categorias da Beleza e cânones da Arte (como o trágico, o cómico, o gracioso, o risível,



o feio). Evidentemente que o Belo também se inclui, ficando contudo reservado aquela forma especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida, e que é fruída tranquilamente.

Genette (1997) é um outro autor que reflecte acerca da Estética. Entende que os objectos que não são obras de Arte podem igualmente suscitar uma reacção estética, eventualmente até mais intensa. Suscitar, mas não visar, pois enquanto as obras de Arte procedem duma intenção estética, intenção estética essa que se converte em função artística, nos objectos ou actividades que não pertencem ao domínio da Arte poderá afirmar-se que produzem um efeito não visado intencionalmente (ibid.). Para Genette (1997) a diferença entre relação estética e relação artística resulta da ausência ou presença dum factor intencional e dos seus inevitáveis efeitos de todo o género, que conduzem a toda a complexidade da relação artística. Contudo, o autor entende que há algo mais a ter em conta no que concerne à relação estética: a complexidade duma relação respeita à complexidade do objecto “multiplicada” pela complexidade do sujeito, o que nos conduz rapidamente a “potências de expoente muito elevado”.

Genette (1997) concebe a Estética como um ramo duma Antropologia Geral. Pensa que a Estética não tem por função nem justificar nem fustigar a relação estética mas, se possível, defini-la, descrevê-la e analisá-la. O autor considera a função artística como um caso particular da relação estética que, em seu entender, possui dois aspectos distintos mas ligados: a atenção e a apreciação estéticas. Cita uma afirmação de Turner “*Mon affair est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais.*” (cit. por Genette, 1997, p. 14) como o emblema dum tipo de atenção – percepção sem identificação prática – própria da experiência estética. Entende que a relação estética pode, no limite, situar-se para além duma identificação genérica, específica ou singular: *não sei o que é mas é bem bonito*. Designa por aspectuais as propriedades implicadas na relação estética, assim como o tipo de atenção que as mobiliza. Refere que a atenção aspectual é necessária à instauração duma relação estética, mas não basta para a definir; o que lhe falta, para ser legitimamente qualificada como estética, é a presença, ou pelo menos a intenção, duma apreciação, ou seja, do acto de julgamento. Assim, considera que a atenção aspectual é uma condição, necessária mas não suficiente, da relação estética, a qual só se estabelece na presença duma outra condição: a apreciação estética. Afirma que a atenção estética pode ser definida como uma atenção aspectual animada por, e orientada para, uma questão de apreciação ou, a atenção estética define-se como uma questão de apreciação que se baseia numa atenção aspectual. Genette (ibid.) acentua que aquilo a que chama atenção estética – atenção aspectual orientada para uma apreciação – é o que Kant definiu algumas vezes como julgamento estético e, mais frequentemente, como juízo de gosto.

Gomes (1999) evidencia a importância atribuída por Ricoeur à singularidade da experiência estética, à capacidade de responder singularmente à singularidade de uma questão. Ricoeur (1995, cit. por Gomes, 1999) retoma a relação Ética/Estética sob o signo da singularidade, entendendo que “(...) pode dar-se entre a Ética e a Estética um tipo de aprendizagem mútua relativamente ao tema da singularidade. Visto que,

diferentemente das coisas, mas de forma idêntica às obras de Arte, as pessoas também constituem entidades singulares – um rosto onde os traços se unem de forma única, uma única vez: como as obras elas são insubstituíveis. (...)” (p. 63). Nesta perspectiva este pensador admite existir uma Beleza específica dos actos que admiramos eticamente, sendo que lhe parece importante explorar a Beleza e a grandeza da alma humana. Esta ligação entre Ética e Estética remonta aos primórdios da história do pensamento ocidental como irá ficar expresso ao longo das páginas que se seguem.

Neste primeiro ponto do presente capítulo procurámos explanar o contributo de diferentes autores para a clarificação daquilo em que se traduz, contemporaneamente, a natureza e o âmbito da Estética. Foi possível verificar que, no entendimento daquilo em que consiste esta área de estudo, convergem determinados aspectos como: sensorialidade e sensibilidade, ou seja, percepção e sentimento; destaca-se também a existência de uma atitude diversa da atitude prática, cognitiva ou moral, atitude que se caracteriza fundamentalmente pela sua natureza desinteressada e que conduz a uma apreciação ou julgamento; estes aspectos confluem para a possibilidade de, perante diferentes objectos ou actividades, o sujeito ser capaz de viver uma experiência estética; essa experiência caracteriza-se, genericamente, pela sua dimensão não utilitária e, simultaneamente, pela fruição, pelo prazer, resultantes da inter-acção do sujeito com o objecto.

Esclarecido este entendimento, parece-nos essencial percorrer diacronicamente o percurso da Estética, mapeando os principais pontos de referência da cultura ocidental, com vista a melhor percebermos como a partir dos marcos fundamentais da Estética Geral vai emergindo a Estética do Desporto. Com base em Saramago (cit. por Reis, 1998), perspectivamos a História como essa *grande tela onde tudo está ao lado de tudo*. Sentimos necessidade, no entanto, de numa primeira fase realizar este exercício de cariz quase didáctico para, posteriormente, na discussão dos resultados, esboçarmos a tentativa de *projectarmos nessa tela gigante* o todo que o passado e o presente podem formar.

### 1.2. *Perspectiva histórica*

No ocidente a história da reflexão filosófica acerca do Belo e das artes inicia-se no século IVac com Platão (Beardsley e Hospers, 1990). Contudo, a importante contribuição de Platão foi introduzida e preparada durante os dois séculos anteriores. Demócrito, Parménides, Homero, Hesíodo, Píndaro e Pitágoras foram alguns dos filósofos que pensaram o Belo antes de Platão (Bayer, 1993; Beardsley e Hospers, 1990). A Platão coube abordar todos os problemas estéticos fundamentais, estudando alguns deles em profundidade (ibid.). Ferreira et al. (1994) afirmam que todo o seu pensamento é determinante para a chamada *concepção clássica* de Beleza.

Podemos, contudo, ao percorrer a história da Estética, caminhar mais ainda no tempo em direcção ao passado: Bayer (1993) afirma que o homem pré-histórico possuía já uma qualquer ideia do Belo, na medida em que nas suas representações animais, humanas e simbólicas existia já um certo sentido das formas (e talvez mesmo um prazer pela forma), dos volumes e das cores. Evidentemente que estas representações obedeciam a fins práticos e mágicos mas poderiam também ilustrar uma certa ideia de Belo. Se uma das características fundamentais da Arte é a criação e o desinteresse, Bayer (1993) pensa que o carácter utilitário e prático da Arte pré-histórica não lhe retira qualquer valor: "(...) a utilidade é uma das raízes da Arte e toda a espécie de Arte começou por ser interessada. (...) O desinteresse efectua-se a pouco e pouco e nunca é radical." (p. 16). Também Osborne (1993) pensa que embora os artefactos primitivos fossem manufacturados com um fim diferente do que hoje denominaríamos estético, isso não quer dizer que o impulso estético fosse inoperante nesta fase da história do homem. Alcoforado (1998) depois de se interrogar se teria o homem primitivo de algum modo, uma consciência do valor da forma, uma vontade de forma apenas pelo amor da forma, afirma que às razões de ordem prático-mecânica e mágica se associa uma característica eminentemente humana que consiste no gosto em produzir formas e em fruir as formas produzidas. Morris (1962, cit. por Osborne, 1993, p. 30) sustenta que "(...) desde os primeiros estádios evolutivos, moviam o homem motivos estéticos ao lado dos propósitos mágico-religiosos ou utilitários." Também Wingert (1962, ibid., p. 30) afirma que "(...) o impulso estético induzia os homens primitivos, por vaidade ou para granjear estima, ou mesmo, de facto, por simples prazer, a trabalharem os seus artefactos com maior habilidade, a embelezarem-nos decorativamente e a darem-lhes uma redundante beleza de formas em relação às suas necessidades puramente práticas e que as transcendia." Contudo, "(...) a função estética raro ou nunca se apresentava só e autónoma." (Osborne, 1993, p.30).

Se nos reportarmos aos períodos mais marcantes da história da humanidade, verificamos que as reflexões sobre temas estéticos nunca foram subtraídas às mudanças e evoluções do pensamento ("Os valores estéticos não estão isolados, são função dos valores morais e políticos" - Bayer, 1993, p. 13), sendo possível identificar momentos cruciais na história da Estética: a emergência do conceito de gosto (na transição do séc. XVI para o séc. XVII), isto é, a substituição de uma concepção objectiva do Belo por

uma concepção subjectiva; a publicação da obra do filósofo alemão Baumgarten (em 1750), a primeira a intitular-se *Estética*, marca a autonomização da reflexão sobre o Belo e o triunfo da nova concepção subjectivista de Beleza; na segunda metade do séc. XIX a orientação individualista do romantismo leva os artistas a afastarem-se cada vez mais dos cânones tradicionais da Beleza, cedendo lugar a uma "Arte pura", liberta das funções de representar e de agradar, evoluindo-se daqui até às vanguardas artísticas do século XX.

Na História da Estética podem, segundo Huisman (1994), distinguir-se três grandes fases: a *idade dogmática* (que se estende de Sócrates até pelo menos Montaigne), a *idade crítica* (de Kant aos pós-kantianos) e a *idade positiva* (de 1850 à Estética contemporânea). A *idade dogmática* (ou platonismo) inscreve-se no longo período compreendido entre a antiguidade clássica e meados do século XVIII. Os três maiores filósofos gregos, Sócrates, Platão e Aristóteles, constituem a base primordial da Estética mas, Huisman opina que, "(...) aqui Sócrates faz figura de precursor e Aristóteles de sucessor do Deus tutelar do Belo: Platão." (Huisman, 1994, p. 15).

Para Sócrates (470-399 a.c.) a Beleza, quando se associa com o valor moral, é Beleza moral e não física; entre a Beleza moral e a bondade moral há um laço natural (Bayer, 1993). O seu ideal de Beleza não é apenas estético, mas também ético. "Sob o invólucro corpóreo, trata-se de atingir a beleza essencial do espírito." (Huisman, 1994, p. 16). Porém em Sócrates podemos desvendar uma Estética utilitária (Bayer, 1993) na medida em que para este filósofo tudo o que é Belo e Bem é ao mesmo tempo conveniente, útil, correspondente ao seu conceito, à sua finalidade. Sócrates conclui que a Beleza em si não existe sem estar associada à utilidade: "(...) um adolescente que dança é mais belo, pois a ginástica é útil ao seu corpo, do que aquele que está em repouso." (Platão, cit. por Bayer, 1993, p. 35). Para Sócrates a Beleza natural está muito acima da Beleza artística. A natureza, que soube criar a vida, é maior que todos os artistas. Platão iria partilhar a opinião do seu mestre e expulsa os artistas da sua *República* (Bayer, 1993).

"Platão não escreveu uma estética propriamente dita, mas a sua metafísica é toda ela uma estética." (Bayer, 1993, p. 37). Souriau (1970) afirma que qualquer grande Filosofia, mesmo que não fale expressamente da Arte e do Belo, mesmo que não forneça um método preciso para a pesquisa estética pode ter, e tem geralmente, aquilo que designa por *irradiação estética*. Esta irradiação estética possui-a o platonismo, constituindo-se como um fundamento mais consistente da sua importância do que os dados racionais e os argumentos que comporta (ibid.).

Toda a Filosofia de Platão (427-348 a.c.) se encontra alicerçada na Teoria das Ideias. A atmosfera estética do platonismo é a duma visão do mundo segundo a qual a realidade sensível constitui o reflexo fraco e perturbado dum outro mundo original, esplendoroso e perfeito, que toda a alma conheceu antes do nascimento, e para o qual apenas o amor nos pode transportar, devido aquilo que possui de incorpóreo e de

nostálgico (Souriau, 1970). No universo das Ideias, que traduz assim o núcleo do pensamento platónico, os objectos da natureza só existem por imitação ou por participação nas Ideias. Desta forma, a busca da Beleza parece exigir uma constante superação da realidade percebida pelos sentidos (Herrero, 1988).

O mundo das Ideias é constituído pelas Ideias do Belo, do Bem e da Verdade (a que modernamente chamamos valores). Esta tríade interage numa espécie de relação hierárquica em que o Belo é, por assim dizer, o vestíbulo do Bem; poder-se-á aceder ao Bem, princípio supremo e divino, pela via da contemplação estética (Souriau, 1970). Souriau (ibid.) sublinha que, embora não figure em parte alguma das obras de Platão, é-lhe atribuída a fórmula *o Belo é o esplendor da Verdade*, o que traduz de facto muito bem o espírito platónico.

Para Platão, o Belo absoluto, em si e por si, é universal e transcendente. "O belo é autónomo na sua essência e no seu fim." (Bayer, 1993, p. 37). Platão considera que o Belo em si não é este nem aquele objecto, mas qualquer coisa que lhe comunica o seu próprio carácter: o Belo em si é o "(...) que ornamenta todas as demais coisas e lhes dá o seu aspecto de beleza, sempre que tal carácter a elas se vem juntar (...)" (Platão, 2000, p. 67). No primeiro *diálogo* que Platão consagra expressamente à questão "o que é o Belo?" esta ideia fica bem evidenciada: "«Todas essas coisas a que atribuis beleza não serão justamente belas porque existe um belo em si?» E eu vá de responder: «Se belo é uma rapariga bela, claro que existe isso mesmo que a essas coisas confere beleza (...)" (ibid., p. 63). Platão referia-se deste modo ao Belo em si "(...) esse belo que, a qualquer objecto que se ajunte, constitui a sua razão de ser belo, trate-se de um mármore, de um bocado de madeira, de um homem ou de um deus, de acções ou de conhecimento. É a beleza *em si* (...)" (Platão, 2000, p. 75). Ao longo desta obra (*Hípias Maior*) são tentadas três definições do conceito de Beleza acabando todas elas por ser refutadas. A primeira é a conveniência: "(...) é certo que o marfim e o ouro, desde que apropriados, fazem as coisas parecer belas e, em caso contrário, feias (...)" (ibid., p. 70). "Mas esta definição está sujeita à crítica: a conveniência é uma relação entre vários objectos, logo entre as partes de um todo concertado. Se as partes são belas em si, a beleza não vem da sua disposição, e assim se vai recuando até ao infinito." (Bayer, 1993, p. 38). A segunda definição faz equivaler o Belo ao útil: "(...) digo, meu caro (...) que belo é o que é útil. (...) do mesmo modo nos referimos também à totalidade do corpo: falamos num «belo físico», se ele se presta à corrida e à luta (...)" (Platão, 2000, p. 83). Também esta definição é refutada na medida em que após argumentação acaba por colocar o Bem como efeito do Belo, o que para Platão é inaceitável. A terceira definição tentada faz equivaler o Belo ao prazer, restringido apenas aquele que resulta do ouvido e da vista; contudo também esta concepção não resulta satisfatória para Platão. A obra termina assim sem que se encontre resolvida a questão "o que é o belo?" mas, segundo Bayer (1993) o *Hípias Maior* "É uma obra cujo fim consiste em destruir as ideias falsas anteriores em estética e partir de novas bases." (p. 39).

No *Fedro* e no *Banquete* o tema do Belo é retomado por Platão encontrando-se nestas obras uma distinção clara entre a *Beleza sensível* das coisas belas, sempre relativa e

perecível, e a *Beleza ideal*, que é a meta do homem virtuoso (Ferreira et al., 1994). No *Banquete* (que constitui uma espécie de iniciação à Beleza pelo amor, o amor fornece o modo de entender a Beleza ideal) Platão demonstra a sua estética hierárquica, que se baseia numa ascensão, guiada pelo amor, até à ideia do Belo (Souriau, 1970). O amor constitui o princípio activo da elevação progressiva ou, mais exactamente, do retorno nostálgico da alma em direcção às realidades ideais que conheceu antes de ser precipitada, à nascença, num corpo (ibid.): “Tal é a verdadeira via amorosa, na qual se avança só ou guiado: a partir da beleza mortal, elevar-se incessantemente para o imortal, como por degraus, de um corpo belo para dois e de dois para todos; dos corpos belos para a beleza dos costumes; daí para os conhecimentos belos e dos conhecimentos, finalmente, para esse conhecimento que não tem outro objecto senão a beleza em si mesma: então revela-se, no fim, o próprio ser do belo.” (Platão, s.d., p. 107). As quatro figuras da Beleza são assim as da beleza corporal, moral, intelectual e absoluta (Huisman, 1994) “(...) Com efeito aquele que tiver sido conduzido até este ponto, no caminho amoroso, depois de ter tido sob os olhos as coisas belas na sua ordem, chegando ao termo da sua busca do amor, esse contemplará de súbito uma beleza originalmente maravilhosa: a mesma, Sócrates, pela qual os homens tanto pensaram até ao presente e que, em primeiro lugar, não nascendo nem morrendo, é eterna, não sofre nem crescimento nem diminuição; que, além disso, não é bela de um ponto de vista, feia de outro, nem bela segundo as ocasiões, nem bela num aspecto e feia noutro, nem bela nem feia segundo o lugar e segundo aqueles que a vêem. Não imaginará essa beleza com um rosto, mãos e nada do que participa da natureza corporal; também não é uma razão, uma ciência, nem nada que resida no que não seja ela mesma – por exemplo, num ser vivo, numa terra, num céu... –, mas existe em si mesma e por si mesma, na unidade eterna da sua ideia, e qualquer outra beleza no universo participa do seu ser, mas de tal maneira que escapa completamente à condição do devir e da destruição que se impõe ao resto do mundo, e não sofre com isso a mínima consequência.” (Platão, s.d., p. 106, 107)). Herrero (1988) sistematiza a obra de Platão no que concerne à Estética da forma seguinte: “Nos diálogos de Platão encontramos três tipos hierarquizados de beleza: a beleza dos corpos – ou beleza sensível – a que se refere quase exclusivamente o *Hípias Maior*; a beleza das almas – ou beleza espiritual – que desenvolve muito especialmente no *Fedro*; a *beleza em si* – ou beleza arquetípica – que discute no *Timeu*, no *Banquete* e demais diálogos de influência pitagórica. Ao situá-la num plano transcendente, Platão valorizava a Beleza absoluta muito acima de qualquer das suas manifestações sensíveis; a *Beleza ideal* ultrapassa em importância e significado a *Beleza real* e concreta.” (p. 27, 28). O Belo em si constitui assim para Platão uma ideia absoluta, uma noção suprema, que se identifica, se confunde com o Bem, pois “(...) é impossível que ascendendo ao Belo se possa atingir o que não é o Bem.” (Platão, cit. por Huisman, 1994, p. 21). Bayer (1993) acentua também esta ideia de que em Platão o Belo se alia ao bem, estando-lhe mesmo subordinado: um é a medida do outro.

Huisman (1994) refere-se à ideia de Belo em Platão deste modo: “É a partir do Belo que tudo o que é Belo o é, é em função desta Ideia, realidade suprema, que os artistas poderão representar as suas individualidades parciais e fraccionárias, tão pobres de conteúdo real face ao infinito dos possíveis.” (p. 18). Para Platão as artes podem encarnar ou materializar em diversos graus a Beleza, que pode ser patente para uns e não para outros (Beardsley e Hospers, 1990). “Na poesia, na pintura e nas outras artes “que proporcionam prazer” são criados simulacros ou imagens de coisas reais. Essas imagens têm a aparência de coisas sem a realidade e são, portanto, em essência, uma ilusão e um engano. Nessas condições, a actividade do artista é uma «espécie de jogo a que falta seriedade.»” (Platão, cit. por Osborne, 1993, p. 37). Parece, contudo, que a poesia ocupa um lugar de destaque no pensamento de Platão, assim como a música, instrumental, vocal ou coreográfica (para Platão a dança é uma forma de música) (Huisman, 1994). Apesar disso, Platão possui uma certa desconfiança para com os poetas (Souriau, 1970) pois se podem, por intermédio dos seus poemas, representar a Beleza, com o conseqüente deleite de quem a recebe, também podem, por exemplo, representar personagens carentes de dignidade, que se comportam de forma indesejável, o que causará efeitos perniciosos sobre o carácter do auditório. É famosa a sua condenação da Arte e a expulsão dos artistas da cidade ideal, como perigosos enganadores e mistificadores (Formaggio, 1985). “Tudo o que diga respeito à retórica, à sofisticada, ao *trompe l'oeil*, ao falso, ao ilusório, são para Platão indignos de serem qualificados como temas de Arte. Por isso, a pintura é considerada por Platão como a mais perigosa das artes. Na pintura, é preciso tentar encontrar o ideal dos nossos antepassados e perpetuar os modelos que nos deixaram. (...) A Pintura é quase sempre uma mestra de ilusões: *indistinta* vista de perto, *enganadora* vista de longe” (Huisman, 1994, p. 23). Pelo contrário, o teatro, a escultura e a arquitectura são considerados como artes que participam mais do princípio supremo.

Nos últimos *diálogos* de Platão a sua Estética parece acentuadamente influenciada pelo pitagorismo (Bayer, 1993), pois considera que as coisas belas têm muito em conta a devida proporção entre as partes, o que é função de um cálculo matemático (Beardsley e Hospers, 1990): “Em todas as coisas, a medida e a proporção constituem a beleza e a virtude.” (Platão, cit. por Bayer, 1993, p. 41). Para Platão a Beleza define-se agora em todas as situações pela medida e harmonia, isto é, por uma satisfação que Huisman (1994) entende não se poder classificar senão como satisfação estética. A evolução das concepções estéticas de Platão permite evidenciar que o Belo se identifica com a ordem racional do universo. Reina no cosmos uma ordem geométrica perfeita e bela, uma harmonia matemática feita de medida e proporção em que o que é bom é Belo, e o Belo nunca é desproporcionado. É na medida e na proporção que, em todas as coisas, residem a Beleza e a excelência. Formaggio (1985) afirma que o problema da Beleza no *Filebo* traduz-se numa figura tipicamente hermética, que é a da mediação: “A mediação torna-se o signo da funcionalidade plena e concreta do Belo. A beleza, efectivamente, penetra na mescla de uno e múltiplice, de ilimitado e limitado da existência quotidiana e realiza-se na suprema ideia do Bem, nos seus aspectos fundamentais de medida justa e matemática e, portanto, de ordem e

proporção. (...) É o Belo grego na sua oscilação entre o Bem e o Verdadeiro, o Belo grego que, durante séculos, deverá permanecer como a mais elevada encarnação da ideia de Beleza. Um Belo simultaneamente estético e ético (...)” (ibid., p. 30).

Aristóteles (384–322 a.c.) irá mais longe que o seu mestre que nunca definiu com muita exactidão o que é o Belo. Da *Poética* de Aristóteles emanam ideias mais nítidas do que das intuições platónicas. Formaggio (1985) sustenta que ele representa a primeira figura de uma reflexão científica da Arte. Aristóteles não desdenha, como Platão, da realidade sensível (Souriau, 1970). É essa realidade que quer estudar, é nela que pretende encontrar as ideias gerais, os universais que Platão procurava num outro mundo (ibid.). Bayer (1993) afirma que Aristóteles é um naturalista: “Para Aristóteles, a Ideia não tem existência em si, é abstraída por nós. O que é importante é a realidade. Para a conhecer, é preciso poder reduzi-la às suas causas, e a pesquisa causal é para ele a verdadeira ciência. (...) A natureza verdadeira só é conhecida quando se conhece a causa final.” (p. 47). Souriau (1970) sustenta que Aristóteles possui um espírito científico que contribuiu para formar as ciências da natureza e, deu início a um método de fundamentação que atravessou e animou uma vintena de séculos.

Aristóteles objectiva a sua definição de Belo nos conceitos de *ordem* e de *grandeza*: “(...) o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto, um organismo vivente pequeníssimo não poderia ser belo (...) e também não seria belo, grandíssimo (...)” (Aristóteles, 1998, p. 113, 114).

Aristóteles refere-se ao *belo moral* e ao *belo formal*. O *belo moral* é uma estética do bem (Bayer, 1993) e, enquanto que o Belo se contempla, o bem faz-se (Herrero, 1988). Relativamente ao *belo formal* Aristóteles é, como Platão, influenciado por Pitágoras. A *grandeza* a que Aristóteles se refere para caracterizar o Belo participa de categorias matemáticas como a *conformidade com as leis*, a *simetria* e a *determinação*. Bayer explica que para Aristóteles “O que é belo não é nem arbitrário, nem contingente, nem irracional. A beleza é a razão em leis. É a razão que cria e fixa as leis a que os objectos belos estão submetidos. A Estética de Aristóteles, contrariamente ao *Banquete*, é uma Estética racionalista.” (1993, p. 52). No que respeita à *simetria*, Bayer faz notar que para Aristóteles “Só há beleza na simetria quando os dois objectos simétricos são grandes. A simetria no pequeno não é bela (...)” (ibid.). A simetria é ainda o símbolo do perfeito: “A mulher não simétrica é pérfida” (Aristóteles, cit. por Bayer, 1993, p. 52). Para Aristóteles a *beleza formal* manifesta-se em primeiro lugar no corpo humano. Relativamente à *determinação*, ela surge como uma modalidade da *ordem*, não no sentido de limitação mas de “(...) definir, indicar, enunciar a essência dum objecto, fixar os seus caracteres essenciais por oposição aos caracteres essenciais dum outro objecto: é a especificação qualitativa e mesmo a definição. O belo matemático é um belo essencialmente acabado, um belo positivo.” (ibid.).

Huisman (1994) refere que enquanto Platão considerava o *Belo em si* uma ideia transcendente ao homem e ao mundo, Aristóteles considera o Belo “(...) *imane*nte ao





espírito humano, (...) Não há ideal extra-humano ou ultra-humano. Tudo está em nós. O ideal está no homem. (...) o belo está ligado à razão humana.” (p. 27). Como o Belo está associado à razão humana também a Arte surge orientada, dirigida pela razão. Osborne (1993) evidencia que “(...) Aristóteles define *techne* (traduzido para Arte) como “a capacidade de fabricar ou fazer alguma coisa com uma correcta compreensão dos princípios envolvidos” (p. 35).

O desenvolvimento do pensamento aristotélico sobre a Arte modela-se em torno do conceito de *mimesis* (imitação). Aristóteles pensa o acto produtivo como uma actividade *imitativa*. Para ele imitar é co-natural ao homem e isso dá-lhe prazer (Herrero, 1988; Beardsley e Hospers, 1990). “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Aristóteles, 1998, p. 106, 107). Mas à imitação podem colocar-se três questões: O que se imita? Com que meios se imita? Como se imita? A estas interrogações correspondem a possibilidade de escolha, a diversidade das artes e a singularidade das imitações. Aristóteles afirma na sua *Poética*: “(...) como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (...) necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores.(...)” (Aristóteles, 1998, p. 105). Aristóteles concretiza ainda mais o seu pensamento: “A diferença entre a comédia e a tragédia é que esta última quer pintar os homens melhores, e aquela mais viciosos do que nós os vemos.” (ibid.). Assim a Arte tratará de rebáixar ou exaltar o homem (Huisman, 1994). Bayer (1993) afirma que para Aristóteles a Arte acaba o que a natureza não teve tempo nem gosto de acabar, e Herrero (1988) acrescenta que Aristóteles não entende a *mimesis* como uma cópia literal. Trata-se portanto de uma *imitação correctiva*: “Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao produzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam.” (Aristóteles, 1998, p. 124). Aristóteles reconhece que se pode imitar de muitas maneiras diferentes, ou seja, para ele imitação é *diferença* e, por isso, “ (...) a Arte é sempre *produção* criadora de formas novas, nenhuma delas conhecida anteriormente por aquele que as criou.” (Huisman, 1994, p. 27).

Aristóteles justifica a imitação pelo desejo de conhecer e pelo prazer que lhe está ligado. Referindo-se à tragédia afirma: “(...) o poeta deve buscar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, suscitados pela imitação(...)” (Aristóteles, 1998, p. 122). Colocando a ênfase nas emoções e no prazer por elas gerado, Aristóteles revela-nos uma atitude de atenção a estas duas dimensões antropológicas básicas. O princípio da *catarse*, também por si abordado na *Poética* constitui, a nosso ver, uma terceira dimensão antropológica. A palavra grega *catharsis* significa purgação, no sentido médico, e também purificação, no sentido moral (Souriau, 1970). Para Aristóteles, a Arte, nomeadamente a tragédia, possui uma função, de certa maneira, socialmente higiénica (ibid.). Entende que todos os homens têm necessidades passionais, têm sede de

emoções intensas; contudo, uma cidade próspera e bem organizada não pode nem deve satisfazer tais necessidades. A Arte, porém, proporciona a satisfação dessas necessidades numa forma que não é socialmente nociva, bem pelo contrário (Souriau, 1970). A Arte purifica as paixões, no sentido em que as enobrece e as torna harmoniosas, constituindo-se uma espécie de purgação que, como um remédio, expulsa os humores indesejáveis, liberta as almas das suas necessidades perigosas (ibid.). As duas paixões mestras na Arte trágica são, para Aristóteles, o medo ou o terror e a piedade ou compaixão (Beardsley e Hospers, 1990): “É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado (...) imitação que se efectua não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [catarse] dessas emoções.” (Aristóteles, 1998, p. 110). A tragédia proporciona ao homem prazer e, ao mesmo tempo, oferece-lhe a possibilidade de se auto-equilibrar. Mas, para Aristóteles, o homem sente prazer também mesmo em objectos representados e imitados que são desagradáveis na natureza (Bayer, 1993). Aqui o prazer decorre da própria tecnicidade da obra e do que ela é capaz de evidenciar ao nível do conjunto de formas, linhas, cores; como afirma Aristóteles o prazer advém “(...) tão-somente da habilidade da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.” (ibid., p. 107). Formaggio (1985) sublinha a este propósito que “(...) Aristóteles assinala a aparição e a constituição de uma primeira consciência lógica da Arte. (...) a análise aristotélica diz respeito às técnicas artísticas como sistemas autónomos de leis organizadoras dos signos e dos discursos. (...) verifica-se uma delimitação precisa do campo das técnicas artísticas e do seu fundamento no fazer ou compor (...)” (p. 34).

Beardsley e Hospers (1990) afirmam que a *Poética* de Aristóteles parece não ter sido acessível aos seus sucessores e Bayer (1993) evidencia a influência de Platão na Filosofia epicurista. A doutrina idealista de Epicuro (341-270 a.c.) permite aproximar o seu mundo imaginário do mundo ideal de Platão. Existe contudo uma diferença considerável entre o sentido das Ideias de Platão e o jogo da imaginação dos epicuristas (Bayer, 1993). A doutrina estética epicurista caracteriza-se pelo sensualismo, que consiste no prazer sentido, acrescentado à imaginação e aos prazeres imaginários que o rodeiam, por meio das excitações das impressões fenomenais. O prazer manifesta sobretudo uma tranquilidade pacífica que remete para um plano secundário grande parte dos aspectos mais activos da experiência estética. Bayer (1993) classifica a Filosofia epicurista como um ascetismo sensualista. A música e os seus prazeres são desvalorizados, entendendo os epicuristas que a música é incapaz de suscitar emoções ou de produzir transformações éticas na alma (Beardsley e Hospers, 1990). “A música é irracional, não pode afectar a alma ou as emoções, e não é uma Arte mais expressiva do que a cozinha.” (Filodemo, cit. por Bayer, 1993, p. 64).

Também para os estóicos a música parece não ter ocupado lugar de relevo, ao contrário da poesia (Bayer, 1993). Beardsley e Hospers (1990) fazem notar que o estoicismo se interessou sobretudo pela poesia e pelos problemas da semântica e da

lógica, evidenciando que da boa poesia pode obter-se não apenas um prazer irracional, mas também uma elevação racional da alma, de acordo com o objectivo estóico da tranquilidade. Os estóicos enfatizaram como principal justificação da poesia as suas vantagens morais, sustentando que pode constituir uma alegoria da verdadeira Filosofia (ibid.). A Beleza é por eles muito vinculada à Ética, identificando-se frequentemente com o Bem (Herrero, 1988). Para a moral estética e artística dos estóicos, os actos realizados pelo homem devem procurar ser convenientes, pois entre os convenientes é possível observar uma ordem e um acordo maravilhosos, sendo que o homem acaba por amar essa ordem mais do que os próprios convenientes; o fim deixa de ser já realizar os convenientes, mas realizá-los de maneira a que sejam portadores da ordem – essa ordem equivale à Beleza, o que significa que a moral estóica é uma moral estética (Bayer, 1993). A Beleza depende da disposição das partes e reside na simetria; o deleite da Beleza está vinculado à virtude, que se manifesta numa vida ordenada, vivida com decoro (Beardsley e Hospers, 1990).

A reflexão filosófica prosseguida nas escolas platónicas até ao encerramento da Academia de Atenas no século VI, teve o seu culminar no sistema neoplatónico de Plotino (Beardsley e Hospers, 1990). A Estética de Plotino (205-270) é portanto inspirada e derivada das ideias estéticas de Platão (Souriau, 1970; Bayer, 1993; Beardsley e Hospers, 1990; Suassuna, 1996) mas Bayer (ibid.) opõe, contudo, o espírito místico de Plotino ao espírito dialéctico de Platão. Para Plotino o conhecimento consiste numa visão, numa contemplação visionária. É a visão que cria os objectos, que só existem em e pela visão (Bayer, 1993).

Souriau (1970) refere-se a Plotino como o chefe da escola neoplatónica de Alexandria, cuja Filosofia geral se pode caracterizar como uma metafísica da nostalgia. Todos os seres individuais e distintos existem como tal, devido ao movimento genético que faz com que se separem, por uma espécie de rebeldia aventureira, do Uno, origem e fundamento de todas as coisas (ibid.). Por detrás do mundo visível está o Uno que constitui a realidade suprema. No seu *Tratado sobre a Beleza*, Plotino adverte que a Beleza se encontra nas coisas vistas e ouvidas, assim como no bom carácter e na boa conduta (Beardsley e Hospers, 1990). Ao contrário dos estóicos não reconhece a simetria como condição necessária nem suficiente para a Beleza. Para Plotino não há Beleza sem participação na forma ideal, isto é, sem encarnação das Ideias platónicas (ibid.). Para ele o artista não é apenas um imitador dos aspectos sensíveis do mundo. Ele deve aspirar a figurar as Ideias das quais os objectos sensíveis não são senão reflexos imprecisos (Souriau, 1970). A Beleza, por pertencer à esfera da alma e do espírito, é interior (Herrero, 1988). Ao experienciar a Beleza, a alma goza ao reconhecer no objecto certa afinidade consigo mesma, pois nesta afinidade torna-se consciente da sua própria participação na forma ideal e na sua divindade (Beardsley e Hospers, 1990). Souriau (1970) e Beardsley e Hospers (1990) concordam que aqui reside a origem histórica do misticismo estético, que vê na experiência estética estados de alma

comparáveis aos que atingem o êxtase místico, com os seus conhecimentos intuitivos de tipo inefável.

Encontramo-nos agora num ponto que marca o abandono do mundo pagão e a entrada no mundo cristão. Eco (1995) afirma que o pensamento estético medieval tem uma fisionomia própria e que a Idade Média possuiu uma visão estética. Herrero (1988) sublinha que para os autores cristãos que levantaram questões estéticas o sensível aparece revestido de uma profunda significação espiritual – o mundo é Belo porque em tudo descobre finalidade e propósito. A Estética cristã caracteriza-se pelo pouco interesse votado à Beleza do mundo sensível e do corpo humano, sendo o corpo desprezado e considerado como perigoso para a alma (Souriau, 1970). A significação das Ideias, ligada inicialmente a uma Filosofia transcendental adquiriu, por uma espécie de inversão, um sentido cosmológico e depois um sentido teológico (Panofsky, 1994). A concepção teológica medieval do mundo perspectivava-o como “(...) *imago Dei*: um cosmos hierarquicamente ordenado, “espelho” da perfeição divina, que o artista se devia esforçar por reproduzir no “microcosmo” que é a obra de Arte.” (Ferreira et al., 1994, p. 236). A Arte medieval estava investida numa função didáctica e moralizadora ao serviço da fé cristã, e o fervor religioso constituía uma importante fonte de inspiração do artista.

Na Idade Média a criação das obras de Arte não era livre nem verdadeiramente estética, resultando os juízos estéticos em juízos utilitários que incidiam sobre a Ética (Bayer, 1993). “A Arte (...) caracterizava-se sempre por qualquer coisa de racional e unicamente racional, sendo considerados como o inimigo o eco e a vibração sentimental. O ideal na Idade Média é o santo: precisamente aquele que aniquila o sensual e o animal. (...) A Arte da Idade média é anestésica. A preocupação da Beleza não existe, a Arte visa apenas a utilidade. Os clérigos protestam contra o embelezamento das igrejas. O artista imita a natureza, mas porque a natureza é um ser vivo de Deus: imitar a natureza é rezar.” (ibid., p. 103).

Os dois grandes nomes deste período são Santo Agostinho (354-430) e São Tomás de Aquino (1225-1274). Souriau (1970) afirma que embora Santo Agostinho seja intensamente cristão ele pertence ao mundo antigo ainda vivo e a sua Filosofia é fortemente imbuída da influência platónica. Aliás Huisman (1994) sublinha que “O platonismo exerceu uma influência muito profunda sobre a Idade Média, a Renascença e o século XVII.” (p. 28). Santo Agostinho e São Tomás de Aquino partilham a obediência aos imperativos absolutos da tradição, ao triunfo da verdade, da moralidade, o respeito a um paradigma, a um padrão. A ideia de que a percepção da Beleza implica um juízo normativo constitui uma característica importante da teoria agostiniana (Beardsley e Hospers, 1990). Unidade, número, igualdade, proporção e ordem traduzem-se nos conceitos-chave desenvolvidos por Santo Agostinho, dos quais a unidade representa a noção básica (ibid.). Num tratado sobre a música de que é autor, Santo Agostinho explica que a existência de coisas individuais que formam unidades, e a possibilidade de as comparar tendo em conta a igualdade ou a semelhança, origina a

proporção, a medida e o número. O número dá origem à ordem, ao ordenamento das partes iguais e distintas num todo integrado de acordo com um fim. E da ordem flui um segundo nível de unidade: a unidade que emerge de totalidades heterogêneas, harmonizadas ou dispostas simetricamente mediante relações internas de semelhança entre as partes.

A concepção das Ideias como essências independentes era inaceitável para o cristianismo, só se podiam representar as Ideias como conteúdos da consciência divina dado que a suposição de modelos exteriores a Deus equivalia a uma blasfémia (Panofsky, 1994). A Beleza física é, para Santo Agostinho, símbolo da Beleza divina, que não é contemplada pelos sentidos, mas sim pelo espírito; o seu valor advém-lhe de ter sido criada por Deus (Herrero, 1988). Para este pensador a Beleza era um dos atributos transcendentais de Deus, tornando-se possível uma aproximação a Deus pela via da Beleza (Souriau, 1970). Santo Agostinho ao substituir o espírito impessoal que o neoplatonismo atribuía ao mundo pelo Deus pessoal do cristianismo, estabeleceu uma concepção aceitável para si mesmo e decisiva para toda a Idade Média (Ferry, 1990).

Para São Tomás de Aquino, Deus criou as formas que, uma vez criadas, se multiplicam por si mesmas (Bayer, 1993). Existe uma intervenção divina inicial que deixa espaço contudo às forças da natureza. As forças da natureza são ordenadas e postas em acção pela vontade divina, mas agem sem a constante participação de Deus. São Tomás de Aquino é classificado por Souriau (1970) como um místico e um lógico (utilizou a lógica demonstrativa), assim como um grande arquitecto de ideias. Souriau estabelece mesmo um paralelismo entre o *ex libris* da Arte medieval, a catedral gótica, e a arquitectura de ideias característica da Idade Média de que São Tomás é expressão – um pensador simultaneamente analítico e criativo. Bayer (1993) sublinha o carácter racional da Estética de São Tomás, para quem toda a Beleza é formal. Também Herrero (1988) refere que para São Tomás a Beleza reside na forma, mas não na forma exterior e sim na forma interior, ou seja, no princípio ontológico que determina as coisas nas suas essências e qualidades. Assim, o conhecimento dirige-se às formas das coisas e não ao seu conteúdo; para São Tomás as formas dão-nos um conhecimento adequado do objecto porque provêm de Deus (Bayer, 1993). A sua doutrina da Arte é ainda a clássica, em que a ideia operatória se estrutura de acordo com cânones e, quando se afasta da mera imitação, fá-lo unicamente através do recurso a um acto compositivo de recordações de experiências anteriores (Eco, 1995).

São Tomás de Aquino afirma que é Belo aquilo que agrada ao ser contemplado (Herrero, 1988). A Beleza é o que agrada à vista, sendo que a percepção da Beleza constitui uma forma de conhecimento (Beardsley e Hospers, 1990). Dado que o conhecimento consiste em abstrair a forma que faz com que um objecto seja o que é, a Beleza depende da forma (ibid.). Beardsley e Hospers (1990) e Bayer (1993) referem-se às três condições que, segundo São Tomás, a Beleza inclui: a primeira, traduz-se na *integridade* ou *perfeição* – os objectos estragados ou incompletos, são feios, todos os caracteres que pertencem ao objecto devem nele estar presentes. A segunda condição

respeita à *devida proporção* ou *harmonia* – esta condição pode referir-se parcialmente às relações entre as partes do próprio objecto, mas respeita sobretudo a um certo tipo de relação que se estabelece entre o objecto e quem o percebe. Por último, a Beleza inclui ainda uma terceira condição: a *luminosidade* ou *claridade* – para Beardsley e Hospers (1990) esta condição relaciona-se com a tradição neoplatónica medieval segundo a qual a luz é um símbolo da Beleza e verdade divinas. A perfeição e a proporção não bastam, é necessário o resplandecimento, o esplendor da forma, que se difunde por todas as partes proporcionadas da matéria. As condições da Beleza podem estabelecer-se univocamente mas, como a Beleza é parte da bondade, possui diversos sentidos quando aplicada a diferentes tipos de coisas (ibid.). A Beleza significa, para São Tomás, toda uma família de qualidades, pois cada coisa é bela à sua maneira.

O século XV marca a alteração definitiva do tipo de entendimento característico da Idade Média, (*definitiva*, pois a transformação já se vinha a operar desde o século XIII), e a Arte espontaneamente cristã vai desaparecer. Já não se carece do ensino dos teólogos mas sim dos mestres; a pregação cede lugar à Estética. A cultura medieval teocêntrica dá lugar ao Renascimento antropocêntrico e naturalista (Cordón e Martínez, 1998b). Os fins da Arte tornam-se autónomos, a Arte desliga-se da religião, laiciza-se. O Renascimento marca o começo de uma nova época cultural: representa um regresso aos gostos e aos cânones clássicos, com o conseqüente abandono do estilo e modos medievais (ibid.). É um movimento de retorno à cultura clássica que concederá importância a ideias que foram ignoradas ou marginalizadas pelos medievais, como a ideia aristotélica de que a Arte imita a natureza, não servilmente, mas antes segundo a livre iniciativa do artista; ou a ideia do helenismo tardio de que o Belo na Arte depende da forma; ou ainda a ideia de que a inspiração e a criatividade são necessárias para a produção artística (Herrero, 1988). Contudo, como sublinha Souriau (1970) não se trata duma restauração da Cultura Antiga; esta constitui para a Renascença fonte de conhecimento e de inspiração, mas os costumes, a organização social, os métodos, os ideais do Renascimento são totalmente diferentes dos da Antiguidade.

Em Florença existe “(...) uma sede de descoberta que conduz tudo e guia a Arte em linha recta do arcaísmo ao classicismo.” (Bayer, 1993, p. 101). Reaparece a concepção (presente na Antiguidade) de que a obra de Arte seja a reprodução fiel da realidade (Panofsky, 1994), o que converge inteiramente com o “projecto” naturalista, caracterizado pela exaltação da natureza, da sua força e valor intrínsecos, que a tornam digna de consideração e de estudo por si mesma (e não apenas como algo criado e cujo estudo fosse simplesmente um meio de elevação ao seu Criador) (Herrero, 1988). A Arte passa assim a ser considerada essencialmente como um estudo da natureza (Souriau, 1970). O artista deve estudar a natureza. O corpo humano e a paisagem devem ser rigorosamente desenhados e para isso é necessário que sejam minuciosamente perscrutados (ibid.). O artista tem que seguir as leis da natureza e realizar cuidadosas representações dos acontecimentos naturais e das acções humanas

(Beardsley e Hospers, 1990), perseguindo uma ideia básica de Beleza, traduzida em harmonia de proporções (Herrero, 1988).

Paralelamente à ideia de imitação da natureza presente na Arte do século XV, surge também a do triunfo da Arte sobre a natureza, que se realiza graças à imaginação e à inteligência do artista (Panofsky, 1994): “O pintor não deve apenas obter uma semelhança total; deve ainda acrescentar-lhe a beleza; pois em pintura a beleza é tão agradável quanto indispensável.” (Alberti, cit. por Panofsky, p. 47). Da mesma forma que a Antiguidade, também o Renascimento exigiu das suas obras de Arte simultaneamente fidelidade à natureza e Beleza, sem perceber nisso a menor contradição (ibid.). “A beleza consiste numa harmonia e num acordo das partes com o todo, segundo determinações de número, de proporcionalidade e de ordem, tais como o exige a “harmonia”, isto é, a lei absoluta e soberana da natureza. (...) Deve-se cuidar para que os diferentes elementos se harmonizem entre si, e eles harmonizam-se desde que contribuam, pelo tamanho, pela disposição, pelo motivo, pela cor e por outras propriedades semelhantes, para uma única e mesma beleza.” (Alberti, cit. por Panofsky, 1994, p. 53). Os conhecimentos do artista devem ser fundamentalmente matemáticos, pois as teorias das proporções e da perspectiva são, para Alberti, estudos matemáticos, que sustentam os princípios de acordo com os quais a realização pictórica pode ser unificada e resultar bela, ao mesmo tempo que capaz de reproduzir exactamente (Beardsley e Hospers, 1990). As ideias de Alberti ilustram a importância que a composição adquire, é através dela que o quadro se transforma num todo. Alberti marca uma verdadeira revolução e oposição à Estética medieval; a sua Estética é uma Estética da perfeição em que o Belo se identifica com o perfeito (Bayer, 1993). O conceito Antigo de Beleza como harmonia de proporções adquire assim no Renascimento uma interpretação científica de acordo com a cultura e as descobertas da época (Herrero, 1988).

Uma grande descoberta da pintura renascentista foi a das *leis da perspectiva*. Leonardo da Vinci é quem procura trazer a terceira dimensão a um espaço de duas dimensões (Bayer, 1993). As regras da perspectiva são consideradas por muitos teóricos da Estética como expressão da nova visão do mundo veiculada pelo Renascimento: o homem destaca-se do mundo e passa a considerá-lo a partir do seu próprio ponto de vista (Ferreira et al., 1994). Sensivelmente por esta altura (1492) Cristóvão Colombo descobre a América. Souriau (1970) vê nas descobertas do Novo Mundo e da perspectiva inúmeras consequências que provocaram o alargamento e o avanço do conhecimento humano.

Para Leonardo ao artista apresentam-se dois caminhos: a imitação da natureza ou a substituição da realidade por um ideal (Bayer, 1993): “O artista deve contar com a liberdade absoluta, que tem, de criar e de acrescentar à natureza a humanidade da sua imaginação.” (ibid., p. 117). Para Leonardo da Vinci, mais importante do que a obra de Arte é o artista que está por trás dela; devemos tentar reconstituir o homem através da obra – Leonardo é bem um homem do seu tempo – um humanista e naturalista (Bayer, 1993).



Na Estética da Renascença cabe salientar ainda a importante revisão da hierarquia das artes (Souriau, 1970; Beardsley e Hospers, 1990). Na Idade Média a música era a Arte primeira, a única que podia ser praticada no paraíso, aquela que praticavam os anjos. A pintura e a escultura eram consideradas trabalhos manuais. A Estética do Renascimento igualiza as artes entre si. Souriau (1970) evidencia que a famosa afirmação de Leonardo da Vinci “*La pittura e cosa mentale*” (p. 26) serviu não só para chamar a atenção sobre a intervenção do pensamento no trabalho do pintor mas, sobretudo, para reabilitar esse trabalho, mostrando que não é manual, embora o aparente.

O século XVII e Descartes delimitam o princípio da Filosofia moderna. Embora este filósofo não tenha elaborado nenhuma teoria estética, o seu método e conclusões epistemológicas foram decisivos para o desenvolvimento da Estética neoclássica (Beardsley e Hospers, 1990). Descartes (1596-1650) inicia uma época nova da Filosofia caracterizada pela autonomia absoluta da razão, o que implica que ela não possa ser regulada por nenhuma instância exterior e estranha a si própria, seja ela a tradição, a autoridade ou a fé religiosa. A Filosofia cartesiana toma como modelo de toda a realidade a actividade da consciência pela qual o sujeito pensante apreende a sua própria existência (“*cogito ergo sum*”). O racionalismo constitui a primeira corrente filosófica da modernidade caracterizada, por um lado, pela razão como princípio supremo e único no qual se fundamenta o saber e, por outro lado, pela importância das matemáticas que exemplificam o ideal de saber que se pretende instaurar (Cordón e Martínez, 1998b). O gosto clássico continua a vigorar, fundamentando-se agora no seu racionalismo, na concepção de um “Belo racional” identificado com a ordem geométrica revelada pela razão, entendida como uma faculdade do sujeito pensante (Ferreira et al., 1994). A invenção artística deve permanecer fiel a um modelo, seja esse modelo ideal ou encarnado em obras conhecidas, acreditando-se poder fundamentar na razão a escolha dos modelos (Souriau, 1970). Estes são tomados quer da Antiguidade greco-latina quer da Renascença italiana, tendo-se a ideia de que uma grande calma e harmonia caracterizam o Belo na sua essência, que deverá (mais do que qualquer outra categoria estética), constituir o meio ambiente da Arte (ibid.). Há assim como que um apelo à razão universal como critério de escolha dos modelos e de confrontação da obra com o seu modelo.

Para Bayer (1993) a Estética do século XVII cristaliza na reflexão o estado cultural da época: este século é dominado pela concepção francesa da Arte e pelo racionalismo estético. O Belo consiste essencialmente na representação mais directa, mais pura, mais clara e mais distinta da Verdade (ibid.). Há identificação do domínio do Belo e do Verdadeiro. Descartes entende o Belo como o verdadeiro, distinto e claro, revelado por ideias inatas. A Arte é a imitação idealizada da natureza e dos Antigos, submetida à Verdade. Para Boileau (teórico do classicismo francês do século XVII) só a Verdade é bela e digna de apreço, devendo a obra de Arte limitar-se a dar expressão sensível a uma verdade racional ou moral e ter uma intenção didáctica ou moralizadora,

reprimindo a fantasia e a paixão (Ferreira et al., 1994). Este ideal estético exclui qualquer expressão de sentimentalismo ou de sensualidade contrários à sobriedade do “bom gosto” clássico, que se contem rigidamente dentro dos limites do que é “elegante” e “conveniente”. A obra de arte deve reflectir a ordem racional da natureza e o juízo de gosto reduz-se a um juízo teórico sobre a adequação a este ideal (ibid.). A verdade não coexiste com a esfera da sensibilidade (considerada como inferior), mas apenas com a esfera superior do entendimento e da razão. No seu dualismo excessivo Descartes dividiu o ser humano em alma e corpo, pensamento e extensão. A Estética encontra-se entre estes dois domínios. Contudo, para Descartes, o prazer dos sentidos obedece já a leis sendo, por consequência, racional (Bayer, 1993). Os sentidos tornam-se inteligentes, calculam, não reagem apenas de maneira espontânea; Leibniz afirmará mais tarde que são o domínio da razão inconsciente (ibid.).

O contributo de Descartes é decisivo para a entrada na Modernidade que, para Ferry (1990), se define por um vasto processo de subjectivação do mundo, cujo modelo é fornecido pelo método cartesiano. A postura de dúvida adoptada por Descartes fornece o arquétipo da subjectivação de todos os valores. No seu *Compendium Musical* Descartes anuncia já Kant e o primado do gosto sobre a ideia do Belo em si (Huisman, 1994). O cartesianismo foi já um relativismo (ibid.). Partilha-se do pressuposto de que não existe nenhum critério substancial do Belo e de que este se reduz ao fenómeno subjectivo do gosto (Ferreira et al., 1994).

Estava aberto o caminho ao Iluminismo, à clarificação necessária relativamente a todos os aspectos e dimensões da vida humana. Esta clarificação só se torna possível por intermédio da razão, não sendo agora porém a ideia cartesiana de uma razão humana dotada de uma capacidade ilimitada, mas antes de uma razão suficiente em si e por si mesma, cujos limites lhe são impostos pela sua própria natureza. “A razão do século XVIII (...) não é já o senso comum, mas uma “potência crítica”. Crer não bastava, era preciso ter a certeza; o espírito crítico apareceu e não levou muito tempo a triunfar. O primeiro dever da razão era examinar, e reconheceu-se que o mundo estava cheio de erros que a tradição garantia como verdadeiros. O papel da razão era pois derrubar a tradição existente e substituí-la por um novo conhecimento da verdade.” (Bayer, 1993, p. 157).

A transição do racionalismo metafísico do século XVII para o Iluminismo do século XVIII (durante o qual a Estética vive um período de extraordinária riqueza e complexidade), marca a oposição entre os partidários dos ideais estéticos clássicos (e de uma maneira geral os filósofos de orientação racionalista), e os que se começam a deixar seduzir pelas “excentricidades” do barroco italiano e espanhol (e, de uma forma mais geral, os filósofos de orientação sensualista e empirista) (Ferreira et al., 1994). O século XVIII mostra o nascimento e os primeiros desenvolvimentos da Estética moderna e abre numerosos problemas, quer de identidade quer de definição categorial e conceptual, com que ainda hoje se debate a Estética filosófica (Franzini, 1999). Franzini (ibid.) evidencia que a Estética do século XVIII “(...) se revela como o eixo sustentador

de uma história das ideias na qual convivem rigor filosófico e perspectivas retóricas, questões antropológicas e poéticas artísticas (...)” (p. 11).

A razão iluminista, finita, limitada ao domínio da natureza, dos fenômenos sensíveis, entende essa mesma natureza como um sistema dinâmico de forças, integrando-se o homem nesta ordem dinâmica, o que lhe garante um espaço para a afirmação da sua autonomia e para a construção livre da sua história num progresso “ilimitado” (Ferreira et al., 1994). Para Huisman (1994) pode dizer-se que com o século XVIII a idade dogmática da Estética foi ultrapassada, dando lugar ao criticismo; passa-se de uma concepção objectiva a uma atitude relativista e até subjectivista. O racionalismo francês, por um lado, (com Descartes a substituir a ideia do Belo em si pelo primado do gosto) e, por outro lado, o sensualismo inglês (principalmente através de Locke) influenciaram decisivamente esta mudança (Bayer, 1993). Para Locke (1632-1704) “(...) todas as manifestações do espírito se reduzem a sensações: sensações simples do mundo exterior e interior, e síntese dessas sensações simples que constituem as ideias complexas.” (Bayer, 1993, p. 152). Huisman (1994) e Franzini (1999) referem também as teorias do Belo de Leibniz como precursoras e impulsionadoras da evolução que conduz ao kantismo ou idade da crítica. Estas novas teorias encontram a sua capacidade de expressão plena no barroco, que se traduz numa exuberância das formas proliferando em liberdade, desobrigadas dos constrangimentos e orientações do classicismo. Franzini (1999) sublinha que “Compreender a estética do século XVIII significa (...) penetrar nas “razões” das suas múltiplas manifestações, que enfrentam de modo dinâmico as diferentes expressões da natureza e da razão, da sensibilidade e do intelecto.” (p. 11).

Para Leibniz (1646-1716), que Souriau (1970) qualifica como o filósofo barroco por excelência, o universo “é uma imensa hierarquia de seres vivos e sensíveis, formando um conjunto harmónico acabado.” (Basch, cit. por Huisman, 1994, p. 33), sendo que essa harmonia do universo não é senão o espelho da nossa própria harmonia interior: “A harmonia universal espalha-se de nós para as coisas e das coisas para nós” (Leibniz, cit. por Huisman, 1994, p. 33). Um outro aspecto importante nas ideias de Leibniz é que recorre constantemente à ideia implícita do Deus artista, e da sua obra, o mundo, que não é apenas o melhor, mas o mais Belo possível (Souriau, 1970). A sua concepção do Belo reside na unidade na variedade, no máximo de ordem num universo espesso, denso, carregado de coisas, em que não existe nenhum vazio na natureza, pois não há qualquer razão para que Deus não tenha preenchido tudo (ibid.). Em Leibniz a percepção do Belo continua a ser problematizada em termos de conhecimento, *cognição clara mas confusa*, já que não se tinha ainda discriminado o sentimento (Herrero, 1988). Herrero (ibid.) afirma aliás que “Desde Descartes a Wolff, passando por Spinoza e Leibniz, os sentimentos e as percepções descrevem-se em termos de razão lógica e, em consequência, *negativamente*, quer dizer, por aquilo em que diferem de uma ideia abstracta.” (p. 25).

Mas, no contexto do humanismo iluminista (em que a Filosofia se resumia em três palavras: razão, tolerância, humanidade) vai surgir o “aparecimento” de uma “nova” faculdade do homem: a sensibilidade (no sentido de “sentimento”). “O barroco, com os seus floreados, os sons polifônicos, as metáforas imaginativas, é a expressão artística desta nova sensibilidade, opondo-se pelo seu dinamismo e “sentimentalismo” ao sóbrio geometrismo do gosto clássico.” (Ferreira et al., 1994, p. 238). Formaggio (1985) afirma que a Arte barroca “Celebra a sua primeira orgia de autonomia precisamente no confronto com a beleza clássica, distorce-a e deforma-a (...)” (p. 46). A Beleza é agora identificada com o impulso apaixonado do sentimento que remete para o “mundo interior” do artista e não para a realidade objectiva. O Belo traduz-se no sentimento do agrado subjectivo, incomunicável e inexprimível por um discurso racional (Formaggio, 1985). Talvez pudéssemos adaptar oportunamente as palavras de Pascal para: *o gosto tem razões que a razão desconhece!* Ou, como afirma Franzini (1999): “A viragem entre “regularidade” e “irregularidade”, que no século XVIII se realiza entre as metafísicas da beleza e as relatividades do gosto, mostrará, nos planos da Filosofia e da Arte, as oscilações entre razão e paixão.” (p. 12).

Para Du Bos (1670-1742), teórico francês da Estética sensualista, o fim da Arte é agradar (Bayer, 1993). É o sentimento e não a razão que será o melhor juiz da obra de Arte. “Uma vez que o primeiro fim da poesia e da pintura é sensibilizar-nos, os poemas e os quadros só serão boas obras na proporção em que nos comovam e prendam.” (Du Bos, cit. por Bayer, 1993, p. 161). Du Bos substitui a poética normativa e apriorística de Boileau por uma teoria psicológica e antropológica sobre os efeitos do Belo sobre o sentimento (Ferreira et al., 1994). Para sabermos se uma obra nos agrada é ao sentimento e não à razão que nos devemos dirigir. Du Bos entende que o juízo dos espectadores que se deixam conduzir pelos sentimentos é muito mais justo do que o dos artistas que julgam sobretudo de acordo com a razão e a aplicação rigorosa das regras (Bayer, 1993). Procurou estudar porque é que as produções artísticas exercem um efeito tão importante sobre os homens, porque é que ler um poema ou ver um quadro causa um prazer sensível, uma emoção estética. Bayer (1993) e Herrero (1988) afirmam que Du Bos ao observar a Estética como filósofo acentuando o seu carácter subjectivo, foi precursor da Estética psicológica.

Diderot (1713-1784) é também um representante da atitude iluminista. Com d’Alembert funda a *Enciclopédia* ou *Dicionário fundamentado das ciências, das artes e dos ofícios*, que significou uma grande revolução na cultura e no pensamento da época (Cordón e Martínez, 1998b). Procura investigar sobre a origem do Belo e, em seu entender, existem duas classes de Beleza: um *belo real* e um *belo percebido* (Herrero, 1988). Procurará clarificar o conceito de Belo recorrendo às noções de ordem, relações, proporção, arranjo, ligação, simetria, conveniência. Contudo, se existe uma qualidade de que o termo Belo é o sinal, ela reside na noção de relações. Afirma Diderot: “(...) Chamo portanto *belo* fora de mim a tudo o que contém em si a

possibilidade de despertar no meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim tudo o que desperta essa ideia.” (Diderot, cit. por Herrero, 1988, p. 119). A noção de relações é assim fundamental para Diderot levando-o a sublinhar que: “O belo que resulta da percepção de uma única relação é ordinariamente menor do que aquele que resulta da percepção de várias relações.” (ibid.). Diderot entende também que é a noção de relações que confere um certo carácter de universalidade ao Belo, desvinculando-o de situacionismos temporais, espaciais, sociais ou culturais. Para ele, qualquer outra noção aprisiona o Belo numa referência espacial ou temporal. A indeterminação das relações (internas entre as partes e/ou das partes com o exterior), a facilidade de as apreender e o prazer que acompanha a sua percepção é que levaram a imaginar (segundo Diderot) que o Belo é mais uma questão de sentimento do que de razão.

Parece-nos que cabe aqui, uma vez mais, invocar o contributo da concepção inglesa sensualista do conhecimento, que concorreu para que fosse chegado o momento em que se reconhece a sensação afectiva (ou o sentimento). O papel dos sentidos passa a ser considerado para a formulação do conhecimento, o pensamento passa a ser inconcebível sem a sensibilidade. A sensação como fonte do conhecimento, acompanhada de repercussão afectiva, constitui o elemento essencial daquilo a que se chama Belo (Bayer, 1993). Ferry (1990) entende que o enfatizar do papel da sensibilidade exprime de forma exemplar a revolução operada em todos os domínios pelo século XVIII: o mundo sensível só tem existência para o homem, o que significa a ruptura decisiva relativamente ao ponto de vista clássico tanto da teologia como de toda a Filosofia de inspiração platónica. Trata-se de legitimar o ponto de vista do homem, contraposto ao da metafísica e da religião.

Encontramo-nos agora no momento histórico em que o termo Estética se impõe, graças a Baumgarten (1714-1762). Bayer (1993) classifica-o como o primeiro esteta, o primeiro a separar a ciência do Belo, a que chama Estética, das outras partes da Filosofia (Bayer, 1993). Para Baumgarten a Estética traduz-se na “ciência do conhecimento sensível” (Barilli, 1994), “gnoseologia inferior”, originariamente situada a meio caminho entre Filosofia, poética e retórica (Herrero, 1988; Franzini, 1999). Baumgarten pretendeu oferecer uma visão da poesia (e indirectamente de todas as artes) baseada numa forma particular de conhecimento, o *conhecimento sensorial*, ligado à sensibilidade e à percepção, irreduzível ao puramente intelectual (Herrero, 1988; Beardsley e Hospers, 1990). Estética em grego traduz o que é relativo à percepção através dos sentidos (Souriau, 1970), significa o mundo das sensações que se opõe à lógica (Bayer, 1993). Baumgarten ao considerar a Estética como uma ciência, perspectiva-a como a “irmã mais nova da lógica” (ibid., p. 180). “Já os filósofos gregos e os padres da igreja distinguiram sempre cuidadosamente entre *coisas percebidas* e *coisas conhecidas*, e é bem claro que com a denominação de *coisas percebidas* não as faziam equivalentes apenas às coisas sensíveis, mas também honravam com esse nome as coisas

separadas dos sentidos, como por exemplo as imagens. Portanto, as *coisas conhecidas* são-no por uma faculdade superior como objecto da lógica, enquanto as *coisas percebidas* hão-de ser por uma faculdade inferior como seu objecto, ou *estética*.” (Baumgarten, cit. por Herrero, 1988, p. 23).

Baumgarten tomou como ponto de partida as distinções cartesianas, posteriormente elaboradas por Leibniz, entre ideias claras e obscuras, entre ideias distintas e confusas (Beardsley e Hospers, 1990). Souriau (1970) esclarece que para Baumgarten as faculdades do espírito são de dois níveis: as mais elevadas, que constituem o entendimento, atingem, com clareza e precisão, as essências dos objectos, isto é, o princípio da sua perfeição; as faculdades mais baixas, que pertencem à sensibilidade, podem também obter uma intuição dessa perfeição. Contudo, a intuição permanece sempre confusa. Por vezes, nem sempre é possível ao entendimento alcançar um conhecimento claro e distinto; neste caso o conhecimento confuso da perfeição (de que a sensibilidade ao Belo é o caso típico) pode atingir, numa forma obscura e oculta, o conhecimento que o entendimento procurava mas não conseguia alcançar de maneira clara e distinta. Esta forma de sucesso no conhecimento obscuro é o que possui o génio, que Baumgarten define como constituído pelas “faculdades inferiores do espírito levadas ao seu mais alto nível” (Baumgarten, cit. por Souriau, 1970, p. 31). Este tipo de conhecimento confuso é, no entanto, frutuoso e indispensável à Filosofia. Para Baumgarten quando a percepção sensível é guiada pelo sentimento do Belo é quando melhor atinge a “ideia” do objecto, ou seja, o seu princípio de perfeição, que o entendimento (se lhe fosse possível) alcançaria (Souriau, 1970).

Baumgarten interrogou-se se não haveria no domínio inferior da Estética leis correspondentes à lógica no domínio superior, não tendo nunca ninguém antes de Baumgarten colocado esta questão de leis no domínio estético. Ele retrata a forma de pensar dos seus contemporâneos setecentistas, que concebiam “(...) o modelo de uma escala ascendente de actos perceptivo-cognitivos, através da qual se passa a pouco e pouco dos actos de natureza sensível aos de natureza intelectual.” (Barilli, 1994, p. 28). Daí que falasse em leis no domínio *inferior* da Estética, *gnoseologia inferior*, enquanto a actividade intelectual era considerada como *superior*. Herrero (1988) opina que a estrita formação racionalista de Baumgarten conduziu a que não se possa falar de uma doutrina coerente do *sensível* e do *intelectual*, afirmando que a sua argumentação é por vezes vacilante e, ocasionalmente, contraditória.

Todos os teóricos alemães do século XVIII que reflectem sobre a Estética estão contudo sob a influência de Baumgarten. Existe uma tendência cada vez maior para situarem a Estética num domínio onde confluem a sensação e o sentimento. “Todo o trabalho dos alemães no século XVIII consistirá (...) em fazer do domínio estético o domínio do sentimento, em achar que no processo estético não se trata dum conhecimento, mas da repercussão afectiva que certos conhecimentos tiveram em nós.” (Bayer, 1993, p. 182).

Lessing (1729-1781) refere-se também às sensações e aos sentimentos ao colocar a questão do Belo e do feio. Tem a consciência de que o feio é uma categoria estética e de que a fealdade é o oposto da Beleza (Bayer, 1993). A noção de proporção estabelece a fronteira entre estas duas categorias: a Beleza consiste nas partes proporcionadas; se as partes são desproporcionadas, é a fealdade. Entende que as formas feias não devem ser representadas, pois as sensações desagradáveis produzem um sentimento inestético (ibid.).

Contemporânea do desenvolvimento da teoria crítica neoclássica, foi a orientação divergente da reflexão estética produzida essencialmente por teóricos ingleses, no seguimento da tradição empirista baconiana (Beardsley e Hospers, 1990). Bayer (1993) afirma que os filósofos ingleses foram, em certa medida, os precursores da crítica do racionalismo abstracto. Interessaram-se sobretudo pela Psicologia da Arte, especialmente pelo processo criativo e pelos efeitos da Arte sobre o observador (Beardsley e Hospers, 1990). Shaftesbury (1671-1713) foi um apaixonado pela liberdade e pela Beleza e a sua Filosofia era basicamente neoplatónica (Bayer, 1993; Beardsley e Hospers, 1990; Franzini, 1999): “É seguindo uma inspiração platónica, não tocada certamente pelas disputas cartesianas que atravessaram a Filosofia continental, que Shaftesbury sublinha o significado do belo, do verdadeiro e do bom, definindo como “bárbaros” todos os pensadores que, à semelhança de Hobbes ou Locke, não tinham atribuído um papel específico e autónomo ao valor da beleza.” (Franzini, 1999, p. 80). Para evidenciar a sua ideia de que a harmonia percebida como Beleza é igualmente percebida como virtude, Shaftesbury chamou “sentido moral” a esse “olho interior” que capta a harmonia ora nas suas formas estéticas, ora nas suas formas éticas (Beardsley e Hospers, 1990). Para Shaftesbury não só toda a Beleza é verdade, como também toda a verdade pode ser intimamente compreendida a partir do sentido da forma, isto é, da sua própria Beleza, que tem, assim, como sua essência uma “virtude” supra-sensível, não captável pelos sentidos mas apenas por pura intuição (Franzini, 1999). A ideia de uma faculdade especial destinada à apreensão estética constituía uma forma da teoria do gosto. Outras contribuições de Shaftesbury para o desenvolvimento da Estética foram a sua descrição do desinteresse, como característica da atitude estética, e a sua particular atenção pelas formas virgens, impressionantes e irregulares da natureza, o que se repercutiu na ênfase dada durante o século XVIII ao conceito de sublime como qualidade estética distinta da Beleza (Beardsley e Hospers, 1990).

Addison (1672-1719) possui em comum com Shaftesbury o gosto classicista mas, nas suas publicações dedicadas ao problema da Beleza e ao gozo estético, com o título *Os Prazeres da Imaginação*, concebe o gosto como a capacidade de discernir as três qualidades que originam “os prazeres da imaginação”: grandeza (o que significa sublimidade), singularidade (novidade) e Beleza (Beardsley e Hospers, 1990). Ao contrário de muitos dos seus contemporâneos, Addison “(...) não pretende determinar os caracteres objectivos da Beleza e muito menos resolvê-los em contextos éticos, metafísicos ou teológicos. A sua determinação é mais descritiva, e volta-se para os

aspectos “subjectivos” (hoje dir-se-iam “fruitivos”) da Beleza, para aqueles prazeres que ela é capaz de suscitar.” (Franzini, 1999, p. 83). Considera que as impressões de gosto são imediatas, possuímos em relação a elas uma adesão espontânea, podendo, devido a esta característica, aproximar-se dos prazeres da imaginação (Bayer, 1993). Em seu entender parece existir uma diversidade irreduzível do gosto, sendo que a relatividade dos gostos procede de dois traços fundamentais que distinguem o gosto em geral: o discernimento e a imediatidade (ibid.).

Franzini (1999) considera que os ensinamentos de Shaftesbury e de Addison permaneceram fragmentários, afirmando que será apenas na geração seguinte que os seus principais argumentos encontrarão uma sistematização. Beardsley e Hospers (1990) opinam que o primeiro verdadeiro tratado de Estética do mundo moderno surgiu pela mão de Hucheson (1694–1746). Em seu entender Hucheson apropriou-se da ideia de Shaftesbury acerca de um sentido interior: o “sentido da Beleza” é a faculdade de formar a ideia de Beleza em presença de certas qualidades de objectos capazes de a suscitar. O seu sentido da Beleza não depende do juízo nem da reflexão; não responde a aspectos intelectuais ou utilitários do mundo, nem tão pouco depende da associação de ideias – Bayer (1993) afirma que a Estética de Hucheson é um sensualismo. A sua análise manifesta que percebemos a beleza de um objecto quando ele apresenta uma “mescla adequada de uniformidade e variedade” (Hucheson, cit. por Beardsley e Hospers, 1990, p. 53), de forma que a Beleza varia com cada uma delas se a outra se mantém constante. Beardsley e Hospers (ibid.) referem que desta maneira são lançadas as bases para um modelo não relativista do juízo, explicando-se as variações na preferência real como devidas às diferentes atitudes com que é abordado o objecto Belo, tanto na Arte como na natureza.

Hucheson reconhece a raiz afectiva e sensível tanto do Belo como do bem, especificando que o Belo, a ordem e a harmonia relevam duma faculdade de aperceber, diferente daquilo a que se chama vulgarmente sensação: é a deleitação (Bayer, 1993). No prazer estético não se trata, para ele, do sentido enquanto sentido: a Beleza indica quer a ideia suscitada em nós pelos objectos belos, regulares, harmoniosos, quer a nossa capacidade de receber tal ideia (Bayer, 1993; Franzini, 1999). A percepção da Beleza e da harmonia não provêm do ouvido ou da vista, mas dum “sentido interior”, semelhante aquilo que poderia também ser designado por gosto; o sentido interno é o que permite captar a Beleza, ou seja, as ideias de todos aqueles objectos que possuem *uniformidade na variedade* (ibid.). Hucheson não pretende desvalorizar o sensível mas antes enfatizar o carácter complexo da Beleza, que não se limita à simplicidade de partes singulares, dado reunir em si um grande número de qualidades pertencentes, primeiramente, ao campo sensível (Franzini, 1999).

As questões da Estética, da Beleza e da Arte preocuparam também Hume (1711–1776), tendo sido o problema relativo à regra do gosto o ponto de maior interesse das suas reflexões (Beardsley e Hospers, 1990; Franzini, 1999). Para Hume a Beleza não é uma qualidade intrínseca das coisas, mas existe apenas em quem contempla: “(...) a beleza não é uma qualidade das próprias coisas: ela só existe na



mente que as contempla, e cada mente percebe uma beleza diferente (...)” (Hume, cit. por Franzini, 1999, p. 108). Apesar disso, Hume entende que se não cabe rectificar os juízos que se emitem relativamente à percepção de alguns tipos de Beleza, noutros casos, especialmente em Arte, a argumentação e a reflexão podem modificar o juízo; pensa que é natural procurar um padrão ou um modelo de gosto, em função do qual as preferências estéticas podem denominar-se correctas ou incorrectas, especialmente quando sucedem casos manifestos de erro (Beardsley e Hospers, 1990). A regra do gosto está assim ligada à dimensão psicológica do juízo estético, desligada por um lado da definição geral da Beleza (pois está correlacionada com um juízo), mas fortemente ligada, por outro lado, a uma dimensão antropológica mais ampla, da qual o gosto constitui parte integrante (Franzini, 1999).

Beardsley e Hospers (1990) referem que para Hume as normas ou critérios do juízo devem estabelecer-se reflectindo indutivamente sobre aquelas características das obras de Arte que as tornam mais agradáveis a um observador qualificado, ou seja, a um observador com experiência, o que leva Franzini (1999) a afirmar que em Hume o gosto tende a transformar-se numa propriedade que pertence maioritariamente aos críticos, particularmente aqueles que são capazes de considerar apenas o objecto em análise, imunizando-o às influências de elementos exteriores. Assim, para determinar a verdadeira regra do gosto e da Beleza, o crítico deverá possuir diversas qualidades: delicadeza, prática, método, capacidade de libertar-se de preconceitos, bom senso (Franzini, 1999). Existe portanto em Hume a consciência social de um gosto crítico-valorativo que é aquisição empírica de um exercício delicado da sensibilidade, existe a convicção de que o gosto pode ser educado através da experiência e da prática (ibid.).

Encontramo-nos em plena Estética Moderna, espaço onde se fazem sentir as influências contraditórias das duas correntes filosóficas fundamentais da Modernidade: o racionalismo e o empirismo, com interpretações diversas da razão, ponto de partida do pensamento moderno. No domínio estético visa-se simultaneamente garantir a autonomia da experiência estética e a sua comunicabilidade, o que nenhuma daquelas formas de entendimento consegue assegurar por si só. As Estéticas racionalistas satisfazem o objectivo da comunicabilidade da experiência estética, dado que ela se encontra submetida à razão auto-suficiente, traduzindo-se por isso num conhecimento objectivo, o que torna possível “(...) a ideia de um gosto universal e necessário.” (Huisman, 1994, p. 36). Pelo contrário, as Estéticas do sentimento, relativistas, satisfazem o objectivo da autonomia da experiência estética, uma vez que o Belo é apreendido pelo sentimento e não pela razão, possibilitando “(...) a ideia de um gosto subjectivo, matéria propriamente do sentimento, com tudo o que a sensibilidade comporta de contingência, de particularidade ou de arbitrário.” (ibid.). O gosto encontrava-se assim dividido entre estes dois extremos equivalendo num dos pólos a um prazer e no outro a um juízo. Kant (1724-1804) procurará resolver esta antinomia, usando o que lhe parece de interesse em ambas as posições e superando a contradição entre elas por meio duma síntese que satisfaça a autonomia e, simultaneamente, a co-



municabilidade da experiência estética (Ferreira et al., 1994). Face aos três períodos em que Huisman (1994) segmenta a História da Estética, encontramos-nos agora em plena *idade crítica*, ou seja, na segunda destas fases.

A Estética de Kant é desenvolvida na sua obra *Crítica da faculdade do juízo* (1ª ed. 1790). Kant distingue o *entendimento do juízo*: o entendimento reside na faculdade de estabelecer regras e de conhecer por conceitos; o juízo consiste na capacidade de decidir se alguma coisa entra ou não numa regra dada, isto é, na faculdade de concluir a partir de regras. Diferencia ainda duas espécies de juízo: o *juízo determinante* e o *juízo reflexivo*. Enquanto o juízo determinante consiste em situar um objecto sob a regra, o juízo reflexivo traduz-se em partir de um objecto para a regra, de ascender do particular ao geral. É neste último juízo que entra o *juízo reflexivo estético* ou *juízo de gosto* (Bayer, 1993; Herrero, 1988). Souriau (1990) afirma que para Kant a Estética é o estudo do *juízo de gosto*.

Kant argumenta por um lado contra as Estéticas relativistas, distinguindo o sentimento do Belo da mera sensação agradável. Fundamenta o prazer estético numa actividade de reflexão que confere ao juízo estético sobre o Belo uma validade universal e necessária, o que implica a comunicabilidade do sentimento estético (apesar de este ser subjectivo) (Ferreira et al., 1994). Mas, por outro lado, contesta também as Estéticas racionalistas, afirmando que o juízo estético é irreduzível a um juízo de conhecimento (seja ele teórico ou prático) e não tem valor objectivo: “(...) o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico, nem prático) e por isso tão pouco é *fundado* em conceitos, nem os *tem* por fim.” (Kant, 1998, p. 97). Dada a sua subjectividade, o Belo é apreendido pelo sentimento e não pela razão, constituindo um domínio autónomo relativamente à ciência e à moral. Kant afirma assim que o domínio estético não é conhecimento, mas sentir (Bayer, 1993): “O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão* subjectivo.” (Kant, 1998, p. 89).

Para Kant o Belo não é uma propriedade dos objectos: “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer.” (Kant, 1998, p. 89). Nos juízos de gosto, trata-se portanto, segundo Kant, de algo que se refere unicamente ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. No juízo de gosto não se enuncia nada relativamente ao objecto, apenas se expressa o modo como o sujeito sente que é afectado pela representação (satisfação ou insatisfação). Existe assim um “ (...) conhecimento que não provém nem da razão pura prática, nem da razão pura especulativa, mas da faculdade de julgar proveniente do sentimento do prazer ou do desgosto.” (Kant, cit. por Huisman, 1994, p. 37). Os juízos estéticos não se reportam a conceitos (como os juízos de conhecimento), decorrem antes da reacção pessoal do contemplador, do sentimento do sujeito perante o objecto (e não de propriedades deste) (Herrero, 1988; Suassuna, 1996).

A síntese acerca do juízo de gosto e da atitude estética em Kant está expressa na primeira parte da sua obra *Crítica da faculdade do juízo*, intitulada *Crítica da faculdade de juízo estético*, em que Kant analisa os juízos de gosto classificando-os de acordo com quatro aspectos, que correspondem às funções lógicas do julgamento, e que denomina por momentos: *qualidade, quantidade, relação e modalidade*.

No seu primeiro momento, a explicação do juízo de gosto leva à seguinte conclusão: “Gosto é a faculdade de julgamento de um objecto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento (*independente de todo interesse*). O objecto de um tal comprazimento chama-se *belo*.” (Kant, 1998, p. 98). Kant distingue a satisfação estética de outros tipos de satisfação: o desinteresse e a indiferença face à existência do objecto, caracterizam a satisfação estética. Todo o prazer que nos causa o Belo é, para Kant, um prazer desinteressado: “(...) se a questão é saber se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, mas sim como a ajuizamos na simples contemplação (...)” (ibid., p. 91).

A satisfação desinteressada causada pelo prazer estético liga-se exclusivamente à *forma* do objecto, representada na imaginação (Herrero, 1988). Não são as propriedades reais do objecto que determinam o sentimento do Belo, nem é do objecto que procede a satisfação do sujeito. O sentimento do Belo decorre da satisfação independente e livre, puramente contemplativa e desinteressada, ligada à actividade da imaginação (Herrero, 1988).

Para além da distinção entre o juízo de gosto (subjectivamente determinado) e o juízo de conhecimento (universalmente válido), Kant diferencia ainda o juízo estético do juízo sobre o *agradável* e o *bom* (Herrero, 1988). O Belo distingue-se *do simplesmente agradável*: o primeiro proporciona satisfação estética, o segundo prazer sensual. A sensação agradável proporciona uma satisfação interessada, implicando uma relação ao objecto real e às suas propriedades enquanto desejáveis. O Belo opõe-se ao agradável porque este se encontra ligado à faculdade de desejar, não possuindo portanto o desinteresse da contemplação estética (Bayer, 1993). Existe uma inclinação para o objecto que dá prazer e a satisfação não consiste já na pura contemplação do mesmo (no juízo) (Ferreira et al., 1994). A satisfação estética distingue-se também da satisfação prática relativa ao *bom*, pois que este envolve igualmente o interesse: “Para considerar algo bom preciso saber sempre que tipo de coisa o objecto deva ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar nele beleza, não o necessito. Flores, desenhos livres, linhas entrelaçadas sem intenção sob o nome de folhagem, não significam nada, não dependem de nenhum conceito determinado e contudo aprazem. O comprazimento no belo tem que depender da reflexão sobre um objecto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual), e desta maneira distingue-se também do agradável, que assenta inteiramente na sensação.” (Kant, 1998, p. 94).

O segundo momento do juízo de gosto corresponde ao aspecto da *quantidade*: “O belo é o que é representado sem conceitos como objecto de um comprazimento universal.” (Kant, 1998, p. 99). Esta universalidade está já implícita na nota de

desinteresse que caracteriza o juízo de gosto (Herrero, 1988). Kant atribui assim ao juízo de gosto validade universal, apesar do seu carácter subjectivo; trata-se de uma validade universal subjectiva e estética, ao contrário da dos juízos científicos, que se caracteriza pela objectividade e pela lógica. Não é possível enunciar uma regra, relativamente à validade dos juízos estéticos, que obrigue todos a reconhecer a Beleza de alguma coisa (Herrero, 1988). Encontramo-nos portanto perante uma universalidade estética e não lógica, que se funda no sentimento e não em “razões” que tornariam demonstrável o juízo de gosto e obrigatória a adesão de todos. A comunicabilidade universal da satisfação estética reside no seu “valor comum”, no facto de todos a poderem sentir (Ferreira et al., 1994).

Embora universalmente comunicável, a satisfação estética tem de ser independente do objecto e do prazer por ele proporcionado. Esse prazer reduz-se ao simples agrado sensual, cujo valor é exclusivamente individual, enquanto num juízo de gosto o que é universalmente comunicável é o estado de espírito do sujeito na representação do objecto. Kant caracteriza este estado de espírito como um livre jogo das faculdades representativas (sensíveis e intelectuais) do sujeito, residindo o sentimento estético na harmonia do entendimento e da imaginação. Só essa harmonia pode constituir uma nota de finalidade não intencional cuja realização gera o sentimento do Belo (Huisman, 1994). Para Kant, porque o que está em causa no domínio estético não é o conhecimento do objecto mas o sentimento subjectivo, a imaginação pode trabalhar livremente, liberta das regras ou conceitos do entendimento, produzindo formas “fantásticas” (Ferreira et al., 1994). Assim, as belas formas produzidas livremente pela imaginação não são uma imitação da natureza, mas a expressão de um sentimento. Não possuem validade objectiva e lógica, mas agradam universalmente, sendo que essa satisfação universal só pode ser sentida e não demonstrada, ao contrário do que acontece no domínio do conhecimento objectivo (ibid.). Não podemos demonstrar logicamente que um objecto é Belo; a validade universal do juízo estético não está vinculada à faculdade cognoscitiva (Herrero, 1988). O juízo não se baseia em conceitos mas no sentimento. Para Kant nada pode ser universalmente comunicado, a não ser o conhecimento e a representação (ibid.).

O terceiro momento do juízo de gosto corresponde à sua análise sob o ponto de vista da *relação* – “Beleza é forma da *conformidade a fins* de um objecto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*.” (Kant, 1998, p. 127). Já que para Kant não pode haver nenhuma regra de gosto objectiva que determine, através de conceitos, que o objecto seja Belo, isso acarreta como consequência que o juízo de gosto não encerre uma finalidade objectiva apreendida conceptualmente (Herrero, 1988). A finalidade da forma bela é captada pelo sentimento (ibid.).

Kant afirma que: “(...) nenhuma outra coisa senão a *conformidade a fins* subjectiva na representação de um objecto sem qualquer fim (objectivo ou subjectivo), consequentemente a simples forma da *conformidade a fins* na representação, pela qual um objecto nos é dado, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir o comprazimento que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por

consequente o fundamento determinante do juízo de gosto.” (1998, p. 110, 111). Huisman (1994) afirma que a ideia de finalidade constitui o alicerce de toda a teoria kantiana do juízo reflexivo: é uma finalidade puramente subjectiva e formal ou, na terminologia de Kant, uma *finalidade sem fim* (sem a representação de um fim) determinando uma actividade interior (o jogo harmonioso das faculdades do sujeito) e não dirigida para o objecto (Ferreira et al., 1994). É uma finalidade ligada ao sujeito e à sensação de prazer harmonioso que ele experimenta (Suassuna, 1996). Daí que o prazer estético não dependa portanto da realidade do objecto, baseando-se exclusivamente em condições subjectivas ou *a priori*: o estado de espírito do sujeito, a sua actividade interior, puramente contemplativa.

Para Kant o juízo de gosto mediante o qual um objecto é declarado Belo sujeito à condição de um conceito determinado, não é *puro* (Herrero, 1988). Por este motivo distingue a *Beleza livre* da *Beleza aderente*: “Há duas espécies de beleza: a beleza livre e a beleza simplesmente aderente. A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objecto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objecto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objectos que se encontram sob o conceito de um fim particular. Flores são belezas naturais livres. (...) No julgamento de uma beleza livre (segundo a mera forma) o juízo de gosto é puro. (...) No entanto, a beleza de um ser humano, (...) a beleza de um cavalo, de um edifício pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deve ser, por conseguinte um conceito da sua perfeição, e é portanto beleza simplesmente aderente. (...)” (Kant, 1998, p. 120, 121).

O quarto momento do juízo de gosto é referenciado à *modalidade* (da satisfação dada por um objecto) – “*Belo* é o que é conhecido sem conceito como objecto de um comprazimento *necessário*.” (Kant, 1998, p. 132). Kant evidencia que o Belo é pensado como tendo uma relação necessária com a satisfação. O juízo de gosto exige que o Belo se referencie necessariamente à satisfação estética, não significando isto que quando nos sentimos impressionados por um objecto possamos garantir que todos os outros se sentem impressionados de igual modo, mas antes que *deveriam* experimentar a mesma satisfação que nós próprios (Beardsley e Hospers, 1990). A condição de necessidade a que um juízo de gosto aspira é a ideia de um *sentido comum*, que em Estética designa o efeito resultante do livre jogo das nossas faculdades cognoscitivas (Herrero, 1988). Ao emitir um juízo estético pressupomos que o jogo dessas faculdades produzirá uma certa satisfação análoga à nossa em todos os que percebam o objecto em causa (ibid.): “Em todos os juízos pelos quais declaramos algo belo, não permitimos a ninguém ser de outra opinião sem com isso fundarmos o nosso juízo sobre conceitos, mas somente sobre o nosso sentimento: o qual, pois colocamos no fundamento não como sentimento privado mas como um sentimento comunitário.” (Kant, 1998, p.130, 131). Para Kant é na *sensibilidade* ou *sentido comum* aos homens que se fundamenta a universalidade e necessidade dos juízos de gosto. Este *sentido comum* não se pode provar,

mas constitui uma condição necessária à comunicabilidade dos juízos estéticos (Herrero, 1988).

No pensamento estético de Kant é ainda importante evidenciar a exclusão que fez quanto à influência dos *atractivos* e da *emoção* nos juízos de gosto: “(...) O gosto é ainda bárbaro sempre que ele precisa da mistura de *atractivos* e *comoções* para o comprazimento, ao ponto até de tornar estes os padrões de medida da sua aprovação. Não obstante, *atractivos* frequentemente são, não apenas contados como beleza (que todavia deveria concernir propriamente só à forma) como contribuição para o comprazimento estético universal, mas até são feitos passar em si mesmos por belezas, por conseguinte a matéria do comprazimento é feita passar pela forma. (...) Um juízo de gosto, sobre o qual *atractivo* e *comoção* não tenham nenhuma influência (conquanto se deixem ligar ao comprazimento no belo), e que portanto tem por fundamento de determinação simplesmente a conformidade a fins da forma, é um *juízo de gosto puro*.” (Kant, 1998, p. 113). Os *atractivos* e as *comoções*, ou *emoções*, podem assim, quando muito, acrescentar-se ao juízo de gosto, não podendo, contudo, determiná-lo.

O conceito de *perfeição* é também excluído dos juízos de gosto puros, o que conduz Kant a afirmar que “O juízo de gosto é totalmente independente do conceito de *perfeição*.” (1998, p. 117). À *perfeição* estão associadas considerações sobre o que o objecto “deveria ser”, havendo portanto uma alusão a conceitos, a regras, que não são regras do Belo (pois tais regras não existem para Kant) mas sim regras, conceitos da *perfeição* do objecto. Para Kant o juízo de *perfeição*, de natureza teórica, suscita uma satisfação intelectual, não se confundindo com o juízo sobre o Belo, cuja natureza é estética (Ferreira et al., 1994).

Importante ainda relativamente à Estética de Kant parece-nos ser a referência à sua teoria do *sublime*. O sublime surge como um estado puramente subjectivo cuja infinidade é inacessível à intuição sensível (Huisman, 1994). O sublime difere do Belo, embora ambos se baseiem no juízo de gosto (Bayer, 1993). Ao contrário do que se passa no Belo, em que existe harmonia entre a imaginação e o entendimento, no sublime há um grande desacordo, não tanto entre a imaginação e o entendimento, mas entre a imaginação e a razão (já que agora é o infinito que está em jogo) (Souriau, 1970). No sublime existe uma satisfação quantitativa, ao passo que no Belo se trata duma satisfação qualitativa (Bayer, 1993). Enquanto a essência do Belo está na forma do objecto e tem assim uma limitação, o carácter do sublime é o informe enquanto infinito (ibid.). Quer se trate do “sublime matemático” (sublime de grandeza) ou do “sublime dinâmico” (sublime de potência), a razão e a imaginação procuram em vão abraçar, agarrar esse infinito de grandeza ou de potência que assenta na razão (Souriau, 1970). Desta forma a nossa alma experimenta uma espécie de dilaceração terrível e voluptuosa numa emoção combinada de pena e de prazer (ibid.). O sublime não tem *atractivo* nem jogo, antes impõe o respeito e a gravidade: é um prazer negativo de carácter subjectivo (Bayer, 1993). Kant explica a satisfação advinda do sublime como um sentimento da nobreza da razão e do destino moral do homem (Beardsley e

Hospers, 1990). “O sublime não é mais do que estados caóticos, sem relação com o espírito, com o nosso espírito. Encontramos desordem e devastação logo que há grandeza e potência: integramos tudo isto no sublime que as nossas faculdades fabricam e que nós segregamos.” (Bayer, 1993, p. 204).

A obra de Kant é muito vasta e segundo Huisman (1994) “Kant lançou as bases não de uma mas de várias estéticas.” (p. 41). As suas teorias foram utilizadas, entre outros, pelo poeta dramático Friedrich Schiller (1759-1805), que nas suas *Cartas sobre a educação estética do homem* expôs uma visão neokantiana da Arte e da Beleza, como meio através do qual a humanidade avança desde um estado de existência sensível a um estado racional e, por consequência, plenamente humano (Beardsley e Hospers, 1990). O Belo ou o sentido estético une, harmoniza a natureza animal e intelectual conduzindo de uma a outra. Enquanto Kant reportava o Belo à razão teórica, isto é, ao juízo, Schiller associa--o à razão prática, ou seja, à razão ligada a acções (Bayer, 1993). Excluídas as determinações exteriores, o Belo, imitando a razão prática, torna-se autónomo (ibid.).

Schiller afirma que o homem acede naturalmente à Beleza e, da mesma forma natural, tem repugnância pela fealdade. Entende que o fim do homem é ser, simultaneamente, harmonioso e feliz, sendo que um dos caminhos para atingir a virtude e a felicidade é a Beleza (Bayer, 1993).

O contexto político em que se situa o pensamento de Schiller é o da Revolução Francesa, surgindo a sua Estética como um suplemento da política e da nova moral (Bayer, 1993). Trata-se assim de uma Estética da liberdade: “(...) não é apenas poeticamente permitido, como também filosoficamente correcto, denominar a Beleza como a nossa segunda criadora. Porque embora ela se limite a possibilitar-nos a humanidade, deixando de resto a realização da mesma ao critério da nossa livre vontade, ela tem isso em comum com a nossa criadora originária, a natureza, que igualmente nada mais nos concedeu do que a capacidade de realizar a humanidade, fazendo porém depender o uso da mesma, da determinação da nossa própria vontade.” (Schiller, 1994, p. 78)

Para além de ser uma Estética da liberdade, a Estética de Schiller é também uma Estética do instinto e do jogo. Schiller reconhece no homem um duplo instinto: o instinto sensível e o instinto formal (Bayer, 1993), cuja síntese e elevação a um nível superior é garantida pelo instinto de jogo (Beardsley e Hospers, 1990). “O objecto do impulso sensível, expresso através de um conceito geral, chama-se *vida* no seu significado mais lato; conceito este que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos.” (Schiller, 1994, p. 62). O instinto sensível exige assim que o homem realize o máximo possível de experiências, relacionando-se com mudança, com a receptividade dos sentidos, com o mundo e a vida (Bayer, 1993). “O objecto do impulso formal, expresso através de um conceito geral, chama-se *figura*, tanto no sentido indirecto como no directo; conceito este que resume todas as características formais das coisas e todas as relações das mesmas com as faculdades conceptuais.”



(Schiller, 1994, p. 62). O instinto formal requer que a pessoa fique inteiramente livre perante o mundo sensível, concernendo à permanência, à lei e à forma, à força criadora da razão (ibid.). Existe uma tendência para que cada um destes instintos procure prevalecer sobre o outro mas, quando apenas conduzidos pelos sentidos somente poderemos receber a lei da natureza e, quando abandonados à razão, escapa-se-nos a natureza. Assim Schiller propõe que o instinto ou impulso de jogo realize a conciliação e a união entre os outros dois instintos: “O objecto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá assim chamar-se *figura viva*; conceito este que serve para designar todas as características estéticas dos fenómenos e, numa palavra, o que se usa para designar o que se chama *beleza* no seu significado mais lato.” (Schiller, 1994, p. 62). O instinto de jogo traduz-se portanto na forma viva ou Beleza, na harmonia da imaginação e do entendimento (Bayer, 1993). Porém esta harmonia, advinda do sentido em que Schiller toma o jogo, é uma versão mais concreta da harmonia kantiana entre o entendimento e a imaginação; implica uma espécie de combinação entre liberdade e necessidade, que se converte na voluntária submissão a regras ou normas, com vista ao próprio jogo (Beardsley e Hospers, 1990).

Bayer (1993) refere que a Beleza não se vê diminuída pelo instinto de jogo pois para Schiller a actividade lúdica é um dos símbolos mais importantes da civilização de um povo, como o próprio filósofo evidencia: “(...) podereis sentir-vos há muito tentado em replicar-me, não se verá o belo, pelo facto de fazermos dele um mero jogo, humilhado e equiparado aos frívolos objectos que sempre sofreram tal designação? Não entra em contradição com o conceito de razão e com a dignidade da Beleza, que é contudo encarada como um instrumento da cultura, limitá-la a um *mero jogo*, e não entra em contradição com o conceito experiencial do jogo, que é compatível com a exclusão de toda a forma de gosto, limitá-lo apenas à beleza? Mas que significa aqui um *mero jogo*, depois de sabermos que, de entre todos os estados do ser humano, é precisamente o jogo e *apenas* o jogo que faz dele um ser completo e desenvolve em simultâneo a sua dupla natureza? Aquilo a que chamais *limitação*, segundo a Vossa ideia, designo eu segundo a minha por *alargamento*. (...) A beleza realmente existente é digna do impulso lúdico que realmente existe; mas o ideal de beleza postulado pela razão faz-se acompanhar de um impulso lúdico ideal, que o ser humano deve ter presente em todos os seus jogos. (...) para dizê-lo de uma vez por todas, o ser humano só joga quando realiza o significado total da palavra homem, e *só é um ser plenamente humano quando joga*.” (Schiller, 1994, p. 63, 64). Em Schiller a Beleza conduz o homem sensível à forma, ao pensamento, e o homem intelectual à matéria e ao mundo sensível. Para Schiller a esfera Estética é o ponto de conciliação entre o espírito e a natureza, a matéria e a forma, pois o Belo é vida (Huisman, 1994). A oposição kantiana entre os sentidos e a razão é resolvida por Schiller por intermédio do estado estético, em que o homem não se encontra determinado nem materialmente, nem intelectualmente, sendo livre, inteiramente livre (Bayer, 1993), o que leva Schiller a afirmar que “só o exercício estético conduz ao ilimitado” (Schiller, cit. por Huisman, 1994, p. 43).

Do pensamento de Schiller parece-nos ser ainda de salientar a tónica que colocou na virtude educadora da Arte (Bayer, 1993), o que leva um dos grandes pedagogos portugueses contemporâneos a afirmar que “Relativamente ao conceito de “educação estética”, a reflexão de Schiller foi e continua a ser fundamental.(...)” (Patrício, 1993, p. 123). Patrício acrescenta que para Schiller “(...) o que está realmente em causa com a educação estética não é exactamente a formação artística, nem uma iniciação à história, teoria e crítica da Arte, mas a formação integral da pessoa.” (ibid.).

As ideias de Schiller influenciaram Schelling (1775-1854) que é também um neokantiano (Bayer, 1993; Huisman, 1994; Suassuna, 1996). Schelling deixou muitos escritos de carácter filosófico-artístico onde sobressaem, para além de Kant, as influências de Plotino (Souriau, 1970) - no seu idealismo neoplatónico realça a tricotomia Beleza, Verdade, Bem (Huisman, 1994; Suassuna, 1996).

Beardsley e Hospers (1990) afirmam que Schelling é o primeiro filósofo que pretendeu ter descoberto um “ponto de vista absoluto” a partir do qual é possível superar ou transcender o dualismo e as dicotomias kantianas. Schelling pretende ultrapassar o fosso aberto por Kant entre a sensibilidade e o entendimento, procurando a conciliação entre o sujeito e o objecto, o ideal e o real, o instinto e a inteligência, a liberdade e a necessidade (Souriau, 1970). Em Schelling trata-se de restaurar a unidade sujeito/objecto, que constitui afinal as duas faces duma identidade fundamental (Souriau, 1970; Bayer, 1993). Isto só é possível por intermédio da intuição do artista, que é uma intuição intelectual objectivada, que reconcilia o sujeito e o objecto, o determinismo e a liberdade, o mundo espiritual e a natureza (ibid.). Na intuição artística o eu é à vez consciente e inconsciente, existe, à vez, deliberação e inspiração (Beardsley e Hospers, 1990). Esta harmonia da liberdade e da necessidade cristaliza e torna manifesta a harmonia subjacente que existe entre o eu e a natureza (ibid): “Toda a produção estética parte de uma separação essencialmente infinita das duas actividades (a consciente, da liberdade, e a inconsciente, da natureza), actividades que estão separadas em todas as produções livres. Mas como estas duas actividades devem ser representadas nas produções artísticas como unidas, a obra de Arte representa um infinito em forma finita. Pois bem: o infinito, apresentado em forma finita, é a Beleza.” (Schelling, cit. por Suassuna, 1996, p. 80).

Se a intuição do artista é essencial isso implica que o papel da Arte seja também primordial. Apenas a Arte pode restaurar, por meio da “intuição intelectual”, a unidade sujeito-objecto; por isso a Arte está acima da ciência, que constitui um degrau inferior da vida espiritual (Souriau, 1970). A Arte dá uma alma às coisas e é pela alma que o homem se liberta da individualidade e pode participar na vida das coisas. Para Schelling a alma não é bela, ela é a própria Beleza (ibid.). Este filósofo faz da Arte e da Beleza o corolário de todo um sistema (Beardsley e Hospers, 1990) afirmando que “A beleza é o coroamento, o positivo, a substância das coisas.” (Schelling, cit. por Bayer, 1993, p. 304); refere-se à actividade estética como o “(...) fecho de abóbada de todo o edifício” (Schelling, cit. por Huisman, 1994, p. 43).

Quem aprofundou e sistematizou com mais rigor o pensamento de Schelling foi Hegel (1770-1831), que é apontado como o maior esteta de todos os tempos (Huisman, 1994), como aquele que concebeu o sistema idealista de Estética melhor articulado (Beardsley e Hospers, 1990) e mesmo como o maior dos pensadores idealistas alemães do século XIX (Suassuna, 1996). Bayer (1993) sustenta que “O ponto de partida de Hegel é o ponto de chegada de Schelling, isto é, a identidade do sujeito e do objecto, da natureza e do espírito; em suma, do inteligível no sensível.” (p. 305). Uma vez mais a sensibilidade perde a autonomia que tinha adquirido com Kant (Ferry, 1990).

Para Hegel a Estética constitui a teoria filosófica do Belo e, em concreto, da Arte: “Podemos precisar o objecto do nosso estudo dizendo-o formado pelo domínio do belo e, com mais rigor, pelo domínio da Arte.” (Hegel, 1993, p. 3). Não pretende estabelecer preceitos ou normas da Arte, mas apreender, tal qual são dados, os momentos constitutivos da Beleza e da Arte (Banfi, 1970).

É seguindo os passos de Schelling que Hegel afirma que “O belo define-se como a *manifestação sensível* da ideia” (Hegel, 1993, p. 70). A Ideia em Hegel representa o Infinito ou o Absoluto de Schelling. Enquanto Schelling definia a Beleza como o infinito representado através do finito, Hegel define-a como a Ideia representada através do sensível. A Ideia é o *conceito* no seu estágio mais elevado de desenvolvimento dialéctico, é a Ideia platónica, o modelo encarnado na coisa particular (Bayer, 1993). Hegel aceita o fundamento platónico da explicação da Beleza (também aqui se encontra próximo de Schelling), e declara: “Pela ideia, pelo universal se deve começar em tudo e, por conseguinte, também no nosso domínio. (...) A nós, aparece--nos em primeiro lugar a ideia em si e para si, não a ideia derivada, deduzida de objectos particulares. (...) Aceitamos, pois, no seu pleno significado, as palavras de Platão: deve-se considerar, não os objectos particulares qualificados como belos, mas a Beleza” (Hegel, 1993, p. 7). Hegel demarca-se da posição kantiana de que a Beleza é *um universal sem conceito*. Aos olhos de Hegel, a Estética volta, muito *classicamente*, a ser a expressão duma Ideia no campo da sensibilidade (Ferry, 1990), traduzindo-se o Belo na revelação, no aparecimento, na manifestação sensível da Ideia (Banfi, 1970; Souriau, 1970). A Ideia é entendida como universal que contém em si, e em si move, o particular (ibid.). O Belo surge como unidade absoluta que se exprime na forma finita da sensibilidade.

Para Hegel o Belo exige liberdade, sendo que a liberdade constitui uma qualidade essencial ao espírito (Bayer, 1993): “(...) a liberdade é a determinação mais nobre do espírito.” (Hegel, 1993, p. 63). A Arte, pela sua liberdade, preenche exactamente a mesma missão que a Religião e a Filosofia: constitui-se numa forma de exprimir o divino e de tornar sensível o Espírito Absoluto: “O seu mais alto destino, tem-no a Arte, em comum com a religião e com a Filosofia. Como estas, também ela é um modo de expressão do divino, das necessidades e exigências mais elevadas do espírito.” (Hegel, 1993, p. 12). As três etapas ou momentos que surgem no caminho do

espírito humano em busca do Absoluto, ou da Ideia, são: a Religião, a Filosofia e a Arte (Banfi, 1970; Huisman, 1994; Suassuna, 1996). “Se assim têm o mesmo conteúdo, os três reinos do espírito (*religião, Filosofia, Arte*) diferem, no entanto, pela *forma* em que, dentro de cada um deles, se apresenta à consciência o mesmo objecto, quer dizer, o Absoluto.” (Hegel, 1993, p. 65). A Arte é o que revela à consciência a verdade sob a forma sensível (Souriau, 1970). Para Hegel o *conteúdo* da Arte é a Ideia; a *forma* da Arte revela-se na configuração sensível e imaginativa da Ideia (Huisman, 1994). O que é próprio da Arte é oferecer aos sentidos uma manifestação dos pensamentos universais do espírito humano (Souriau, 1970). Na Arte a Ideia encarna em formas materiais e, deste modo, o homem explica a si mesmo o que é e o que pode ser (Beardsley e Hoppers, 1990). A Arte reveste uma dimensão antropológica – para Hegel nas obras de Arte o homem projecta o seu próprio ser, objectivando-se nelas busca conhecer-se a si mesmo (Herrero, 1988). Quando o material é espiritualizado na Arte dá-se, à vez, uma revelação cognoscitiva da Verdade e uma revigoração do observador (ibid.). Em Hegel a Arte é o primeiro intermediário, é o reconciliador entre as ideias e a sensação imediata, é a encarnação do infinito do mundo espiritual no finito das formas (Bayer, 1993).

Na sua obra *Estética* Hegel deduz os momentos essenciais da Arte segundo o grau de actualização da Ideia. O objectivo da Arte consiste em tornar possível à intuição, por meio duma forma sensível, a Verdade que o homem abriga no seu espírito (Herrero, 1988). Hegel afirma que “ (...) a função da Arte consiste em tornar a ideia acessível à nossa contemplação, mediante uma forma sensível e não na forma do pensamento e da espiritualidade pura em geral, e ainda em que o valor e a dignidade desta representação resulta da correspondência entre a ideia e a forma que se fundem e interpenetram; deste modo, a qualidade da Arte e a conformação da realidade representada com o conceito, dependerão do grau de fusão, de união existente entre a ideia e a forma. É esta ascensão para a expressão da verdade cada vez mais conforme com o conceito do espírito, cada vez mais espiritualizada que dá as indicações referentes às divisões da ciência da Arte.” (1993, p. 47). As modalidades da Arte dependem assim da maneira como a Ideia está incorporada no real. A analítica estética hegeliana estabelece três tipos de modelação da Ideia no sensível – o simbólico, o clássico e o romântico – a que correspondem os períodos históricos de desenvolvimento da Arte e a sua diversidade.

O primeiro momento, da *simbolicidade* da Arte, corresponde ao momento histórico oriental, de que a arquitectura constitui a melhor expressão. Para Hegel os materiais da arquitectura procedem da matéria vulgar exterior (massas mecânicas e pesadas) e as realizações com estes materiais são realizações exteriores, executadas segundo as regras abstractas da simetria. “Na Arte simbólica, temos, de um lado, a ideia abstracta e, de outro lado as formas materiais que lhe são adequadas. A ideia indefinida, a ideia infinita, apropria-se da forma, e esta apropriação de uma forma que lhe não convém tem todos os aspectos de uma violência (...)” (Hegel, 1993, p. 49). Para Hegel esta Arte pertence à categoria do *sublime*, sendo que o sublime se define pelo esforço de

expressar o infinito. Mas, na arquitectura este infinito é uma abstracção, à qual não se pode adaptar nenhuma forma sensível, pelo que a forma é impelida para além de toda a determinação. Hegel afirma que “A expressão não passa de tentativa, de ensaio, que produzirá gigantes e colossos, estátuas com mil braços e com mil corpos. (...) Esta Arte é, pois, uma Arte que investiga e aspira e nisso consiste o seu simbolismo. Mas pelo conceito e pela realidade, é uma Arte ainda imperfeita.” (1993, p. 50).

O segundo momento, da *classicidade* da Arte, é expresso pela cultura grega, traduzindo-se sobretudo na escultura. Na escultura clássica “A forma e o conteúdo são de uma adequação absoluta, nenhum deles sobreleva o outro, a forma determina o conteúdo e o conteúdo determina a forma; é a unidade na sua pura universalidade.” (Hegel, 1993, p. 55). O Espírito assimilou assim completamente os seus materiais; a forma infinita está concentrada no corporal. “O espírito da Arte encontrou, enfim, a sua forma. O conteúdo verdadeiro é um espiritual concreto em que o elemento concreto reside na forma humana, a única capaz de revestir o espiritual em sua existência no tempo. Enquanto existe, e de uma existência sensível, o espírito só se pode manifestar na forma humana.” (ibid., p. 51). As esculturas representativas dos deuses constituem a expressão máxima do equilíbrio entre forma e conteúdo: “Assim se afirma, ao mesmo tempo, o espírito como um particular, não como absoluto e eterno, o qual, aliás, só pode encontrar a sua expressão na espiritualidade pura. Esta circunstância constitui a fraqueza e a insuficiência da Arte clássica, fraqueza e insuficiência em que acaba por sucumbir.” (Hegel, 1993, p. 51).

Finalmente, o momento da *romanticidade* da Arte caracteriza o período moderno, encontrando a sua forma de expressão mais vincada na pintura, na música e na poesia. A Arte romântica nasce da ruptura da unidade entre a realidade e a Ideia, o conteúdo e a forma, e do regresso da Arte à oposição que existia na Arte simbólica. Não se trata contudo de uma regressão, Hegel afirma que este regresso é “(...) simultaneamente um progresso.” (1993, p. 51). A subjectividade constitui a base da Arte romântica. A unidade do divino e do humano que é pressuposta apenas é conseguida no espírito. “Nesta terceira fase, o espiritual aparece como espiritual, a ideia é livre e independente. Domina, agora, o saber, o sentimento e, portanto, a ideia, a alma. Quando o espírito atingiu um estado em que pode ser para si, está liberto da representação sensível. O sensível é, por conseguinte, para o espírito algo de indiferente, de transitório, de inessencial; a alma, o espiritual como tal, é que dá ao sensível a sua significação.” (Hegel, 1993, p. 52). O elemento espiritual é assim o predominante na Arte romântica gozando “(...) da sua plena liberdade (...) seguro de si, não teme as aventuras e as surpresas da expressão exterior, não recua perante os desvairios das formas. Como um elemento accidental poderá ele tratar o sensível mas sempre o percorrerá de um fluido de espiritualidade que transforma a aparência em realidade necessária.” (ibid., p. 53). As artes que caracterizam o desenvolvimento da Ideia no sensível são três: a pintura, a música e a poesia. A pintura representa uma “(...) visibilidade subjectivada (...) que não precisa, como a arquitectura, dos contrastes abstractos de massas mecânicas nem, como a figura, da materialidade espacial das três

dimensões, pois os contrastes de que precisa são-lhe, por assim dizer, imanentes na forma de cores.” (Hegel, 1993, p. 56). Com a música a visibilidade abstracta transforma-se em audibilidade abstracta: “(...) a dialéctica própria do espaço desenvolve-se até alcançar o tempo, até esse sensível que existe, sem existir (...) Só a música exprime o despertar e a extinção do sentimento e forma o centro da Arte subjectiva, a passagem da sensibilidade abstracta para a espiritualidade abstracta.” (ibid., p. 57). Por último, a poesia consegue a mais profunda interiorização do artístico, é considerada por Hegel a mais espiritual variedade da Arte romântica. “O som que, na música, era uma ressonância imprecisa, transforma-se em palavras, é um som articulado, preciso, de uma função que consiste em exprimir representações, ideias, em ser o sinal de uma espiritual interioridade. (...) A poesia é a Arte geral, a mais compreensiva, a que consegue elevar-se à mais alta espiritualidade. Na poesia, o espírito é livre em si, está separado dos materiais sensíveis que transformou em sinais destinados para a sua expressão. O sinal, aqui, não é um símbolo mas algo de completamente indiferente e sem valor sobre o qual o espírito exerce um poder de determinação.” (Hegel, 1993, p. 57). Estas são assim segundo Hegel as características gerais das formas de Arte, consideradas de acordo com as possibilidades de relação entre a Ideia e o conteúdo: enquanto a Arte simbólica está ainda em busca do ideal, a Arte clássica alcançou-o e a Arte romântica superou-o.

Se o Belo se define como a manifestação sensível da Ideia e a Arte resolve o paradoxo de encerrar o absoluto, que é o pensamento, em qualquer coisa de particular e de finito, é preciso deixar claro que para Hegel o Belo natural não cumpre integralmente com a revelação sensível da Ideia: “(...) a diferença entre o belo artístico e o belo natural não é uma mera diferença quantitativa. A superioridade do belo artístico provém da participação no espírito e, portanto, na verdade (...) O belo natural (...) dever-se-á conceber como um modo imperfeito do espírito, como um modo contido no espírito, como um modo privado de independência e subordinado ao espírito.” (Hegel, 1993, p. 3). Assim, a Beleza natural pode encerrar a Ideia até certo ponto, mas é somente na Arte humana que a Ideia tem a sua mais alta encarnação (Beardsley e Hospers, 1990). O Belo natural é puro indício da Ideia, pressentimento lábil, que rapidamente se obscurece (Banfi, 1970). O Belo natural não é capaz de dar ao conteúdo interno do Espírito a forma que lhe convém (Souriau, 1970). “Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza.” (Hegel, 1993, p. 2). Daí que na Arte seja sempre evidente o triunfo do Espírito, estando a Arte muito mais próxima do Espírito do que da natureza (Bayer, 1993). Para Hegel a Beleza artística tem mais mérito do que a natural, pois enquanto a Beleza natural é nascida uma vez, a Beleza da Arte é como que nascida duas vezes do Espírito. O artístico transcende o sensível e adquire plena significação na sua relação com o Espírito (Herrero, 1988). A Arte não é imitação da natureza, mas antes criação de um mundo ideal que se torna sensível, onde as formas sensíveis ao actualizarem a Ideia, passam a adquirir alma e harmonia próprias (Banfi, 1970). A obra de Arte supõe uma identificação do finito com o infinito

(Herrero, 1988). A Estética deve ser fundamentalmente, segundo Hegel, uma Filosofia da Arte (Suassuna, 1996).

Na obra de arte a Ideia surge enquanto representada e exteriorizada no concreto, ou seja, sob o seu aspecto estético, sob a configuração da Beleza. No entanto, o elemento sensível nunca é excluído, embora a sua importância esteja sempre direccionada para o retorno que a sensibilidade faz em direcção ao Espírito: “A *intuição sensível* pertence à Arte que confere à verdade a forma de representações sensíveis. Estas representações, até como tais, têm um sentido e uma significação que ultrapassam a esfera puramente sensível (...)” (Hegel, 1993, p. 65). Hegel afirma ainda que “No domínio da estética o sensível deve aparecer-nos apenas como superfície e como aparência.” (Hegel, cit. por Bayer, 1993, p. 309). A Estética estabelece assim, para Hegel, a ponte entre a sensibilidade imediata e o pensamento puro: “No processo estético, o sensível é espiritualizado e o espiritual aparece como sensibilizado.” (Hegel, *ibid.*) Hegel exclui contudo a sensibilidade material respeitante ao que denomina como *sentidos inferiores* que são o olfacto, o gosto e o tacto. Evidencia apenas os *sentidos teóricos* ou *intelectuais* do ser humano, isto é, a visão e a audição.

Também Schopenhauer (1788-1860) na sua obra *O mundo como vontade e como representação* (1819) estabeleceu uma classificação dos sentidos por ordem de “dignidade relativa” (Bayer, 1993, p. 318). O tacto, o olfacto e o gosto são considerados como sentidos inferiores, enquanto os sentidos superiores são representados pela vista e pelo ouvido, sendo que as percepções visuais e auditivas se referenciam, respectivamente, ao espaço e ao tempo. Apenas os sentidos superiores se ligam ao domínio da Estética. O tacto, o olfacto e o gosto, embora sendo sentidos úteis, provocam sensações conjuntas de prazer e de dor que estimulam a vontade, em lugar de favorecerem a intuição pura que, segundo Schopenhauer, representa a forma própria do Saber, o grau mais elevado da escala de valores (Bayer, 1993).

Schopenhauer entende o mundo sensível como uma pura representação que procede essencialmente da vontade, isto é, dum *querer-ser* ou *querer-viver* (Souriau, 1970). Mas, o querer-viver é infeliz, e a vontade é dolorosa, radicalmente má, envolve-nos num infortúnio infinito, em insatisfação e em dor (*ibid.*). Existem apenas duas formas de nos libertarmos deste ciclo trágico: uma delas é moral e traduz-se no sentimento de piedade que quebra a separação entre os seres. A outra forma é representada pela Arte, que nos liberta do querer-viver. Através da contemplação estética a Arte conduz-nos ao mundo das Ideias, que é concebido à maneira platónica, o que leva Huisman (1994) a opinar que Schopenhauer flutua entre o kantismo e o platonismo. Também Bayer (1993) refere que Schopenhauer constrói a sua doutrina do Belo sobre a Teoria das Ideias de Platão. De igual modo Herrero (1988) afirma que para Schopenhauer as verdadeiras entidades da percepção estética são as ideias platónicas: as formas essenciais e permanentes do mundo e de todo o fenómeno; a Arte é uma forma de conhecimento, uma intuição directa das essências metafísicas. É o próprio Schopenhauer que afirma “O princípio que constitui o fundo de tudo quanto

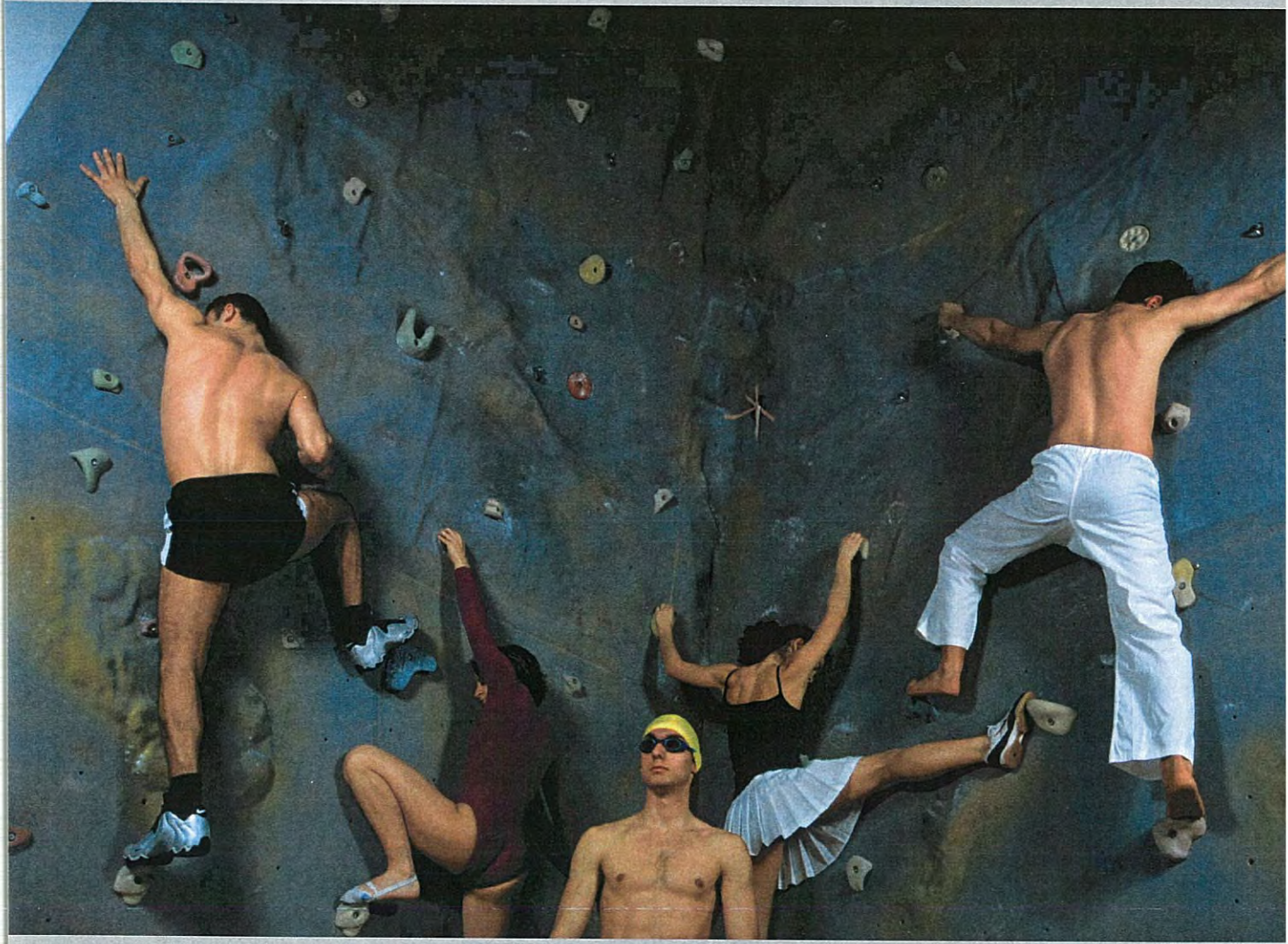
temos dito acerca da Arte é o de que o objecto da Arte, o objecto que o artista se esforça por representar, o objecto cujo conhecimento deve preceder e engendrar a obra como o germe precede e engendra a planta, esse objecto é uma Ideia, no sentido platónico da palavra, e nada mais; não é a coisa particular, pois de modo algum é o objecto da nossa concepção vulgar; também não é o conceito, pois de modo algum é o objecto do entendimento, ou da ciência.” (Schopenhauer, cit. por Cochofel, s.d., p. 144, 145). Relativamente à influência de Kant, Beardsley e Hospers (1990) evidenciam que a solução dada por Schopenhauer ao dualismo básico kantiano consistiu em interpretar a *coisa em si*, o mundo *numenal*, como a *vontade de viver*, e o mundo *fenomenal* como a objectivação ou expressão dessa vontade primária.

Para Schopenhauer, “(...) dizer que uma coisa é bela, é dizer que é o objecto da nossa contemplação estética (...)” (Schopenhauer, cit. por Huisman, 1994, p. 49). O conhecimento puro traduz-se na contemplação estética e desinteressada, em que domina a intuição em substituição da explicação (Bayer, 1993). Onde a Ciência se encontra com os seus limites, quando o sábio se torna incapaz de explicar as coisas e os seres, procurará penetrá-los por meio da contemplação - a Ciência cederá assim lugar à Arte, pois a contemplação implica saber ascender do fenómeno à Ideia, o que não é já objecto da Ciência e escapa ao princípio da razão suficiente (ibid.). As ideias constituem as primeiras objectivações da vontade e cada coisa é passível de exprimir uma ideia, daí resultando a sua Beleza.

Schopenhauer estabelece uma hierarquia das artes partindo de graus inferiores para atingir a Beleza perfeita que, segundo ele, é a Beleza humana (Bayer, 1993; Huisman, 1994). Um primeiro critério por si estabelecido com vista a sustentar esta categorização consiste na objectivação da contemplação: “As coisas serão (...) mais ou menos belas consoante a contemplação estética for mais ou menos objectivada.” (Bayer, 1993, p. 317). As ideias de forças naturais (resistência, gravidade, luz ...) expressas pela arquitectura encontram-se na base da hierarquia, enquanto as ideias da humanidade pensante, exprimidas pela linguagem através da poesia, estão representadas no topo. O segundo critério que para Schopenhauer permite justificar a hierarquia das artes reside na impressão estética, o que significa que as artes podem ser classificadas de acordo com a objectividade crescente conferida ao prazer estético. A arquitectura surge como a Arte em que prevalece o elemento subjectivo, que se vai vendo diminuído na escultura e na pintura, em favor do elemento objectivo, que predomina na poesia e na tragédia. É a tragédia que, por intermédio da piedade, nos permite comunicar com a ideia de homem absoluto (Huisman, 1994). Por fim, o último critério estabelecido por Schopenhauer para fundamentar a sua hierarquia das artes consiste em que todas as artes devem evidenciar o desacordo das tendências e a luta das forças contrárias (Bayer, 1993). Schopenhauer considera que embora a vontade humana seja una, as suas manifestações ostentam sempre o conflito entre os contrários, sendo este conflito uma das marcas mais evidentes da figuração estética.

Na hierarquia das artes de Schopenhauer a música é excluída pois, segundo ele, encontra-se para além de todas as outras formas de arte que exprimem as ideias de ma-





téria, de vida ou de humanidade (Huisman, 1994). Beardsley e Hospers (1990) esclarecem que a singularidade da música em Schopenhauer consiste em que não incarna ideias, mas a própria vontade no seu esforço e impulso, o que nos permite contemplar a sua grandiosidade directamente, sem obstáculos. A música deixa de ser uma arte entre as outras artes (ibid.). A música é assumida como totalmente independente de qualquer imagem espacial e até de todo o pensamento abstracto (Souriau, 1970). Constitui a forma das formas, a ideia das ideias, é uma Arte que se confunde com o próprio cosmos (Huisman, 1994). Enquanto todas as outras artes são reprodução das ideias, a música não exprime as ideias, antes se constitui como reprodução da vontade. “O mundo é música encarnada, do mesmo modo que é vontade encarnada” (Schopenhauer, cit. por Huisman, 1994, p. 49). Bayer (1993) salienta todavia um aspecto relativo ao pensamento de Schopenhauer que nos parece ainda importante: apesar do carácter libertador da Arte, catártico mesmo, ela revela-se contudo, a música incluída, provisória e insuficiente: “Fazer música (...) é ser, é ainda querer, portanto sofrer. A sua teoria do Belo levava forçosamente Schopenhauer para a doutrina do Nirvana, única verdadeira do querer-viver.” (ibid., p. 321). Também Huisman (1994) realça este aspecto: “(...) a música já não é suficiente; a alegria profunda deve ceder o lugar a uma calma recolhida; o Belo supremo e absoluto torna-se análogo do nada. (...) O homem em quem se nega a vontade vai poder mergulhar no seu nirvana.” (p. 50).

De acordo com Huisman (1994) estaremos já no terceiro período da História da Estética, ou seja, na *idade positiva*.

A influência de Schopenhauer é visível na obra de Nietzsche (1844-1900): Córdón e Martínez (1998c) referem-se a Schopenhauer e a Wagner como guias espirituais de Nietzsche, e Bayer (1993) afirma que o primeiro período da sua vida é marcado pelo pensamento daqueles dois grandes pessimistas. Numa das diversas edições do seu primeiro livro *A origem da tragédia*, Nietzsche coloca-lhe como subtítulo *Helenismo e pessimismo* pois esse seria o título que, segundo ele, não deixaria espaço a equívocos (ibid.). O pessimismo nietzscheano envolve todos os aspectos da civilização e da cultura traduzindo-se numa Filosofia da ilusão: o conhecimento é uma ilusão, ilusão essa que toca igualmente a ordem da Ética, assim como os valores da Religião. A Arte contudo, ocupa um lugar particular nesta Filosofia da ilusão, distanciando-se da Moral e do Conhecimento na medida em que, embora tudo seja ilusão, só a Arte sabe que não vai para além da ilusão. Por este meio a Arte penetra mais profundamente nas coisas do que qualquer outro fenómeno humano, representando a própria linguagem das aparências (Bayer, 1993).

Em Nietzsche, como refere Bayer (1993), a Estética e a Arte ocupam um espaço singular, privilegiado: “A Arte tem a sua relação com a vontade de poder; é a afirmação da existência e o estimulante do sentimento de vida. O Belo é o que aumenta a vida; junta a vontade dispersa em todo o universo. O objecto de Arte é igual ao da moral e da ciência: procura tornar a vida mais intensa.” (p. 327). Nietzsche

rompe com a concepção romântica da Arte que veiculava uma Estética contagiada pelo niilismo passivo, uma Estética algo doentia, nostálgica. Huisman (1994) afirma que Nietzsche prepara uma verdadeira revolução cultural: “Ao ceifar os fundamentos filosóficos do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, Nietzsche abre a múltipla perspectiva de um mundo vivido como puro jogo de intensidades.” (p. 52). A Arte desvincula-se da sua função simbólica passando a ser um jogo que, embora gratuito, não é jogado ao acaso. A nossa sensibilidade exprime-se e inscreve-se na Arte, e ela age como o modelo, a organização do que poderia ser uma outra civilização, marcada agora por um querer-viver, liberta das preocupações do Sentido e da sua transcendência. Deixa assim de ser a teoria a pensar a Arte mas esta passa a englobar a teoria como ficção (Huisman, 1994).

Na *Origem da tragédia*, Nietzsche (2000) abre diversas perspectivas referenciando-as sempre ao campo expressivo da Arte. Entende que a Arte espelha os diversos tipos de civilização e as diferentes maneiras de desenvolvimento e encontro de soluções para o problema existencial da dor de viver. Nesta obra Nietzsche interpreta a civilização do presente e do futuro, por analogias com a civilização trágica Antiga. Parte da forma de viver dionisíaca bárbara, que precedeu a civilização grega, e que constituiu a primeira solução para a angústia de existir: a música e a dança orgiástica eram modos de suportar a crueldade, o terrível e o absurdo. Dionisos era o deus da embriaguês. Já na civilização grega, os mitos dionisíacos da orgia e da crueldade foram substituídos pela religião dos deuses olímpicos. As artes plásticas e a música lírica exaltam a vitalidade dum mundo sonhador, cheio de luz e de claridade, de Beleza e de equilíbrio, simbolizados pelo deus Apolo, deus do sonho. A *tragédia* - forma artística mais elevada da civilização grega - deriva da conjunção dos impulsos fundamentais do homem, denominados por Nietzsche como espírito dionisíaco e espírito apolíneo. Daqui resultam para Bayer (1993) a raiz pessimista, mas também a otimista de Nietzsche, a dupla ilusão: o sonho e a embriaguês. O dionisíaco e o apolíneo para além de serem considerados por Nietzsche como impulsos originários da natureza, constituem igualmente, em seu entender, duas tendências básicas do artístico: a tendência apolínea plasma-se em obras de imagens idealizadas, enquanto a dionisíaca se esconde no simbólico (Herrero, 1988). A ilusão apolínea é um princípio de alegria, responde à necessidade de ordem e de proporção. A arte apolínea é como um mundo de sonho que nos liberta temporalmente do mundo real (ibid.). A ilusão dionisíaca está na embriaguês, reside numa apreciada aceitação da existência. A arte dionisíaca conduz-nos a uma experiência directa das fontes secretas e originárias do Ser (Herrero, 1988). Assim Nietzsche, no seu sistema de categorias substituirá o Belo e o sublime de Kant pelo sonho e pelo inebriamento (Bayer, 1993). No seu pensamento posterior sobre a Arte, é o espírito dionisíaco que vai predominar, sendo que a Arte constitui uma grande fonte de afirmação da vida (Herrero, 1988; Beardsley e Hospers, 1990).

Huisman (1994) opina que após Nietzsche toda a Arte Moderna poderá produzir a sua linguagem, as suas próprias convenções, reclamar a sua total autonomia,

abrir até ao infinito o campo dos possíveis. Desta forma, também a Estética fornecerá a si própria meios para deter a sua incessante busca de uma origem do *Belo* ou da *Arte*, procurando antes novos estímulos e desafios para a criação (ibid.).

Se até agora foi possível estabelecer uma forte associação entre os pensadores e os grandes temas da Estética, a transição do século XIX para o século XX evidencia um crescimento exponencial do grau de dificuldade na realização desta tarefa. A correspondência de diversas Estéticas com escolas artísticas precisas é muito menos marcada, o que se explica, em parte, pelo facto de os movimentos que representam a eclosão dessas escolas serem muito mais rápidos e limitados do que no passado (Souriau, 1970). Realismo, impressionismo, expressionismo, construtivismo, dadaísmo, surrealismo, etc., foram movimentos artísticos que reflectiram atitudes existenciais, maneiras de estar no mundo – um mundo agitado pelas duas faces das conquistas científicas e tecnológicas: pela face positiva que assegurava o progresso e o bem estar “definitivo” do homem, mas também pela face negativa com o culminar na Segunda Guerra Mundial. Bayer (1993) indica exactamente a Guerra de 1939-1945 como a fronteira entre dois grandes períodos na História da Estética do século XX.

Embora Souriau (1970) afirme que relativamente à Estética Moderna não devemos procurar nomes (seria necessário referir várias centenas) mas tentar identificar as grandes orientações especulativas desta problemática Moderna, no que se refere ao período antes da guerra, vários autores (Bayer, 1993; Herrero, 1988; Beardsley e Hospers, 1990; Huisman, 1994; Perniola, 1997) mencionam Lipps (1851-1914), Santayana (1863-1952), Bergson (1859-1941), Croce (1866-1952), Alain (1868-1951), Paul Valéry (1871-1945) como pensadores importantes na Estética do século XX.

Lipps (1851-1914) foi o principal teórico do problema da empatia (*Einfühlung*), salientando que a experiência estética consiste na projecção da vida do eu sobre uma pessoa ou um objecto exterior. Afirmava, por exemplo, que existe em nós uma inclinação nativa por efeito da qual quando percebemos as imagens ópticas dos movimentos dos outros corpos, esses impulsos se desencadeiam em nós mesmos; para Lipps, “Projectar sentimentalmente é sentir algo no outro, o que só é possível sobre a base do expressivo. (...) As percepções ópticas de movimentos alheios trazem consigo imediatamente a tendência para despertar determinados estados interiores.” (Herrero, 1988). Perniola (1997) sublinha que de acordo com Lipps “(...) o prazer estético decorre do facto de eu fruir de mim mesmo num objecto sensível distinto de mim: isto é, encontro-me a mim mesmo no mundo exterior, dirijo-me, sinto-me nele.” (p. 21, 22).

Para este pensador as estruturas fisiológicas e psicológicas do indivíduo vêm-se reflectidas na maneira como se apreende a realidade do mundo exterior; a unidade do eu humano confere estrutura às unidades do envolvimento (Herrero, 1988). Do mesmo modo, o valor estético não diz respeito aos objectos em si, mas à relação deles com o sujeito, o que significa que a natureza e os princípios da Estética encontram fundamento no domínio psicológico subjectivo (Banfi, 1970).

Relativamente ao Belo, Herrero (1988) evidencia que Lipps parte do pressuposto de que o Belo não deve buscar-se numa doutrina metafísica, mas nas leis da vida mental e na sua correlação com determinadas qualidades dos objectos. A experiência estética é uma *projectão sentimental* do sujeito no objecto, um “viver” a obra de Arte e a Estética é, basicamente, uma disciplina psicológica (ibid.). Herrero (1988) salienta ainda que Lipps constrói a sua teoria do prazer estético com base numa estreita correspondência ou harmonia entre o sujeito e o objecto, sem a qual não há possibilidade de projecção sentimental. O objecto formal deverá reunir determinadas condições ou qualidades, afins à própria estrutura anímica do sujeito (ibid.).

Banfi (1970) refere que a teoria da *Einführung* – pela própria ambiguidade do conceito, que oscila do plano psicológico ao metafísico – teve amplo êxito na psicologia alemã, com desenvolvimentos interessantes. Contudo, a crítica geral ao psicologismo, que encontra em Husserl o seu principal representante, abala também o psicologismo estético, evidenciando os seus limites e compromissos, dando lugar a novos métodos, nomeadamente ao fenomenológico (ibid.).

Bergson (1859-1941) distingue-se no domínio da Estética fundamentalmente pelos desenvolvimentos acerca da categoria estética do cómico (Huisman, 1994). Para Bergson o cómico é um regresso da vida a si mesma. Se a vida frequentemente se esquece de si mesma, tendendo para o hábito, para a repetição, para o mecanismo, perdendo a sua mobilidade e plasticidade, o riso é a correcção e o remédio para este esquecimento (Perniola, 1997). “O riso deve ser (...) uma espécie de *gesto social*. (...) flexibiliza tudo o que poderia restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (...) O riso (...) tem qualquer coisa de estético porque o cómico nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, livres de preocupações com a sua conservação, começam a tratar-se a si próprias como obras de Arte.” (Bergson, 1991, p. 23, 24). A valorização atribuída por Bergson à Arte leva Huisman (1994) a afirmar que toda a sua obra é uma vontade de conhecer esteticamente o mundo: “A Arte faz-nos sem dúvida descobrir nas coisas mais qualidades e mais cambiantes do que nos apercebemos naturalmente. Ela dilata a nossa percepção.” (Bergson, cit. por Huisman, 1994, p. 60).

Santayana (1863-1952) considera a Estética como a teoria da valoração sublinhando, no entanto, que a experiência estética é algo que está para além de um mero juízo intelectual. A experiência estética “(...) é uma percepção apreciativa e, assim, implica um comprazimento sensível que vai além de um simples exercício do pensamento.” (Perniola, 1997, p. 20). Santayana estabelece uma forte relação entre as acções da vida moral e a Arte, pois embora não dependam umas das outras, estão ligadas e interpenetram-se, o que leva Bayer (1993) a afirmar que para aquele pensador “(...) a vida tende para a beleza e a beleza para o humanismo.” (p. 369).

Croce (1866-1952) exerceu também uma influência muito significativa sobre a Estética do século XX, sendo que a principal questão por si colocada respeita à

especificidade da Arte. Para este pensador existem dois tipos de conhecimento: “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.” (Croce, cit. por Bayer, 1993, p. 420). Neste contexto a Estética é a “ciência” das imagens, ou o conhecimento intuitivo (Beardsley e Hospers, 1990), e a obra de Arte, objectivamente considerada, não é mais do que uma imagem que o artista apresenta a quem gosta de Arte (Herrero, 1988). A Lógica, por seu turno, é o conhecimento dos conceitos (Beardsley e Hospers, 1990). Bayer (1993) explica que para Croce o conhecimento intuitivo é independente do conhecimento lógico, mas o inverso não é verdadeiro, pois um conceito não pode existir sem prévia intuição. Croce faz equivaler a intuição (que é distinta da sensação e da percepção) a expressão pelo que, neste sentido subjectivo, expressar é criar Arte, Arte cujo elemento principal se traduz na forma (Bayer, 1993; Beardsley e Hospers, 1990). O espectador ao encontrar a intuição do artista que criou a obra encontra também o prazer estético (ibid.).

Em Alain (1868-1951) não se encontra propriamente uma Estética mas um sistema das artes (Bayer, 1993): na sua obra *Système des Beaux-Arts* (1926) elabora uma classificação realista das artes, onde enfatiza a ideia de que o artista começa por fazer a obra, surgindo posteriormente o seu juízo, as suas ideias (ibid.) – “(...) nenhuma concepção é a obra. Começai por realizar, e julgai em seguida. Tal é a primeira condição de toda a Arte (...) toda a meditação sem objecto real é necessariamente estéril. Pensa a tua obra, sem dúvida; mas só se pensa o que existe: portanto, realiza a tua obra.” (Alain, cit. por Cochofel, s.d., p. 166, 167). Bayer (1993) refere-se a este entendimento de Alain fazendo notar que, de acordo com o autor, o verdadeiro poeta é aquele que encontra a ideia ao forjar o verso, e acrescenta que “Estando a ordem no objecto, é sobre esta matéria humana e matéria do mundo que assenta a classificação da Arte, segundo Alain: artes de sociedade e artes solitárias. O Belo, segundo ele, como todo o facto humano, está sempre ligado ao social.” (p. 389).

Valéry (1871-1945) entende que a partir de um método de pensamento é necessário edificar uma política do Espírito, preconizando assim uma Estética que se liga com a Filosofia, com a Política, com a Moral (Bayer, 1993). Considera a Estética o nome genérico que designa a ciência do Belo e o estudo da Arte, que compreende o conjunto das suas doutrinas e dos seus métodos (ibid.). Para Valéry a Estética deve trazer-lhe dois proveitos: deverá ou “(...) desenvolver o meu gozo eventual das obras de Arte (...)”, ou “(...) ensinar-me não a gozar da obra de Arte, mas a executá-la (...)” (Valéry, cit. por Bayer, 1993, p. 391). Bayer (1993) faz notar que para Valéry o fenómeno raiz da ciência do Belo é talvez o fenómeno elementar da sensação, sendo que a psicologia do sentir que nos propõe se traduz num estudo dos meios de acção do artista sobre o observador.

Este primeiro período da Estética do século XX foi marcado pelo ponto de partida do surrealismo (que vai influenciar definitivamente muito do que se passará nas décadas seguintes), cujo grande mentor foi André Breton (1896-1966), autor do *Manifesto do movimento* (1924) onde fornece a sua definição clássica: “O surrealismo é um automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. (...) O surrealismo (...) tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida.” (Breton, 1993, p. 34). Muito mais do que um movimento artístico o surrealismo foi, sem dúvida, percorrido por fortes preocupações ontico-existenciais (Alcoforado, 1998).

O projecto do surrealismo é revolucionário, não tanto em termos políticos (fosse embora simpatizante da revolução russa e do marxismo), mas sobretudo na adopção de uma postura caracterizada pela tentativa de superação das contingências humanas – há uma falta de aceitação das limitações humanas, a necessidade de encontrar um espaço onde o homem possa evidenciar todas as suas capacidades, “vencer” a sua própria finitude: o reino do sonho assumirá um amplo significado, caindo as barreiras entre mundo interior e mundo exterior. É exactamente desta ideia que Breton parte para chegar à designação de *surrealismo*, “(...) que significa uma realidade supraordenada, supranatural, onde desaparece a aparente contradição entre o sonho e a realidade.” (Hess, s.d.). Os trabalhos de Freud, dedicados à análise crítica do sonho e do inconsciente, tiveram uma influência fundamental na ideologia surrealista, que se reclama de uma Filosofia do inconsciente e de uma técnica de recalcamientos. Breton reconheceu nos escritos de Freud sobre o subconsciente e os sonhos um possível guia para a libertação da imaginação (Herrero, 1988). Bayer (1993) refere que ao aplicar a doutrina de Freud o surrealismo apela igualmente para o sonho acordado e, de uma maneira geral, para todas as manifestações do inconsciente. A dimensão onírica é sobrevalorizada tanto no estado de vigília como no de sono.

O surrealismo defendeu com especial afincio a relação entre genialidade artística e demência (Herrero, 1988). Breton afirmava que o limite entre a demência e a sanidade mental era puramente convencional e dependia dos critérios e valores particulares da sociedade (ibid.). Herrero (1988) evidencia que para os surrealistas depreciar a loucura equivalia a mutilar o mental, opinando que o que pretenderam foi operar uma síntese que, para além do normal e do patológico, assegurasse a recuperação de todos os poderes da mente.

O domínio do maravilhoso e da imaginação, emergentes do inconsciente (profundamente oculto na personalidade humana), é activado pelo automatismo das associações alógicas de ideias, que revelam imagens desconcertantes como, por exemplo, o título de alguns poemas de Breton: *O peixe solúvel* ou *O revólver de cabelos brancos*. Breton entende que o maravilhoso (por muito irreal que seja) surge sempre

como Belo, pelo que o domínio surrealista é o mais adequado para a produção das mais belas imagens; afirma que o maravilhoso já é Belo em si. Read (s.d.) esclarece que os surrealistas de modo algum negam ou ridicularizam os valores estéticos enquanto tais; com efeito, possuem uma escala de valores estéticos, mas não existe critério de perfeição. A imaginação é para Breton fundamental, é um espaço de surrealidade, de liberdade: “A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda. (...) Ela responde sem dúvida à minha única aspiração legítima. Entre tantas desgraças que herdamos, temos de reconhecer que nos deixaram a *maior liberdade* de espírito. Cabe-nos não fazermos mau uso dela gravemente. Reduzir a imaginação à escravatura, ainda quando se tratasse daquilo a que grosseiramente se chama felicidade, é furtarmo-nos a tudo o que no fundo de nós mesmos encontramos de suprema justiça. Só a imaginação me traduz o que *pode ser* (...)” (Breton, 1993, p. 16, 17). A valorização da imaginação e da liberdade são fundamentais para a superação dos contrários que dilaceram a vida do homem: “(...) Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente. Ora, em vão procuraríamos para a actividade surrealista outro móbil além da esperança de determinação deste ponto.” (Breton, 1993, p. 128).

Relativamente ao segundo período do século XX, ao pós-guerra, é mencionada na literatura, uma grande diversidade de filósofos, pelo que nos referiremos apenas a alguns, aqueles que nos parecem ter tido uma influência mais dominante no pensamento estético deste século.

Na continuidade das Estéticas do sentimento do século XVIII (segundo a orientação de Kant e Schopenhauer, assim como de alguns filósofos ingleses), as teorias subjectivistas contemporâneas defendem, sob diversas variantes, a noção de *atitude estética*, que constitui uma atitude específica que habilita o sujeito a ter experiências estéticas, assumindo-se essa atitude como o elemento comum a todas estas experiências (Dziemidok, 1986). Dziemidok afirma que para muitos teóricos do século XX tornou-se peremptório que a atitude estética é uma noção chave para as considerações estéticas, podendo constituir uma ferramenta epistemológica eficaz na distinção dos fenómenos estéticos e na definição da sua natureza específica. De acordo com esta linha de raciocínio, a atitude subjectiva é condição necessária e suficiente da experiência estética, independentemente da natureza do objecto ou actividade (ibid.). A atitude estética pode traduzir-se numa pré-disposição do sujeito, manifestando-se como um estado de espírito (contemplativo, desinteressado, distanciado), ou pode traduzir-se também num determinado tipo de atenção, a que corresponde um modo específico de percepção dos objectos (concentração nos elementos formais ou no aspecto dos objectos). Genette (1997) refere-se à atenção estética, que designa por *atenção aspectual*, como uma condição necessária à instauração duma *relação estética* (condição necessária mas não suficiente, já que este autor entende que uma relação estética só se estabelece na presença de uma outra condição: a *apreciação estética*). Stolnitz (s.d., cit. por Ferreira



et al., 1994) afirma que “(...) a experiência estética é a que resulta de se assumir uma atitude estética (...)” (p. 258). De igual modo Arnold (1997) argumenta que se desenvolve uma situação estética “(...) sempre que se adopta uma *atitude estética* ou se evoca um objecto, sem outra razão que o prazer que proporciona. Difere assim da atitude prática através da qual se tendem a ver as coisas em termos instrumentais.” (p. 97). Também Beardsley e Hospers (1990) distinguem a atitude estética, ou a “forma estética de contemplar o mundo” de outros tipos de atitude como a atitude prática, a atitude cognitiva ou a atitude moral. Arnold (1997) refere ainda que a atitude estética se traduz num modo peculiar de consciência, numa maneira particular de perceber algo, a que Stolnitz (cit. por Arnold, 1997) associa uma atenção desinteressada, compreensiva e contemplativa.

A noção de atitude estética foi contestada pelos continuadores do projecto positivista do século XIX, cujo grande impulsionador foi Fechner (1801-1887), com a sua Estética experimental, inaugurando o psicologismo estético (Beardsley e Hospers, 1990). Fechner procurou elaborar uma Estética “científica”, *a partir de baixo*, indutiva, por oposição à Estética filosófica, edificada *a partir de cima*, ou seja, de noções apriorísticas (Beardsley e Hospers, 1990; Ferreira et al., 1994). Também a Psicologia da *gestalt*, através de estudos relacionados com os fenómenos perceptivos e com as leis da percepção *gestaltista*, projectou alguma luz sobre a natureza e o valor da forma na Arte (Beardsley e Hospers, 1990). Uma outra linha de investigação estética foi representada pela psicologia freudiana (cujo início foi marcado pela interpretação feita por Freud de *Hamlet*), que procurou ilustrar a natureza da criação e da valorização em Arte (ibid.).

No seguimento destas linhas de pensamento constituiu-se uma corrente objectivista que preconiza que a investigação estética deve centrar a sua análise no objecto da experiência estética, limitando-se às qualidades observáveis do objecto e da sua estrutura. Ferreira et al. (1994) afirmam que “O grande mérito das estéticas objectivistas é o de terem recusado a redução da “qualidade estética” a um fenómeno puramente subjectivo, a uma simples “vivência”, quer no sentido de reacção emocional a estímulos sensoriais, quer no sentido de uma atitude ou “modo de ver” absolutamente distinto da percepção da realidade objectiva.” (p. 258, 259). Os mesmos autores referem que na perspectiva objectivista a experiência estética pode ser considerada como fundamentalmente cognitiva e não apenas um estado interior de cariz afectivo; a experiência estética é caracterizada como a resultante da apreensão da qualidade estética do objecto enquanto forma sensível, organização duma matéria sensível (sonora, cromática, volumétrica, ou outra). O cerne da investigação estética desloca-se assim para o objecto estético, inversamente do que acontece nas Estéticas subjectivistas, centradas na atitude do fruidor ou na ideia do artista.

O posicionamento objectivista levanta contudo algumas questões. Eco (1995) interroga-se sobre *o que significa falar cientificamente de uma obra de Arte?* O autor afirma que um discurso “científico” tem que se basear em dados de facto controláveis (como o ano de nascimento da obra, os seus antecedentes, os juízos formulados a seu respeito) mas, a obra é *algo mais* do que isso. Este algo mais relaciona-se com abertura,

ambiguidade, polissemia de uma obra, esclarecendo Eco que “(...) a obra de Arte constitui um facto comunicativo que necessita ser *interpretado*, e portanto integrado, completado por uma contribuição de quem a frui.” (1995, p. 49). Deste modo para o autor *falar cientificamente de uma obra de Arte* “(...) pode significar toda uma série de operações diferentes e complementares, cada uma das quais representa um nível particular de fruição (da pura contemplação, à mais elaborada apreciação crítica) (...)” (ibid., p. 49, 50). Eco (1995) considera que é necessário esclarecer os termos em que se fala de atitude científica em Estética que são, necessariamente, diferentes das das ciências experimentais: “Uma tal atitude pode ser chamada “científica” não porque seja análoga à que é tomada no campo das ciências experimentais vulgarmente entendidas, mas porque oferece o máximo de garantia objectiva na observação de um objecto fundamentalmente diferente do das referidas ciências. De facto a observação de uma obra de Arte diz respeito às qualidades estruturais de uma coisa *na sua relação connosco*; quer dizer, o exame das estruturas objectivas e das reacções individuais que elas suscitam. Estamos numa dimensão muito diferente da dimensão científica: aqui não é preciso despojarmo-nos dos desejos próprios, das opiniões, dos gostos, para nos basearmos em instrumentos aceites por todos, mas, pelo contrário, fazer dos nossos próprios desejos, opiniões e gostos, instrumentos para verificar qual a relação de necessidade em que se encontrava com as estruturas formuladas que os estimularam. (...)” (p. 50). Eco (ibid.) considera que a Estética contemporânea é marcada pela presença dialéctica das exigências objectivas e subjectivas.

Para Adorno (1903-1969) que foi sociólogo, psicólogo, músico e esteta, torna-se essencial um redimensionamento das ambições da Razão, a qual já não pode, em seu entender, arrogar-se a pretensão de esgotar em si mesma tudo o que existe (Perniola, 1997). Considera que deverá ser a Filosofia, e não a Ciência, a manter uma relação essencial com o conhecimento da Verdade, Verdade que, tal como a Filosofia, é para Adorno algo de extremamente frágil, exigindo o exercício de uma actividade crítica contínua, atenta à transformação e à radical alteração das coisas no seu contrário (ibid.). Também a Arte “(...) só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é.” (Adorno, 1970, p. 13). Para Adorno a Arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente, pelo que se fecha a uma definição: “A definição do que é a Arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se.” (ibid., p. 13). A polaridade entre contrários aplica-se também ao Belo na Arte, que se inscreve na sua relação com o feio: “(...) a Arte não se deixa absorver no conceito de Belo mas, (...) para o realizar, precisa do feio como sua negação.” (Adorno, 1970, p. 60). Adorno utiliza o termo *dissonância* para designar o feio, que deve poder constituir um momento da Arte.

Perniola (1997) afirma que para Adorno a Arte é conhecimento, o que o leva a considerar que todos os problemas estéticos se resolvem em questões que giram em torno do conteúdo de verdade das obras de arte, e a tomar sarcasticamente as discussões

sobre a Estética hedonística e vitalista, que colocam em primeiro plano o prazer ou o gosto. Perniola refere ainda que para Adorno “Erram grosseiramente aqueles que fazem uma ideia edulcorada e sublimada da experiência artística. A verdade da obra de Arte é o seu núcleo duro, que é frequentemente impuro, escandaloso e, enfim, incompreensível. A obra de Arte apresenta aspectos contraditórios que é ingénuo pretender superar com uma visão harmónica e pacificada. Uma das maiores contradições emerge da oposição entre o seu carácter de “feitiço” e a dimensão de “*apparition*” assumida pelo Belo artístico: com efeito, se por um lado a obra de Arte se coloca como coisa entre as coisas, por outro ela manifesta-se com a velocidade e com a imaterialidade de um relâmpago.” (1997, p. 111). Se, por um lado, as obras de arte são feiticizadas, reificadas nos circuitos banalizados da indústria cultural, o que significa que o seu conteúdo de verdade, de crítica, está oculto pelo verniz dos discursos sobre Arte, por outro lado, a *apparition* está fortemente ligada à questão da Verdade da Arte, implicando a irrupção na realidade de qualquer coisa de imprevisto e impensado, pelo que certas obras resistem sempre à recuperação ou ao doutrinamento sendo, para Adorno, mais verdadeiras que a Verdade, pelo que o seu sentido não pode ser detido (Huisman, 1994; Perniola, 1997).

Adorno (1970) considera que a definição da Estética como teoria do Belo é pouco proveitosa, pois a dimensão formal do conceito de Beleza deriva do conteúdo global da Estética. Entende que existe uma ideia da Vida no conceito de Belo, o que não se passaria se a Estética não fosse mais do que um catálogo daquilo a que se chama Belo; pensa que o conceito de Belo deve figurar na reflexão estética apenas como um momento. Um momento de antinomia, é como o próprio Adorno o caracteriza: não se deve definir o Belo, nem tão pouco renunciar ao seu conceito. Para Adorno (1970) o princípio do Belo deve ser entendido como produto de devir, na sua dinâmica, isto é, conteudalmente. Também o conceito de forma é abordado por Adorno que o considera como “(...) a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente.” (1970, p. 165). A forma estética constitui-se para este autor num “(...) desdobramento da verdade.” (ibid.).

Ferreira et al. (1994) são autores que colocam também determinados limites às teorias objectivistas mais radicais, opinando que se a análise objectiva pode favorecer a compreensão do *como* é produzido um efeito estético, parece-lhes polémico que esse tipo de análise seja suficiente para *apreender* tal efeito, dispensando uma forma específica de sensibilidade. Julgam como fundamental associar à natureza cognitiva da experiência estética (amplamente reconhecida pelas correntes objectivistas), uma natureza emocional e afectiva. Afirmam os autores que “O objecto estético não é o objecto físico e as qualidades estéticas não são qualidades do objecto físico, apesar de “emergirem” destas. São qualidades da representação do objecto, isto é, qualidades do objecto fenoménico ou objecto percebido e qualificam-no como todo complexo, não sendo, porém, redutíveis aos elementos contidos na percepção e isoláveis pela análise descritiva.” (1994, p. 260).

A procura de superação da oposição rígida, Estéticas subjectivistas/Estéticas objectivistas, é defendida por muitos teóricos da Estética contemporânea com base na noção-chave de *experiência*. Neste sentido muito importantes foram os contributos da escola fenomenológica europeia e do filósofo americano John Dewey (Berleant, 1986). Para Dewey (1859-1952) (que procurou soluções para os problemas levantados pela ideia da experiência estética considerada como acção), qualquer experiência se pode converter numa experiência estética se, em vez de ser interrompida e abandonada, for prosseguida e levada a termo, pois uma experiência estética nada tem de fragmentário e difuso como a experiência vulgar, distinguindo-se antes por ser uma experiência completa e global, que se traduz numa intensa satisfação proporcionada pela unidade com o todo (Perniola, 1997). Herrero (1988) evidencia que para Dewey a obra bela é símbolo de uma *experiência perfeita*.

Em Dewey a eficácia não basta para realizar uma experiência, sendo que o resultado não completa a acção se é separado do processo que a ele leva (Perniola, 1997). A noção de experiência humana não pode, para este pensador, ser identificada com a mera receptividade dos dados sensoriais, caracterizando-se antes por uma interactividade entre o homem e a natureza, sendo que a função da Arte é a de conscientemente restaurar a união de sentido, necessidade, impulso e acção características do homem – esta experiência é integrada e consumada naquilo a que Dewey chama “*uma experiência*”, a marca distintiva da Estética (Berleant, 1986). A qualidade estética é para Dewey uma qualidade do objecto (potencial ou virtualmente inerente à sua estrutura formal sensível), mas cuja expressividade (o conteúdo significativo) só pode ser manifestada na consciência de um sujeito pela percepção estética – o objecto de arte permanece como que “incompleto” e aguardando a sua plena realização como “obra de Arte” mediante a experiência estética (Ferreira et al., 1994).

Berleant (1986) é um dos autores contemporâneos que considera a necessidade deste novo paradigma da Estética, integrando um modelo de experiência que reconcilie a oposição estrutural sujeito/objecto. À luz desta teoria, a experiência consiste numa situação relacional ou campo de interacção, essencialmente complexo, mas que integra e unifica os diferentes factores em presença numa experiência estética: sujeito e objecto, atitude e percepção, emoção e análise descritiva.

Também para Mitas (1986) a situação estética é portadora de dois elementos essenciais: a estrutura formal da obra de arte e a experiência do fruidor. Para este filósofo a situação estética realiza a unidade destes dois elementos num acontecimento único, irreduzível a qualquer um deles. Se o carácter distintivo duma obra de arte é a posse de qualidades estéticas, Mitas (ibid.) entende que estas qualidades não são dadas imediatamente como realidades acabadas, mas como possibilidades inerentes à obra enquanto forma significante, impregnada de sentido, e são actualizadas no processo de percepção estética. Ao interrogar-se sobre qual o carácter essencial da qualidade estética, ao questionar se se poderá determinar uma essência universal da qualidade estética, presente em todas as obras de arte, Mitas (1986) responde: “Apesar da grande

diversidade das formas e obras de arte parece-me que a qualidade estética apresenta em todas um carácter comum – a qualidade estética pertence às obras de arte enquanto potencialidade, ou seja, como um conteúdo humano que pode ser actualizado como sentido na experiência estética. O seu carácter dual, 1) potencialidade (na medida em que pertence à obra de arte) e 2) sentido (dado que pertence à experiência estética) é o que delimita e determina a identidade da qualidade estética. Procuramos, apreciamos e experimentamos as obras de arte fundamentalmente porque prometem uma espécie de experiência e satisfação únicas e completamente distintas das que obtemos nos domínios moral, religioso, racional ou prático.” (p. 53, 54).

Eco (1995) é igualmente um autor que considera que o problema da Estética reside na oposição entre o ponto de vista pessoal e a realidade da obra sendo que, em seu entender, o mais importante perante uma obra de arte é um processo de interpretação, uma compreensão crítica (e não um juízo de valor expresso dogmática e simplisticamente). Para Eco é necessário à Estética que proceda como “(...) fenomenologia de experiências concretas, para elaborar definições compreensivas de experiências possíveis sem lhes prescrever o conteúdo.” (1995, p. 61). A questão da cientificidade da Estética não se coloca, para Eco, no estabelecimento de regras de gosto (de acordo com leis psicológicas ou estatísticas), mas na definição da “(...) *acientificidade* da experiência de gosto e na margem que nela é deixada ao factor pessoal e de perspectiva.” (ibid.).

O problema estético encontrou-se também no centro dos interesses do estudioso polaco Roman Ingarden (1893-1970), que se propôs aplicar ao domínio da teoria Estética, nomeadamente à teoria da literatura, a ideia husserliana de intencionalidade (Beardsley e Hospers, 1990). Para Ingarden a obra de arte é, acima de tudo, um sistema de significações de evidente intencionalidade (Herrero, 1988). Adoptando o método fenomenológico, pretendeu subtrair-se às análises reducionistas das teorias subjectivistas e objectivistas, e procurou enfatizar a natureza integral dos fenómenos estéticos (Ferreira et al., 1994). Ingarden caracterizou a atitude estética perante uma obra de Arte comparando-a, por um lado, com a atitude existencial e, por outro, com as atitudes não estéticas em relação à Arte (Dziemidok, 1986). Distinguiu a atitude estética da existencial, que é típica da vida prática, do nosso posicionamento relativamente às coisas e aos factos existentes no mundo real (ibid.). A atitude estética não é uma disposição perante os factos reais, mas em relação a “(...) entidades puramente qualitativas (...) é uma disposição perante o contacto directo com entidades qualitativas.” (Ingarden, 1966, cit. por Dziemidok, 1986, p. 149). Ao procurar caracterizar a atitude estética relativamente a uma obra de arte, Ingarden declara que é a única atitude através da qual a obra pode revelar a sua essência e o seu fim, pois é ela que torna possível activar as qualidades esteticamente relevantes da obra e estabelecer um contacto directo com elas (Dziemidok, 1986). A obra de arte é assim aquilo que Ingarden designou por uma “criação esquemática”: “Toda a obra de arte, de qualquer género, possui como característica distintiva o não ser o tipo de coisa que está completamente determinada, sob todos os aspectos, pelas suas qualidades superficiais,

isto é, contém em si lacunas de definição típicas, áreas de indeterminação: é uma criação esquemática. Além disso, nem todos os seus elementos, componentes ou qualidades se encontram actualizados/efectivados, sendo muitos deles meramente potenciais. Por conseguinte, uma obra de arte requer, existindo independentemente dela, um agente, isto é, um observador, em ordem a torná-la *concreta*. (...)” (Ingarden, 1979, cit. por Ferreira et al., 1994, p. 270). Assim, para Ingarden, a obra de arte deve considerar-se como um objecto intencional, inter-relacionado com uma actividade da consciência, tanto para o seu criador (cuja consciência é constitutiva do objecto), como para o fruidor (cuja consciência é re-constitutiva): “(...) a obra de arte é, de algum modo, uma co-produção do artista e do observador. (...)” (Ingarden, *ibid.*). Com efeito a obra de Arte não pode, para Ingarden, identificar-se com o objecto físico, resultado do trabalho sobre um material, nem as suas propriedades se restringem às propriedades desse objecto, directamente apreendidas pelos sentidos. Muitas das propriedades estéticas são virtuais ou potenciais e apenas no objecto estético, ou seja, no objecto intencional da consciência dum observador competente, se encontram totalmente realizadas (Herrero, 1988). Com Ingarden a ideia de atitude estética foi revalorizada como condição da experiência estética, mas no contexto de uma teoria que procurou subordiná-la à estrutura objectiva da obra de Arte, não excluindo a possibilidade de esta suscitar uma pluralidade de experiências subjectivas.

Na opinião de Huisman (1994) a fenomenologia trouxe uma renovação considerável à Estética. Merlau-Ponty (1908-1961) centra a sua reflexão na percepção, que se traduz numa experiência que penetra o coração das coisas, unificando sensação e pensamento, sentimento e inteligência (Perniola, 1997). Para ele “Ao exprimir a coisa, a sensação primitiva e a sua própria ligação ao Ser, o artista torna visível essa unidade primordial do corpo e do mundo.” (Huisman, 1994, p. 61). Merlau-Ponty encontra o paradigma da essência da Arte na obra de Cézanne e o seu pensamento é fundador de uma ontologia sobre a revelação pictórica (*ibid.*). Para este filósofo a Arte é capaz de transportar uma verdade que não diverge daquela que a Filosofia pode alcançar, sendo que tanto uma quanto a outra necessitam deter-se sobre o plano da corporeidade. A corporeidade é perspectivada por Merlau-Ponty como *sentir*, que se revela na coesão existente entre o corpo e o mundo (Perniola, 1997). O corpo está ancorado no tecido do mundo, o que lhe permite percepcioná-lo como algo de contínuo (*ibid.*). Para Merlau-Ponty “(...) o pintor dá existência visível aquilo que é invisível para a visão comum e introduz uma nova experiência, na qual o ver se manifesta como um tocar e um ser tocado.” (Perniola, 1997, p. 115). A Arte “(...) quebra a superficialidade da forma (...) e introduz-nos numa experiência profunda da “exterioridade”, na qual o pintor se sente afim às coisas.” (*ibid.*).

Dufrenne, com base em Ingarden e próximo da linha de Merlau-Ponty, analisa as diferenças entre os objectos estéticos e as restantes coisas mundanas, concluindo que a diferença básica radica no *mundo expressado* de cada objecto estético, na sua própria personalidade, que combina o *ser em si* da presença com o *ser para si* da consciência,

encerrando abismos imensos que falam aos nossos próprios abismos enquanto pessoas (Beardsley e Hospers, 1990).

Dufrenne (1988) interroga-se se existe no homem uma sede de Beleza, ao que responde afirmativamente, embora reconheça que pode ser vista como uma necessidade artificial, despertada ou orientada pela cultura; afirma, contudo, que é sempre a natureza que inventa a cultura, ainda que seja para se negar nela. Faz notar que a sede de Beleza não é nem muito exigente nem muito consciente (o que explica que a nossa civilização não a tome frequentemente em grande conta), conhece-se quando é satisfeita – satisfeita por objectos que não oferecem nada para além da sua presença, mas nos quais a plenitude se anuncia gloriosamente no sensível. Bayer (1993) refere que Dufrenne considera o objecto estético como objecto percebido, o que suprime a oposição do sujeito e do objecto: “A percepção é precisamente a expressão desse laço que une objecto e sujeito.” (Dufrenne, cit. por Bayer, 1993, p. 399). Do interior do objecto estético eleva-se um sentido, é-nos feito um sinal que nos envia para o próprio objecto: para significar, o objecto ilimita-se num mundo singular, e é esse mundo que nos dá a sentir – esse mundo que nos fala diz-nos o mundo (Dufrenne, 1988). Para Dufrenne a fenomenologia da experiência estética afronta directamente a questão essencial do surgimento da representação na presença: do nascimento do sentido. Por isso afirma que não nos devemos admirar que Merlau-Ponty tenha meditado sobre a linguagem indirecta da Arte e sobre a voz do silêncio.

Em Dufrenne (1988) o Belo é um valor que é sentido nas coisas, que aparece na gratuidade exuberante das imagens, quando a percepção deixa de ser uma resposta prática ou quando a prática deixa de ser utilitária. O Belo é para o autor uma qualidade presente em certos objectos sempre singulares, que nos são dados a perceber. Afirma que se o homem na experiência estética não cumpre necessariamente a sua vocação, pelo menos manifesta no melhor a sua condição: em seu entender esta experiência revela a sua relação mais profunda e mais interessante com o mundo – se tem necessidade do Belo é na medida em que tem necessidade de se sentir no mundo. Esta questão remete-nos para a problemática encetada por Kant relativamente à universalidade do julgamento de valor estético; Dufrenne considera a pretensão de universalidade uma especificidade deste tipo de julgamento. É importante para si que se distinga claramente julgamento objectivo de julgamento subjectivo, opinando que é necessário estar de má fé ou ser excessivamente ingénua (por excesso de subtileza) para sustentar um relativismo total, afirmando que todo o julgamento estético é irredutivelmente subjectivo. Em sua opinião o relativismo, que a história e a sociologia encorajam voluntariamente, pode ser uma reacção contra um certo dogmatismo que durante muito tempo prevaleceu, e ao qual nos conduz a substantivação do adjectivo Belo. Para Dufrenne (1988) o objecto Belo sugere “(...) um mundo que não pode ser definido nem em termos de coisa nem em termos de estado de alma, mas antes promessa dos dois, e que não pode ser nomeado senão pelo nome do seu autor: o mundo de Mozart, o mundo de Cézanne. E portanto este mundo singular não é subjectivo. O critério da veracidade estética é a autenticidade: através do autor da obra,

se ele está inspirado, parece ser o mundo como natureza naturante que nos faz sinal, e nos dá a decifrar um dos seus rostos. Cada mundo singular é um possível do mundo real. Esse mundo real é também o mundo vivido pelos homens.” (p. 26).

Dufrenne (1988) evidencia a importância da forma, é ela que se revela na experiência estética. Ter em conta as qualidades formais que conferem a um monumento, a uma sonata ou a uma paisagem a virtude de se ilimitar num mundo possível, é imitar (mimar), na ordem do sentimento, a operação racional que construirá formalismos lógicos para dar razão às aparências (Dufrenne, 1988). É assim possível, para Dufrenne, evidenciar que a Beleza apela ao saber: as ideias fundamentais de invariância, de ordem, de lei, são sugeridas por certas propriedades dos objectos belos; também a criação de certos objectos plásticos ou musicais requer actividades como numerar, medir, ordenar, onde a imaginação é já esquematizante e imita os procedimentos da ciência. Deste modo a experiência do Belo convida a Filosofia, no entender de Dufrenne, a meditar sobre a unidade de sentido do termo forma (ou também do termo estrutura), isto é, sobre a relação entre a forma sensível dada como *gestalt* significativa, própria do objecto estético, e a forma racional elaborada pelos formalismos que substituem o objecto real, para o compreender, por um objecto ideal. Dito de outra forma, “(...) a experiência do Belo convida a meditar sobre a unidade destas duas actividades «complementares como contrários bem feitos», dizia Bachelard: a poesia e a ciência.” (Dufrenne, 1988, p. 13).

Dufrenne (1988) reflecte acerca da postura contemporânea relativamente ao Belo, afirmando que a nossa época precavê-se de todo o dogmatismo com uma enorme vigilância: esforça-se por dar lugar a todos os estilos que se congregam no museu imaginário, aquiescendo à extraordinária renovação das formas plásticas e sonoras. Questiona-se se, nesta perspectiva, nos devemos interditar a julgar: refere que alguns pensam que sim e, sob o pretexto de reprimir a expressão de preferências subjectivas, empenham-se a fazer um acolhimento igual a todas as obras, sem nunca escolher entre elas - a palavra Belo desapareceu do seu vocabulário. Dufrenne considera esta atitude hipócrita ou indolente pois, em sua opinião, a Arte não renunciou à Beleza. Afirma que as pesquisas, as buscas mais desconcertantes, aquelas que escandalizam, por vezes, um gosto esclerosado por hábitos ou por preconceitos, é a Beleza que procuram. Refere que só as poderemos apreciar se compreendermos que obedecem à lógica criativa dessa procura do Belo, e da exigência perpétua de renovação que comportam, na medida em que o Belo se inventa e não se imita. Acresce ainda, na opinião de Dufrenne, que à nossa volta o discernimento dos valores se opera com mais rigor do que nunca: há no mundo uma *bolsa* de obras plásticas e de obras literárias que governa o mercado de Arte. Valores puramente económicos e totalmente provisórios, poderemos argumentar; mas essa cotação pesa sobre o destino dos artistas e da Arte tão duramente como o gosto dos mecenas de outrora, e exprime à sua maneira os gostos dum certo público (Dufrenne, 1988). Deve deixar-se este julgamento prático substituir-se a um julgamento teórico? Dufrenne responde com um não categórico, pois para ele apenas o julgamento teórico reivindica ainda a universalidade evitando, contudo, o dogmatismo:



ele não confronta o objecto com um cânone pré-estabelecido, ele deixa-o cumprir-se e julgar-se a si próprio. O que é requerido do espectador é que tenha o gosto suficientemente formado e a atenção suficientemente dócil, o espírito suficientemente aberto, para fazer justiça ao objecto que se propõe à sua percepção (ibid.).

Após termos visitado os principais momentos da História da Estética, parece-nos proveitoso encerrar este ponto do trabalho com uma breve síntese do desenvolvimento realizado: na Antiguidade Clássica duas figuras marcaram profundamente o pensamento estético, Platão e Aristóteles. Em ambos a Estética converge para a Ética, mas, enquanto para Platão a Beleza só podia ser encontrada no mundo ideal, para Aristóteles ela constituía pertença do mundo sensível. Platão estabeleceu uma Estética hierárquica, com base em diferentes níveis de Beleza: corporal, moral, intelectual e absoluta. Cada uma das três primeiras dimensões constituía uma forma de participação na Beleza ideal ou absoluta. Esta não se traduzia num ideal extra ou ultra-humano para Aristóteles, sendo que, neste pensador, o Belo encontrava-se vinculada à razão humana. A noção de mimesis, conceito fundamental da Estética aristotélica, era perspectivada como imitação correctiva do modelo e, assim, como diferença. Até à entrada na Idade Média não surgiram ideias estéticas substancialmente díspares ou inovadoras relativamente às bases lançadas por Platão e Aristóteles.

A Estética cristã medieval caracterizou-se pelo quase total desinteresse pela Beleza do mundo sensível, sobretudo do corpo humano. Destacaram-se neste período os vultos de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, cujo pensamento se encontrava profundamente influenciado pelas ideias platónicas. A sua Estética revestia um carácter normativo, de respeito e obediência à tradição clássica.

Esta tradição seria retomada pelo Renascimento, embora com ideais renovados. O projecto naturalista que marcou o século XV produziu os seus reflexos na Arte, que examinou e explorou as temáticas paisagísticas e da figura humana. A harmonia recuperou o núcleo das preocupações estéticas, reergueu-se como matriz das categorias estéticas, como emblema da Beleza, sendo que a inteligência e a imaginação do artista confluíam para o triunfo da Arte sobre a natureza. Notável nesta época foi o contributo de Leonardo da Vinci, que procurou trazer à pintura a terceira dimensão, através da invenção da perspectiva.

Em pleno século XVII, Descartes, cujo modelo filosófico assentava na actividade da consciência humana, influenciou os ideais estéticos que apontavam agora para um "Belo racional", que se identificava com a ordem geométrica que emanava da razão, perspectivada como uma faculdade do sujeito pensante.

As concepções do Iluminismo propiciaram o nascimento da Estética Moderna, tendo-se passado de uma atitude objectiva a um posicionamento relativista e mesmo subjectivista. No século XVIII o contributo das ideias inglesas sensualistas acerca do conhecimento, foi fundamental para que o papel dos sentidos passasse a ser considerado na formulação do conhecimento. A sensação, como fonte do conhecimento, e a sua repercussão afectiva, passaram a constituir elementos fundamentais do Belo.

Encontrava-se, deste modo, aberto caminho para o surgimento da obra de Baumgarten, em 1750, a primeira a intitular-se Estética. Para este autor a Estética consistia na ciência do conhecimento sensível, um tipo de conhecimento que o entendimento puramente intelectual não conseguia alcançar; a sensibilidade ao Belo constituía o caso paradigmático desta forma de conhecimento.

Kant sobreveio na esteira das bases lançadas pelos filósofos anteriores, defendendo a subjectividade do Belo a sua apreensão pelo sentimento não pela razão. Para Kant, o domínio estético não podia ser englobado na esfera do conhecimento mas antes na do sentimento. Neste pensador os juízos estéticos não se fundavam em conceitos (como os juízos de conhecimento), mas advinham da resposta individual do observador, do seu sentimento pessoal perante o objecto (e não de propriedades deste).

Os neokantianos Schiller e Schelling procuraram conciliar as dicotomias e dualidades sentimento/entendimento, sujeito/objecto deixadas por Kant, mas será a Hegel que caberá o papel de aglutinar o inteligível no sensível no Belo e na Arte. Para Hegel o Belo definia-se como a manifestação sensível da Ideia. Em seu entender a Estética deveria ser, fundamentalmente, uma Filosofia da Arte. Hegel sobrelevava o Belo artístico relativamente ao Belo natural. Para este filósofo o artístico transcendia o sensível e ganhava plena significação na sua relação com o Espírito.

Para Nietzsche a Estética e a Arte ocupavam um lugar excepcional e único na existência humana, constituindo uma fonte de afirmação da vida. A Arte autonomizou-se da sua função simbólica passando a constituir um jogo que, apesar de gratuito, não era jogado ao acaso.

As primeiras décadas da Estética do século XX foram fortemente marcadas pelo surrealismo, movimento artístico que preconizava o reino do sonho como um espaço privilegiado para a superação das limitações humanas. De acordo com o entendimento surrealista, o maravilhoso, por muito irreal que fosse emergia sempre como Belo, sendo que a dimensão surrealista se intitulava como a mais adequada para produzir as mais belas imagens.

Na segunda metade do século XX debateram-se as argumentações produzidas pelas estéticas subjectivistas e objectivistas. As primeiras, herdeiras do legado kantiano, defendiam a noção de atitude estética como um pressuposto da experiência estética, sendo que esta atitude subjectiva constituía condição necessária e suficiente para a existência dessa experiência. As segundas advogavam que a investigação estética deveria focalizar a sua análise no objecto da experiência estética, circunscrevendo-se às suas qualidades observáveis. Actualmente a noção de Estética ultrapassou a polarização inerente a cada um destes posicionamentos, aceitando-se que nem só a atitude do sujeito nem apenas as qualidades do objecto concorrem para a existência de uma experiência estética. A dimensão eminentemente antropológica da Estética remete as qualidades do objecto ou actividade à dimensão de potencialidades que reclamam a sua actualização por parte do sujeito observador.

O objecto que propomos à percepção no presente trabalho é o Desporto. As principais teorias relativamente ao modo como diferentes pensadores se posicionam face à percepção estética do Desporto são desenvolvidas ao longo do capítulo seguinte. Depois de termos percorrido os pontos centrais do universo das ideias estético-filosóficas da cultura ocidental, parece-nos que compreenderemos melhor o pensamento daqueles que reflectem e procuram construir a Estética do Desporto.

## **2. A relação entre Estética e Desporto Uma Estética do Desporto em Construção**



## 2. A relação entre Estética e Desporto

### Uma Estética do Desporto em Construção

A literatura mais relevante das duas últimas décadas tem-se centrado predominantemente na delineação da experiência estética induzida pelo Desporto, assim como na identificação de semelhanças e diferenças entre o Desporto e a Arte. O propósito do nosso trabalho, como foi já referido anteriormente, relaciona-se fundamentalmente com o primeiro destes aspectos, focalizando-se a nossa área de estudo na caracterização da experiência estética do espectador, ou seja, na resposta estética ao Desporto por parte do observador. Procuraremos conhecer melhor o Desporto, as suas qualidades e potencialidades estéticas, por intermédio daqueles que o observam, por meio do registo, da leitura que dele faz uma parcela da comunidade interpretativa que a ele assiste e dele participa.

Morgan e Meier (1995) ao reunirem as posições de vários filósofos do Desporto numa das obras em que a relação Desporto-Estética é tratada de forma mais exaustiva, sublinham que a questão verdadeiramente significativa se coloca em saber se o Desporto é ou não uma forma de arte. Os autores interrogam-se se o Desporto, como um meio de expressão cultural e estética, preenche os critérios aplicados a formas de arte como a escultura, a pintura e a dança. Referem que desde a Antiguidade Clássica o Desporto foi considerado como um tema de relevo para os artistas, o que traduz que estes sempre lhe reconheceram a capacidade de suscitar uma experiência estética no observador - os artistas gregos representaram insistentemente o Desporto e os atletas em diferentes formas de Arte. Contemporaneamente o Desporto continua a constituir fonte de inspiração e tema para o desenvolvimento de obras em diversos campos artísticos (Morgan e Meier, 1995).

Osterhoudt (1991) é um outro autor que realiza uma aprofundada revisão da literatura acerca do estatuto estético do Desporto, tomando por referência fundamental as posições de diversos estudiosos no que concerne à relação do Desporto com a Arte. Também Hyland (1990) equaciona as questões da Estética do Desporto por meio das opiniões daqueles que reflectiram acerca da parceria e do parentesco entre o Desporto e a Arte.

Embora o nosso estudo pretenda colocar a tónica na relação Desporto-Estética somos conduzidos a evidenciar as posições da literatura relativas também à relação Desporto-Arte, dado que é por seu intermédio que a maioria dos autores reflecte

acerca desta temática. Demarcamo-nos, contudo, desde já, das posições polarizadoras de que o Desporto é Arte ou de que o Desporto não é Arte, que nos fazem invocar imediatamente outras polaridades: Arte/Ciência, Arte/Técnica, Arte/Natureza. Parece-nos que mais importante do que o debate se o Desporto é ou não é Arte é o reconhecimento de qualidades estéticas, que poderão decorrer de determinados traços e características próprias de cada desporto, sugerindo algum consenso antropológico, assim como a existência de momentos (associados à realização das actividades desportivas) desencadeadores de uma experiência estética, muito mais de natureza pessoal e com um carácter, naturalmente, mais subjectivo. Em nossa opinião a discussão sai mais enriquecida se a argumentação se libertar do modelo (adoptado por muitos dos autores a que iremos fazer referência) pontos de contacto/pontos de distanciação entre o Desporto e a Arte, com vista ao estabelecimento da fronteira. A inflexão poderá fazer-se através da mediação estética, rumo ao horizonte mais alargado da transdisciplinaridade, da identificação de uma rede de relações que multiplica, amplifica e poliperspectiva o objecto (Cunha e Silva, 1995).

Na tentativa de alguma sistematização relativamente à revisão bibliográfica e, com base na categorização de Osterhoudt (1991), optamos por reunir as posições dos autores em quatro grandes categorias. Parece-nos importante evidenciar o carácter não mutuamente exclusivo desta categorização, que encontra justificação na dificuldade, algo frequente, em enquadrar estrita e rigorosamente determinados autores numa ou noutra categoria. Com efeito, certos autores por via de alguns argumentos são colocados numa categoria e, com base noutros, são chamados a uma categoria distinta da anterior. Como a posição que assumem não é conclusiva pareceu-nos preferível adoptar esta metodologia, ao contrário de tentarmos, de maneira forçada e artificial, enquadrá-los unicamente numa categoria, ou desistir do esforço de síntese, o que nos parece um trabalho necessário no domínio da revisão bibliográfica ao nível da Estética do Desporto (dado que toda a informação se nos apresenta algo dispersa e difusa).

Uma primeira categoria engloba os defensores de que o Desporto é uma actividade com valor estético e, simultaneamente, uma forma de Arte; na segunda categoria estão agrupadas as posições dos que pensam que o Desporto é uma actividade quase-artística e estética; na terceira reuniram-se os autores que entendem o Desporto como uma actividade estética mas não artística; a última categoria congrega as opiniões dos que não consideram o Desporto nem estético nem artístico.

### *2.1. O Desporto como uma actividade com valor estético e como uma forma de Arte*

Esta categoria associa os autores que advogam a teoria segundo a qual o Desporto é inerentemente artístico, é um tipo de actividade artística, podendo ser caracterizado como uma Arte performativa, o que permite ligá-lo tanto à dança como à Arte dramática (sobretudo à tragédia) (Osterhoudt, 1991). Os defensores deste ponto

de vista sustentam que o Desporto não pode, no seu carácter essencial, ser senão artístico, ele é necessariamente artístico.

Santayana em 1894 caracterizava o Desporto, a Ciência, a Religião e a Arte como poderes fundamentais da imaginação humana (como formas básicas e intrínsecas da actividade humana) e, do mesmo modo, sublinhava o grande desenvolvimento estético de que o Desporto é capaz apontando, em consequência disso, o carácter mutuamente artístico e estético do Desporto e da Arte (Osterhoudt, 1991). Osterhoudt menciona no entanto Weiss (1969, cit. por Osterhoudt, 1991) como o primeiro a desenvolver estudos centrados nesta temática, ligando o atleta ao artista; eruditos pelo mérito comum de desprendimento relativamente aos assuntos práticos do dia a dia e, pelo consequente mérito no seu sentido de liberdade, que dedicam a realizar algo de excelente e de belo publicamente, como uma forma de apreender a realidade última. Parece-nos importante contudo citar uma referência anterior, datada de 1968, ano em que Frayssinet publicava o trabalho *Le sport parmi les beaux-arts*, onde afirma que a obra do atleta pode ser considerada como uma obra de Arte. Este autor pensa que é possível encontrar no Desporto a combinação de seriedade e de gratuitidade próprias da Arte, entendendo que existe entre as duas actividades um forte grau de parentesco mas não uma identidade. Para Frayssinet (1968) o Desporto merece ocupar um lugar entre as *Belas-Artes*, no seio das quais não representa papel de intruso.

Aspin (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) é um segundo autor mencionado por Osterhoudt que, à semelhança de outros (entre os quais o próprio Osterhoudt se enquadra), utiliza como alicerce básico dos seus argumentos a natureza intrinsecamente jogável (*playful*) do Desporto e da Arte. Sublinha que desde que ambos, Desporto e Estética, sejam definidos como formas intrínsecas de observar ou perceber os acontecimentos, o Desporto pode, justamente, ser qualificado como um tipo de actividade que exhibe qualidades estéticas e ascende aos padrões estéticos mais elevados. No trabalho *Desporto e o conceito de Estética*, Aspin (1974, cit. por Kirk, 1984) afirma que a Estética "(...) pressupõe um acto de percepção por parte do espectador." (p. 68), o que nos faz parecer que para este autor a Estética não existe no abstracto, mas nos "olhos" ou na experiência do indivíduo observador, o que converge inteiramente com as teorias contemporâneas da Estética. Para Aspin (*ibid.*) algo pode tornar-se objecto de experiência estética quando evoca qualquer tipo de resposta em termos de prazer emocional, o que ocorre em concordância com certos padrões ou critérios de excelência, apreciados como presentes no objecto ou actividade em questão. Este autor (1974, cit. por Masterson, 1983) considera as actividades desportivas muito bem colocadas entre aquelas actividades que exibem qualidades estéticas e reclamam os mais elevados padrões estéticos.

Aspin (1983) valoriza a presença da criatividade e da imaginação no Desporto, afirmando que são qualidades premiadas e apreciadas na nossa participação como praticantes e como espectadores, opinando que, provavelmente, são mais desejadas e exibidas em actividades como a ginástica e a dança. Refere, contudo, que são



igualmente de considerar como criativas e imaginativas uma nova forma de ataque no futebol, por exemplo, ou uma nova tática na corrida de longa distância. A criatividade e a imaginação são aplaudidas e emuladas dado serem vistas como acrescentando um novo domínio de valor e de realização a um campo de excelência no qual qualquer nova proeza é premiada (Aspin, *ibid.*). Embora Aspin não se refira de forma directa à relação entre estas qualidades e o valor estético do movimento ou da actividade desportiva em que se manifestem, pensamos que a criatividade no Desporto resulta frequentemente numa mais-valia estética.

Kuntz (1976, cit. por Osterhoudt, 1991; Kuntz, 1985) é mais um forte defensor de que o Desporto pode ser considerado uma Arte. Segundo Osterhoudt (1991) Kuntz interpreta o tratamento filosófico dado por Weiss ao Desporto como uma tentativa de o explicar no contexto de uma ontologia universal, no contexto do encontro da humanidade com o Ideal, com a Existência, com a Actualidade. Para Kuntz (na opinião ainda de Osterhoudt, 1991) Weiss constrói esta ontologia em termos estéticos e caracteriza o Desporto como uma Arte performativa. Através desta visão a Filosofia do Desporto é, essencialmente, um caso especial da Filosofia da Arte, sendo melhor estudada através das suas conexões com as questões estéticas (Osterhoudt, 1991). Este parece-nos um posicionamento demasiado radical, embora estejamos de acordo relativamente ao facto de a Filosofia do Desporto não poder, efectivamente, furtar-se às questões estéticas, sob pena de negligenciar uma área de estudo deste objecto polifacetado e multiforme que é o Desporto.

Kuntz (1985) afirma que na literatura respeitante à Filosofia do Desporto se produzem argumentações muito diversas ao tentar relacionar-se a Estética com o Desporto. Entende que aquela área é tão recente que se torna necessário que se examinem as questões em função dos contextos de que emergem e que se produza mais em termos de estudos empíricos. Este autor interroga-se sobre o que se deve de facto estudar: o atleta que pensa que actua como um artista? A *performance*, isto é, o "jogo bem jogado"? Se não tomarmos a perspectiva do atleta ou a do espectador, deveremos centrar-nos na do treinador? Ou deveremos antes considerar a forma como a *performance* desportiva é julgada? Os valores (estéticos) estão nas actividades ou nas atitudes dos sujeitos perante elas? A ele parece-lhe que o estudioso pode simplesmente projectar as suas atitudes e pretender ter encontrado esses valores, entendendo-os como factos para todos os observadores. Afiguram-se-nos muito pertinentes todas estas questões levantadas por Kuntz e entendemo-las como legitimadoras, em parte, do presente estudo. Com efeito Kuntz (1985) chama a atenção para a necessidade de trabalhos empíricos neste domínio, sendo que uma das perspectivas apontadas poderá ser a por nós adoptada, ou seja, a perspectiva do observador.

Com base num artigo dedicado à ginástica inserido na *Sports Rules Encyclopedia* (1966, cit. por Kuntz, 1985), Kuntz faz um levantamento das categorias mencionadas como indicadoras de uma *performance* estética. São referidas a agilidade, o equilíbrio, a força, a elasticidade, o ritmo, a harmonia, a proporcionalidade, a elegância, a facilidade,

a precisão e o estilo, que devem coexistir com ausência de falhas na execução. No artigo respeitante aos saltos para a água surgem categorias como suavidade, precisão, estilo, energia, arrojo, confiança e amplitude. Este tipo de actividades são julgadas de acordo com determinados padrões que o autor designa por "normas estéticas formais". O elemento vitória, característica marcante da instituição desportiva, é muitas vezes apontado como um óbice à Estética do Desporto. Kuntz (1985) interroga-se se ganhar uma competição de ginástica, o que requer a presença das categorias enunciadas anteriormente, significa uma intrusão contra a capacidade artística do ginasta que cumpre com todos os padrões estéticos estabelecidos? Refere que numerosas vezes se deu conta de críticas a jogadores de ténis que venceram competições jogando, contudo, sem graça e facilidade. Do ponto de vista conceptual parece-lhe assim possível que o elemento não-estético, talvez mesmo anti-estético, não seja o competir para ganhar, pela vitória, mas falhar em alcançá-la de acordo com os padrões estéticos apropriados.

Estabelecer que existem características comuns suficientes partilhadas pelas artes e pelos desportos, ou por algumas artes com alguns desportos, é difícil (Kuntz, 1985). Na perspectiva da utilidade e do trabalho, as prestações nas duas famílias de actividades pertencem ao "lazer" e são associadas a "recreação". Mas, a teoria do jogo (*play*) é, ela própria, um conceito difícil, que produz muitos paradoxos, quando os artistas praticam seriamente e quando os atletas treinam até ao ponto de exaustão e se expõem a grande dor (Kuntz, 1985). Kuntz pensa que o princípio mais correcto para uma resposta positiva ao problema de como é que a Estética se aplica ao Desporto, respeita em perceber porque é que determinadas *performances* são designadas por "artes" e outras por "desportos". O aspecto mais superficial prende-se com o facto de umas se realizarem numa sala de concertos, o santuário das musas, e as outras num pavilhão ou num estádio desportivo. Para além dos "edifícios especiais" onde são criados "mundos especiais", existem as regras às quais os dois tipos de *performers* têm que obedecer, a que se juntam as unidades de tempo e espaço e formas especiais de usar o tempo e o espaço. Mas, este tipo de análise não dilui a diferença: não há partitura, nem coreografia, nem texto no Desporto, como na música, na dança ou no teatro, apenas planos de jogo que podem ser considerados aproximações (*ibid.*).

No plano da acção física existe um tipo de análise estética que pode ser aplicada (Kuntz, 1985) - quinestésica e empática. Alguma coisa se passa fisiológica e psicologicamente entre o executante (*performer*) e o espectador. Kuntz partilha a opinião de Kovich (1971, cit. por Kuntz, 1985) de que uma análise meramente científica do movimento não atinge as "qualidades artísticas". Esta autora entende que acontece Arte nas piscinas, nos ginásios e nos estádios por intermédio do Desporto, opinando que a definição de Arte necessita ser alargada a fim de que possa incluir as *performances* atléticas. Kuntz (1985) acrescenta que Kovich entende a Arte como um conceito aberto e não como um conceito fechado - esta é, aliás, a perspectiva contemporânea. Não são apenas desportos como a patinagem artística e a natação sincronizada que podem ser comparados à dança, mas também o salto à vara, o ténis, a

ginástica, e não apenas as *performances* excepcionais, mas "(...) qualquer habilidade técnica em forma de movimento que expresse beleza (...)" (Kovich, 1971, cit. por Kuntz, 1985, p. 497). Existe valor estético para o executante e para o espectador? Kovich (ibid.) analisa a experiência de alegria, excitação, satisfação em realizar e em testemunhar realizações desportivas. A beleza do movimento depende, em seu entender, da resposta estética do executante e/ou do espectador. Afirma que o executante percebe os seus movimentos como Arte através da percepção quinestésica, o seu próprio sentido de sentimento pessoal. Ele não pode sair de si próprio e observar os seus movimentos ao mesmo tempo que os executa, mas "sabe" numa forma intuitiva quando são realizados correctamente; a avaliação da prestação pelo espectador ou pelo juiz serve apenas como um testemunho adicional à veracidade do movimento para o próprio executante (Kovich, 1971, cit. por Kuntz, 1985).

"O espectador não pode divorciar o homem dos seus movimentos." (Kovich, ibid., p. 497). Kuntz afirma que para Kovich o Desporto constitui verdadeiramente uma forma de Arte, e não é apenas o produto das habilidades humanas que está em questão, é o homem. Pesquisas com recurso à electromiografia evidenciaram que a mímica dos observadores acompanha os movimentos do executante, induzindo uma forma restrita de participação (Kuntz, 1985). Claro que a Arte, assim como a observação de Desporto, não pode ser reduzida à bioquímica da percepção; parece-nos que esta referência à electromiografia manifesta sobretudo uma certa preocupação com a sedimentação de justificações numa base científica. Kuntz (1985) opina que assim como o executante sente a Arte que está a criar, também um espectador atento sente esta mesma qualidade, embora não com a mesma extensão. De forma intencional ou não, estabelece-se uma comunicação silenciosa entre o executante e o espectador, existe empatia com os elementos de força, espaço e tempo do mundo do executante e os seus gestos podem contribuir, pelo menos parcialmente, para que o espectador interprete o movimento como belo e significativo (Kuntz, 1985). Partilhamos inteiramente esta perspectiva de Kuntz, que vemos reforçada de forma muito expressiva na obra *Gymnastics – In perspective* (Langsley, 2000). Os depoimentos de ginastas, treinadores, juízes, jornalistas e público em geral colocam a ênfase nas possibilidades de comunicação através dos modos de expressão técnica e artística desta modalidade que, de acordo com a sua opinião, fascina, seduz, desperta emoção, apela à dimensão afectiva do espectador. Kuntz (1985) julga poder afirmar que existe uma Psicologia da Estética, a quinestésica-empática, que explica o prazer advindo das *performances* atléticas.

Kuntz cita um outro autor, Elliot (s.d., cit. por Kuntz, 1985) que atribui um carácter estético à actividade desportiva, opinando que a cultura inclui todas as actividades e interesses característicos das pessoas. Contudo, ao examinar a Beleza no Desporto, Elliot (1974, cit. por Masterson, 1983) sustenta que o carácter estético de um jogo tem consequências muito reduzidas quando comparado com a deusa do Desporto que é a Vitória e não a Beleza, o que parece indicar que Elliot pertence ao grupo dos que consideram que o elemento vitória reduz, ao invés de potenciar, o carácter estético

da actividade desportiva. Kuntz cita também Bannister (1956, cit. por Kuntz, 1985) que não aceita as análises que rejeitam uma Estética do Desporto, considerando em primeiro lugar a disciplina, depois a habilidade e só depois a Beleza como um sub-produto do comportamento motor eficiente. Bannister (ibid.) entende o *eros* atlético como a resposta à Beleza. As explicações científicas objectivas acerca do Desporto não são, para este autor, satisfatórias se não tomarem em conta os sentimentos de Beleza e de poder. À pergunta se existe uma vontade essencial de ganhar que diferencia o Desporto da Arte, Bannister responde que não, afirmando que o que de facto existe é um elemento agonístico no Desporto. O autor pensa que o desportista aprecia o seu Desporto ainda que não tenha a mínima possibilidade de se tornar num campeão; o Desporto transporta alegria, liberdade e desafio que não podem ser encontrados da mesma forma em nenhuma outra actividade. Na análise estética de Bannister (1956, cit. por Kuntz, 1985) bater um *record* é accidental, e o mero treino para atingir mais sucesso não assenta numa satisfação intrínseca; nesta perspectiva é o elevado nível da qualidade emocional que faz o Desporto valer a pena (Kuntz, 1985). Partilhamos este ponto de vista e, a propósito da noção de *record*, parece-nos oportuno acrescentar que o *record* constitui um momento único no Desporto, irrepitível, como irrepitível e única é a obra de arte. A emoção estética desencadeada pela elaboração e conclusão da obra assemelha-se-nos muito próxima do trabalho do atleta no treino e da superação dos seus limites na competição, ao ultrapassar as fronteiras estabelecidas e conquistar um novo *record*. A emoção do espectador que presencia, participa e vive esse instante é também, naturalmente, de carácter estético.

Para além da resposta quinestésica-empática entre espectador e atleta, e das emoções, muitas vezes ricas e intensas, Kuntz (1985) interroga-se que outros valores estéticos transporta o Desporto? Como outros autores analisa a categoria drama que é considerada por vezes como ausente do Desporto. Entende que esta talvez seja a melhor forma de tratar a questão relativa às diferenças entre o Desporto e as actividades artísticas. Refere que numa peça de teatro os actores possuem um texto e desempenham papéis ao representarem o carácter e as acções dos personagens. Mas os intervenientes num jogo jogam nos lugares da equipa e, em conformidade com as regras, disputam a vitória. O jogo pode ter uma estrutura de princípio, meio e fim, pode ter pontos mais baixos, mais altos e até um *climax*, mas a sua estrutura não é simbólica. De que é que trata o jogo? Afirma que os jogos não têm guião nem representam a realidade. Neste ponto permitimo-nos discordar de Kuntz: Parlebas (1986, cit. por Costa, 1990) afirma que “O jogo desportivo representa uma sociedade em miniatura, um verdadeiro laboratório das condutas e das comunicações humanas.” (p. 66) e Costa (1990) situa as competições desportivas entre os sistemas mais simbólicos e rituais da contemporaneidade, onde convivem o maravilhoso, o dramático e o passional (Costa, 1997). Para este autor, da simbólica do espaço, que é sobretudo expressa pelo terreno de jogo (imagem do mundo e do espaço social), à simbólica do herói desportivo, o universo do Desporto é povoado de símbolos que exercem a sua função no imaginário colectivo do homem. Costa (1997) sublinha que é para si “(...)

clara a impressão de que a linguagem desportiva é eficaz, de que a comunicação simbólica do Desporto é forte e de que a mensagem transmitida é de um profundo significado sócio-antropológico." (p. 19, 20). Pensamos que a Estética do Desporto radica e entronca, justamente, na sua dimensão antropológica, constituindo-se como mais uma componente daquilo que permite caracterizar o Desporto como um fenómeno cultural.

Kuntz (1985) revê a as posições de alguns autores. Refere-se a Weiss (1972, 1973, cit. por Kuntz, 1985) que afirma que a finalidade das competições é o esforço para ganhar, dado que a vitória é contabilizada em pontos. De acordo com Weiss (ibid.) se existe o elemento "estilo", está reduzido a números que são somados para se atingir uma pontuação. O importante para este autor é saber se existe alguma excelência dramática para além da luta pelo sucesso na competição e pela vitória. Weiss admite que há aspectos dramáticos no jogo, mas um jogo é dramático apenas "episodicamente": "(...) os pontos altos ocorrem inesperadamente no seio de uma multitude de momentos planos." (Weiss, 1972, cit. por Kuntz, 1985, p. 503). Pensamos que a riqueza e o significado da dramática do jogo, decorre exactamente do facto de se manifestar com maior intensidade em determinados momentos. Há que ter em conta também a especificidade de cada Desporto: é impossível manter uma certa tensão dramática durante os noventa minutos de um jogo de futebol, mas o mesmo já não se passa relativamente a uma corrida de 100m no atletismo ou a um exercício de ginástica rítmica.

Kuntz menciona também Fraleigh (1972, cit. por Kuntz, 1985), um outro autor que argumenta que se existem diversas dimensões do Desporto, e existe *mimesis* ou representação, assim como *agon* ou competição então, colocar a ênfase no Desporto como drama é uma forma de lhe preservar um significado mais rico. De acordo com este autor a luta pela excelência não se esgota nas dimensões *citius*, *altius*, *fortius*, instituídas como objectivos do Olimpismo Moderno. Opina que apesar de não figurarmos o atleta perfeito como um deus do Olimpo, nem lhe cantarmos louvores como herói, reconhecemos na excelência algo para além do *record*. Fraleigh (ibid.) entende "o mais alto" (*altius*) como um símbolo de transcendência: "Na dança o ser humano move o seu corpo fazendo uso do espaço, do tempo e da força para produzir imagens de infinitude, eternidade e onipotência como uma forma simbólica de ultrapassar a sua "terrestrialidade". (ibid., p. 503). Kuntz (1985) interroga-se se o significado do Desporto é então o de que o homem luta e se esforça para atingir a divindade? Reconhece que é mais fácil entender exactamente o significado dos acontecimentos desportivos em contexto social como uma "celebração", usando uma terminologia religiosa. Afirma que os eventos desportivos perspectivados como rituais festivos fortalecem certamente as tradições duma sociedade. "Como o drama (...) o Desporto instrui as pessoas através da comemoração das glórias do passado e fortalece o orgulho da comunidade." (Keenan, 1972, cit. por Kuntz, 1985, p. 503). Costa (1997) partilha dum entendimento semelhante ao afirmar, tomando o exemplo do futebol, que "(...) vivido ao mais alto nível e nos momentos mais quentes das grandes

competições internacionais, é perfeitamente capaz (...) de traduzir ritualmente o drama do mundo, da história e mesmo do destino dos povos.” (p. 21).

Kuntz (1985) afirma que existe uma forte atracção em olhar para a competição desportiva como um drama trágico (cabe evidenciar que o termo drama é aqui utilizado com a significação de relativo ao teatro). Isso localiza a significância não no produto, o resultado, mas na *performance*. “A ênfase colocada no resultado numérico, especialmente numa estrutura final solitária e fixa como o ganhar, obscurece as qualidades estéticas, a artisticidade de outras *performances*.” (Keenan, 1972, cit. por Kuntz, 1985, p. 504). Keenan (*ibid.*) refere-se ao quadro de resultados como um fetiche, que não define com precisão as condições em que se desenvolve ou desenvolveu a competição, nem o homem como atleta envolvido no fenómeno desportivo. O constrangimento representado pela vitória resulta numa restrição à liberdade do esteta em percepcionar outras formas de Beleza e excelência na realização desportiva (*ibid.*). Consideramos que Keenan está aqui a tomar a vitória num sentido muito estreito, restringido quase exclusivamente a uma das dimensões do resultado, a quantitativa. Pensamos, como Takács (1989) que a vitória não deve funcionar como uma coarctação à liberdade nem do observador, nem do atleta. Entendemo-la, à semelhança de Kupfer (1988a) e de Boxill (1988) como uma consequência natural do jogar (inclusivamente do jogar consigo mesmo, do ultrapassar-se a si próprio), sendo que o melhor resultado expressará maior liberdade do que o resultado mais fraco.

A visão trágica do Desporto está protegida da carga transportada pelo ponto de vista simplesmente hedonista que perspectiva o Desporto como mera recreação (Kuntz, 1985). O valor estético da tragédia requer dor, que pode ser ilustrada no conceito bipolar de Beleza descrito por Keenan: “Quando o desprazer é percebido como um meio de fomentar o desenvolvimento e cultivar uma experiência, pode ser visto como estético e agradável, delectável.” (Keenan, 1972, cit. por Kuntz, 1985, p. 504). O mesmo autor reforça a sua posição afirmando que, embora num jogo não exista texto nem personagens actuando de acordo com um enredo, existe contudo uma resposta à questão qual é o seu “significado”, ou “propósito”, ou “revelação”, ou “conteúdo simbólico”. “A tragédia simboliza a luta do homem com as iniquidades e paradoxos da vida. Na tragédia o homem é confrontado com forças hostis relativamente às quais inevitavelmente sucumbe. A exibição de coragem face à adversidade é premiada pois reflecte algo de belo acerca do homem - o espírito com o qual empreende um maravilhoso combate contra um mundo preponderante e imprevisível.” (Keenan, 1972, cit. por Kuntz, 1985, p. 504). Kuntz (1985) opina que a análise de Keenan transmuta o *agon* em *mimicry*, isto é, a luta para vencer é transformada num aspecto necessário do mundo imaginário que nos é apresentado. É uma perspectiva que desvaloriza o ganhar a qualquer preço e, embora tenha surgido como uma Filosofia “estética”, é também uma Filosofia moral do Desporto (*ibid.*).

Kuntz (1985) pensa que, relativamente a esta temática, é necessário salvaguardar que, embora um jogo possa ser visto como um drama trágico, o jogador não é um actor duma tragédia. Em sua opinião é necessário não esquecer que se está a aplicar a

Estética ao Desporto, a procurar semelhanças e a fazer analogias, mas não a tentar identificar o Desporto com a Arte. Reforça contudo que, do seu ponto de vista, pode existir Arte no Desporto, citando como um exemplo emblemático desta sua forma de pensar a Regata de Veneza.

Osterhoudt (1991) ao rever as posições de Kuntz (em trabalhos aos quais não tivemos acesso) considera que este autor caracteriza o Desporto como uma instância da *performance* artística, como uma forma de teatro, uma actividade melhor julgada por padrões estéticos e não por outros padrões. Para Osterhoudt (ibid.) Kuntz sustenta que as características essenciais do Desporto e da Arte são mantidas em comum: ambas as actividades são similarmente espontâneas, intensas e jogáveis (*playful*); ambas possuem o constrangimento da procura de um determinado padrão de excelência; ambas são, no mesmo sentido, altamente emocionais e dadas a expressões de Beleza; ambas desenvolvem uma intimidade entre a audiência e o *performer*; ambas são produtos do lazer e desenrolam-se num mundo imaginário que representa uma idealização do dia a dia; ambas possuem um profundo significado simbólico traduzido numa forma vital de se tornarem mais plenamente humanas, uma forma vital de atingir a maestria na existência humana.

Lowe (1977, cit. por Osterhoudt, 1991) é mais um partidário da teoria que considera o Desporto uma forma de Arte. Este autor não concede importância às aparentes diferenças entre a intenção artística e a intenção desportiva na determinação do estatuto estético do Desporto. Distingue três sentidos de acordo com os quais o fenómeno artístico/estético surge de forma central no Desporto, três sentidos que estabelecem o Desporto como uma forma de Arte performativa: o sentido subjectivo, o sentido objectivo e o sentido corpóreo (Lowe, 1977, cit. por Osterhoudt, 1991). Nos designados desportos formais (que englobam um elemento estético intencional, como a ginástica e a patinagem artística) assim como nos designados desportos não formais (que incorporam um elemento estético não intencional, como a esgrima e o futebol) considera que a Estética do Desporto, na sua forma mais básica, a forma subjectiva, funciona como numa Arte performativa como a dança; os atletas são concebidos como artistas no que respeita aos aspectos técnicos, formais, dramáticos, simbólicos, criativos e expressivos da sua *performance*. Na sua forma objectiva a Estética do Desporto funciona como uma representação artística de um tema desportivo; efectivamente funciona como um centro temático para um trabalho artístico (tipicamente uma pintura, uma escultura, um edifício, um poema, uma novela, um filme, um bailado ou uma composição musical) (ibid.). Na sua forma corpórea a Estética do Desporto funciona como uma expressão humana concreta e um ideal de forma corporal em termos de qualidades estéticas sensitivas como controlo, esforço, fluidez, graça, harmonia, alegria, equilíbrio, poder, precisão, proporção, ritmo, risco, velocidade, estratégia, força, simetria e unidade (Lowe, 1977, cit. por Osterhoudt, 1991). Embora gostássemos de ver um pouco melhor clarificados estes sentidos que Lowe reconhece no Desporto como Arte performativa, parece-nos que é de apreciar a originalidade das

três dimensões por si apresentadas. Este esforço de categorização afigura-se-nos até certo ponto importante para o desenvolvimento e compreensão duma temática que está ainda em fase de construção dos seus argumentos conceptuais e do seu conhecimento empírico. Entendemos que há que tomar em consideração o que cada autor acrescenta de novo a esta discussão, colocando o seu contributo em inter-acção com o dos demais.

Todd (1979, cit. por Osterhoudt, 1991) evidencia que o Desporto e a Arte, pela sua natureza, são ambas actividades nas quais actuamos em vez de nos deixarmos actuar, e experienciamos um prazer intrínseco em vez de um desespero instrumental. Arte e Desporto estão também ligados pela impressão de “realizar progressos” no que respeita à saúde, à habilidade e à disciplina moral. Osterhoudt faz notar que Todd (ibid.) realça ainda que embora o Desporto tenda a enfatizar a eficácia competitiva e a Arte o estilo cooperativo, não há praticamente nenhuma actividade desportiva que não possa ser transformada em Arte.

Thomas (1979, cit por Osterhoudt, 1991) argumenta que as competições desportivas constituem desempenhos não utilitários, jogáveis (*playful*), desenvolvendo-se fora, isto é, à margem das questões básicas da existência humana. Segundo a autora estas questões expressam-se mais proeminentemente em termos estéticos, isto é, nos elementos fundamentais da Arte dramática e nas formas literárias da tragédia, elementos que são abundantes, e talvez mesmo constitutivos, do Desporto. Para Thomas (ibid.) a procura de sucesso e a perspectiva da derrota formam o centro destes elementos. Eles efectuam o sentido clássico trágico da autêntica confrontação entre a liberdade do eu e os constrangimentos de um mundo absurdo e incerto. Osterhoudt refere que para Thomas esta confrontação, na sua forma desportiva, produz um conhecimento sublime de si próprio, uma unidade das características objectivas e subjectivas da realidade e uma compreensão das prerrogativas humanas, assim como do seu destino para a miséria, apesar da sua sabedoria. O próprio Osterhoudt (1973, cit por Osterhoudt, 1991) reflecte acerca do que lhe parece serem as sugestões da Filosofia da Arte de Hegel para uma interpretação do estatuto estético do Desporto. A natureza fundamentalmente jogável (*playful*) e espiritual da Arte e do Desporto, a unificação do sensual e do espiritual na Arte e no Desporto e, o sentido mútuo de que ambos constituem um meio de expressão, são acentuados de maneira a revelar o Desporto como uma forma legítima de actividade artística (ibid.).

Masterson (1983) sustenta que o Desporto possui características que podem ser consideradas esteticamente, ressalvando contudo que possuir uma dimensão estética não identifica necessariamente uma actividade, ou o seu produto, como Arte. Faz notar que não são apenas as pessoas com interesses filosóficos que se têm debruçado sobre a ligação entre o Desporto e as artes, sendo que alguns artistas também a evocaram. Cita o caso de Picasso que parece ter visto o boxe como uma forma de Arte. Também em



diversas obras de Hemingway as alusões apaixonadas às corridas de cavalos ou aos combates de boxe nos levam a admitir uma certa afinidade no modo como o Desporto e a Arte são tratados. Masterson (1983) menciona ainda a teoria da Arte, que igualmente tocou esta questão, nomeadamente ligando o Desporto com a Teoria da Arte pelo Jogo (*Play Theory of Art*) e, mais recentemente, com a *performance art*. Refere-se também à argumentação construída por alguns antropologistas que advogam que a origem da Arte e do Desporto pode ser encontrada na mesma raiz pré-histórica. Masterson (ibid.) partilha deste entendimento, pensando que a forte afinidade que admite existir entre o Desporto e as artes, se funda na origem comum dos dois tipos de actividade.

Masterson (1983) afirma que se existe, de facto, uma relação entre o Desporto e as artes, então o drama é o parente mais próximo do Desporto. (Cabe de novo recordar que o termo drama é aqui tomado não no sentido mais corrente, que é o figurativo, mas no sentido próprio, de peça ou composição teatral). Para justificar a sua opinião Masterson procura suporte noutros autores. Refere-se a Mumford (1966, cit. por Masterson, 1983) que entende que os espectáculos desportivos exibem elementos dramáticos, assim como a Maheu (1962, ibid.) que descreve os aspectos emocionais do Desporto e da Arte dramática, e que relaciona o envolvimento da audiência no teatro com a intensa empatia desenvolvida entre os espectadores e os atletas no Desporto. Menciona também Keenan (1975, cit. por Masterson, 1983) que perspectiva as competições atléticas como formas significativas de expressão humana, em que existe o envolvimento de tensão dramática; essa tensão advém do esforço dos atletas em ultrapassar as suas limitações, assim como as dos outros. Masterson alude ainda a Kitchen (1966, ibid.) que afirma que o drama e a tragédia desempenham um papel importante no Desporto. Indica uma série de autores próximos do teatro (Brook, Artaud, Stanislavski, Grotowski, cit. por Masterson, 1983) que o perspectivam como uma forma particular de compreensão da realidade, como parte dessa mesma realidade, como um encontro vivo, espontâneo e criativo entre o actor e a audiência, determinado pela *performance* disciplinada, sincera e autêntica do actor, sendo que o principal material que utiliza é o seu corpo, que tem que ser treinado para obedecer. Masterson (1983) reconhece aqui um forte ponto de convergência entre o teatro e o Desporto, que complementa com a perspectiva daqueles que descrevem o teatro e a Arte de representar como um veículo que permite emergirmos de nós próprios e preenchermo-nos, e com a visão dos que enfatizam a relevância do Desporto na compreensão do eu e da individualidade única de cada um. Para Masterson (ibid.) é através do conhecimento de si próprio, através duma actividade cujo instrumento é o corpo, que o Desporto e o teatro se relacionam de forma muito próxima.

Um outro meio de expressão em que o artista usa o seu corpo como o instrumento para a produção da obra é a *performance art*, que Masterson (1983) situa também muito perto do Desporto. O uso do corpo como um instrumento é assim comum ao teatro, à *performance art* e ao Desporto, sendo que cada actividade

proporciona um meio que encoraja os seus participantes a descobrir as suas capacidades e limitações, favorecendo um melhor conhecimento de si próprio (Masterson, 1983).

Masterson sustenta, como Fraysinnet (1968), que ao Desporto cabe um lugar entre as artes. Afirmo que o material que se pretende trabalhar até à maestria é o corpo e o seu movimento. Para o autor, o desportista tenta exceder as suas limitações físicas quando procura executar movimentos que batam *records* ou quando se esforça por realizar melhor do que na vez precedente - os desportistas treinam o seu corpo com estas finalidades. Quando o conseguem e o realizam com excelência, o público reconhece-o, e descreve o jogo, a corrida, o golo ou o movimento como *belos*; outras vezes os espectadores reagem de acordo com a energia, força, vigor da exibição, que se transforma em "poder humano" (Masterson, 1983).

Masterson é um defensor de que no Desporto se podem produzir obras de Arte: "(...) a acção superlativa de um indivíduo, ou de um grupo de jogadores, resolvendo os problemas impostos pelo Desporto, em acordo com as regras e com a ética, estimulados pelo drama, tensão, incerteza e humor da ocasião, pode dar lugar a exibições da habilidade humana ligada a coragem, força de vontade, determinação e esforço, que podem manifestar Beleza e o sublime, criando assim Arte no Desporto." (Masterson e Gaskin, 1974, cit. por Masterson, 1983, p. 181). Masterson (1983) afirma que, se podem ocorrer obras de Arte no Desporto, elas serão tão raras como as que são produzidas nos meios artísticos tradicionais. Compreenderão movimentos individuais e em grupo, ataque, defesa e contra-ataque, assim como ritmo, cor e composição, podendo exhibir elegância, estilo, graça, poder, economia ou outros elementos estéticos. Esclarece que tal como aquelas pinturas cuja forma se expande para além dos limites da tela, ou aquelas esculturas que incorporam o espaço envolvente, a obra de Arte no Desporto pode incluir elementos que ocorrem fora do evento desportivo em si próprio: os preparativos para uma competição, a iluminação, os cânticos do público, as cores da ocasião - até as condições meteorológicas - podem ser integradas na produção. Masterson (ibid.) opina que a obra de Arte no Desporto é composta por variados meios. A ênfase colocada por este autor nos aspectos que rodeiam o acontecimento desportivo parece-nos bastante importante, na medida em que entendemos que esses aspectos impressionam o espectador e influenciam a sua apreciação estética. A tendência do Desporto actual é para valorizar cada vez mais essas componentes, que se consideram influenciadoras do espectáculo desportivo, relativamente ao qual as preocupações com a produção são cada vez maiores.

Masterson refere-se a Wagner (s.d., cit. por Masterson, 1983) que defendia que a "obra de Arte total" apenas poderia ser produzida através da síntese de diferentes artes; análogamente, Masterson (1983) pensa que a "obra de Arte total" dos nossos tempos é o Festival Olímpico, que considera um "museu sem paredes", afirmando que se os Jogos Olímpicos não existissem teríamos que inventar algo que tomasse o seu lugar.

Wertz (1985a,1985b) é um outro autor que partilha a opinião de que o Desporto pode, em circunstâncias determinadas, ser considerado uma Arte. Entende que decidir se o Desporto é, ou pode ser Arte é um problema contingente, o que significa que se torna necessário analisar os casos individualmente, não sendo possível a generalização.

Wertz (1985a, 1985b, 1988) pensa que o Desporto pode constituir um meio artístico tão facilmente como o barro, a tinta ou as palavras, condicionando este seu entendimento a dois aspectos fundamentais: o contexto e a intenção. Best (1988a) evidencia também a importância do contexto em que decorre a actividade para o seu reconhecimento como desportiva ou artística, recusando contudo às intenções do autor qualquer contributo para a definição do carácter da actividade. Wertz (1985a, 1985b, 1988) discorda, pensando que é necessário encontrar nas acções características de determinadas actividades, marcas, sinais identificadores, e não ficarmos apenas pelo contexto. Sugere que a intenção é o que devemos buscar para determinarmos o género de uma acção. Para tomar decisões classificatórias, são necessários ambos: intenção e contexto – o autor das acções é tão importante como o seu contexto (Wertz, 1988). Intenção e contexto são traços das acções necessários para que lhes seja atribuído significado (ibid.). A posição de Wertz parece-nos bastante actual, pois a intenção do artista é muito valorizada na obra de Arte contemporânea, em articulação com a sua interacção com o campo cultural onde se operam as avaliações estéticas e os reconhecimentos sociais.

Este autor pensa também que é necessário atender às circunstâncias em que decorre a intencionalidade para podermos afirmar que um evento é Arte. Não concorda com a posição de algumas teorias descritivas da Arte que sustentam que a mera existência de intenções artísticas (com a ênfase nas intenções) é suficiente para que um objecto ou actividade sejam considerados como tal. O adjetivo “artístico” precisa de contribuir com algo para o significado da expressão “intenções artísticas” (Wertz, 1985a). Wertz partilha a opinião de Montague (1971, cit. por Wertz, 1985a) que o que é requerido é que o processo de criação ou realização manifeste a manipulação intencional do sujeito (artista) do seu meio, em acordo com conceitos estéticos. Não basta existir a intenção de realizar algo artístico, é necessário o controlo estético do meio – no caso do atleta o meio é o seu corpo (Wertz, 1985a). Quando o Desporto é Arte as intenções reflectem a manipulação consciente do meio, através de conceitos estéticos (ibid.). Recordamos a este propósito a posição de autores da Estética Geral, Beardsley e Hospers (1990), segundo a qual a intenção do artista em si mesma é de reduzida importância: o artista pode ter pretendido uma coisa e realizado outra muito diferente. Consideram, contudo, que o conhecimento da intenção pode ser útil, não como uma chave sagrada para a verdadeira interpretação (à margem do que outra evidência indique), mas como uma nova chave susceptível de emprego.

Wertz (1985a) reporta-se ao estudo de um caso para dar consistência à sua argumentação: a atleta de patinagem artística Peggy Fleming. Considera na patinagem artística duas componentes: o ringue (que funciona como palco) e o corpo que desliza

no gelo (o corpo é o meio). Os exercícios realizados por aquela atleta eram marcados por valorizações estéticas; eram rotinas que iam para além do físico ou atlético, possuindo “algo” adicionado que conferia fluidez, graciosidade e coerência aos movimentos (ibid.). O autor refere que antes de Peggy Fleming praticava-se um tipo de patinagem artística (que consistia num evento atlético, orientado exclusivamente pelos aspectos técnicos); depois de Fleming, que introduziu a patinagem estética, este Desporto transformou-se. As realizações desta atleta eram justamente descritas como artísticas, exibindo ligação entre os movimentos, num *continuum*, ou unidade, inquebrável durante todo o exercício (Wertz, 1985a). Wertz afirma que Fleming e outros patinadores poderiam não ter a intenção particular de criar Arte, mas a *performance* resultante era passível de ser classificada como tal, devido ao controlo estético exercido através do meio em questão. Também Hyland (1990) se refere ao caso particular da patinagem artística, citando igualmente Fleming, e ainda patinadores como Toller Cranston e John Curry, convergindo com a opinião de Wertz (1985a) de que estes atletas revolucionaram em certa medida a patinagem artística, introduzindo mais explicitamente movimentos estéticos nos seus exercícios. Hyland (ibid.) nota que aqueles patinadores caracterizavam a sua actividade desportiva como uma forma de arte e qualificavam-se a si próprios como artistas.

Wertz (1985a) admite que o que é válido para a patinagem artística poderá ser, de forma semelhante, para qualquer outro Desporto (o ténis por exemplo). Opina que cada Desporto tem a sua oportunidade de as actividades que o constituem poderem ser consideradas artísticas, para o que concorre também o papel da intenção do observador, particularmente do crítico. Uma vez mais se realça a actualidade do discurso de Wertz, pois a crítica é de importância fundamental na Arte contemporânea, assim como constitui (nas suas dimensões de apreciação e julgamento) um dos objectos de estudo da Estética.

Relativamente à fundamentação de Best de que o Desporto não é Arte (que desenvolveremos mais adiante), pois a Arte possui conteúdo, texto ou um objecto imaginário, ao passo que o Desporto não, Wertz (1984, cit. por Osterhoudt, 1991) argumenta que nem todas as formas de Arte (em especial as artes performativas) possuem um objecto imaginário e que o Desporto, apesar de tudo, possui um texto, sob a forma de regras, habilidades e estratégias. Embora o texto do Desporto não possa ser qualificado como um objecto imaginário no sentido a que Best se refere, Wertz (ibid.) conclui que é a semelhança do Desporto com as artes performativas que possibilita que ele seja qualificado como Arte. Mantém que ao Desporto é dada especialmente, embora não necessariamente, ocasião de ser pensado como um símbolo estético, pois é capaz de representar (na perspectiva do mundo) e de expressar (na perspectiva do eu) questões fundamentais da vida; é pelo menos capaz de Beleza simbólica nestes termos. Wertz (1985a) opõe-se à Estética de Best (ponto 2.3.) por não tomar em linha de conta as transformações conceptuais que ocorreram na Arte contemporânea e que a distinguem da Arte clássica; para o autor a Estética de Best não toca os *ready-mades*, os *objets trouvés*, a anti-Arte nem as formas lúdicas de actividade

artística. “Depois de ter visto “dança sexual” ou trabalhos artísticos realizados com excrementos humanos, a possibilidade de considerar o Desporto como Arte parece-me pacífica, livre de controvérsia.” (Wertz, 1985, cit. por Hyland, 1990, p. 109).

Para Galvin (1985) é confuso e intrigante que tanto na Filosofia do Desporto como na Estética o debate que se constrói em torno da problemática do Desporto como Arte se socorra sistematicamente de exemplos referentes ao que é esteticamente agradável, ou Belo, tanto no Desporto como na Arte. Lembra que, pelo menos desde Platão, a dependência conceptual entre o Belo e o feio foi identificada. Entende portanto que se o Desporto é Arte, deveriam ser adiantados conceitos relativamente ao feio no Desporto, nomeadamente relativamente ao que torna a prestação de um atleta esteticamente desagradável. Procura argumentar que existem categorias do feio no Desporto o que, do seu ponto de vista, representa uma confirmação adicional à tese de que a Arte não exclui o Desporto. Refere-se, a título de exemplo, a modalidades como o baseball, o futebol ou o basquetebol, em que determinados jogadores, embora eficazes, evidenciam movimentos sem graça, de estilo duvidoso, que resultam esteticamente desagradáveis. “Qualquer coisa” acerca da maneira como estes atletas manipulam o meio permite-nos identificar as suas actividades como *performances* feias (Galvin, 1985).

Galvin (1985) está em parte de acordo com Wertz (1985a) quanto ao papel fundamental desempenhado pela noção de controlo estético na identificação das *performances* desportivas esteticamente agradáveis, atribuindo-lhe igual função no que respeita às *performances* esteticamente desagradáveis. Adianta contudo um outro princípio semelhante que sugere dever chamar-se “princípio da incontinência estética”. A tarefa deste princípio seria a de identificar e explicar instâncias nas quais algo falha no enquadramento com os critérios apropriados ao meio em questão (Galvin, 1985). Este tipo de falha não se limita ao fracasso na criação de algo esteticamente agradável, o que incluiria objectos e actividades esteticamente neutros, mas deveria aplicar-se antes aqueles objectos e actividades que são feios (ibid.). Consideramos extremamente interessantes as questões levantadas por Galvin relativamente às categorias do feio e ao princípio da incontinência estética, pois parece-nos que a maioria dos autores que têm trabalhado sobre a Estética do Desporto permanecem numa circularidade de argumentações, baseadas em citações recíprocas, em manifestações de acordo ou desacordo com as posições dos seus pares, evidenciando alguma carência ao nível da legitimação dos seus pontos de vista. Embora Galvin recorra em parte à mesma “metodologia” cabe-lhe, em nossa opinião, o mérito de acrescentar algumas *nuances* ao debate.

Contrariamente a Wertz (1985a, 1985b, 1988), Galvin (1985) desvaloriza o papel da intenção na determinação do estatuto estético do Desporto. Galvin (ibid.) sustenta que apesar da prioridade dos atletas não consistir em realçar o valor estético do todo, sendo que a sua concentração se dirige para a concretização duma prestação que assegure a vitória, não obstante, continuam a existir razões suficientes para considerar o

Desporto uma forma de Arte. Para este autor os desportos não oposicionais (como a patinagem artística ou a ginástica) ocupam um lugar no *continuum* entre reconhecidas obras de Arte e desportos de oposição (como o basquetebol, o rãguebi ou o futebol. O Desporto é perspectivado como uma categoria genérica da experiência humana, do qual podem emergir obras de arte.

Para Boxill (1988) é inquestionável que há movimentos desportivos que possuem um grande valor estético mas o autor interroga-se, contudo, se por esse motivo é lícito depreender que são Arte. O voo de um pássaro, um belo pôr do sol, uma queda de água, possuem valor estético mas não concluímos por isso que são Arte (ibid.). Afirma que as qualidades estéticas são o que mais interfere no prazer e significado dos desportos para os participantes e espectadores. Boxill (ibid.) refere que há autores que resistem à ideia de o Desporto poder ser considerado uma forma de Arte (Reid, 1970, Best, 1974, Ziff, 1974, cit. por Boxill, 1988), embora existam outros, no grupo dos quais se inclui, que desejam colocar o Desporto no domínio da Arte. Sustenta que considerar o Desporto uma forma de Arte não constitui uma ideia nova. Numa obra dedicada ao *cricket*, mas que o autor entende poder ser extensível a todos os desportos, James (1983, cit. por Boxill, 1988) faz notar que “Os estetas têm desprezado os jogos desportivos e os restantes desportos, em seu próprio detrimento. A aridez e a confusão continuarão até incluírem os desportos e as pessoas que os observam como parte integrante dos seus dados.” (p. 509). Afirma que o Desporto, tal como a Arte, aprofunda e alarga o sentido da vida de cada um.

Boxill (1988) procura contestar os argumentos que são habitualmente invocados por aqueles que se opõem a que o Desporto integre o domínio da Arte. Refere que é possível estabelecer um paralelismo entre a preocupação com a eficiência no Desporto e a preocupação com a eficiência nas diferentes formas de Arte, entendendo que em nenhum dos casos este tipo de cuidado ensombra as preocupações com a Beleza. Do mesmo modo, também o desejo de vitória nos desportos competitivos não obscurece necessariamente a Beleza. Argumenta ainda que se a Beleza não é o objectivo único do Desporto, também não o é relativamente às diferentes artes. Defende que advogar que o Desporto não reflecte aspectos relativos à condição humana traduz-se num falso argumento. Do seu ponto de vista assim como a Arte é expressão do eu, também o Desporto o é. Por outro lado entende que, tanto na Arte como no Desporto, a expressão do eu é prejudicada pela falta de habilidade, tecnicidade (*skill*). Boxill acrescenta ainda que a Arte e o Desporto são meios válidos para a expressão tanto de homens como de mulheres.

Este autor propõe-se examinar e discorrer acerca das inter-relações entre habilidade, eficiência técnica e Beleza no Desporto e na Arte. Declara que não é possível negar que a habilidade e a eficiência técnica são necessárias ao Desporto, sendo que um desempenho adequado em qualquer modalidade desportiva requer um desenvolvimento das habilidades a determinado nível. Reporta-se ao exemplo do basquetebol para ilustrar esta ideia: os atletas principiantes e inexperientes parecem-nos

desajeitados, as suas prestações são desastradas pois estão numa fase ainda de aprendizagem das habilidades técnicas. O nível de jogo evidencia, nesta fase, pouca estratégia, pouca fidelidade aos modelos mais evoluídos, pouco estilo (Boxill, 1988). À medida que os atletas vão avançando nas sucessivas etapas da preparação desportiva, o que é acompanhado pelo respectivo desenvolvimento físico, o nível das habilidades começa a aproximar-se do necessário à atracção estética (ibid.). A altura dos jogadores, por exemplo, desempenha, no entendimento de Boxill, um papel importante na execução das habilidades técnicas e na conseqüente atracção estética. Sustenta que na fase de especialização aprofundada, os atletas de alto nível começam a improvisar e a adicionar ao jogo o seu estilo pessoal, a sua "assinatura". Isto torna-se impossível se não houver um grande domínio das técnicas, o que permite que sejam realizadas de forma eficiente, com um mínimo de dispêndio de recursos, e permite também que o atleta tenha por objectivo a Beleza ou provoque uma resposta estética (Boxill, 1988). Para Boxill a este nível de eficiência a aquisição e melhoria das habilidades técnicas deixam de ter um fim em si próprias: nesta fase o atleta procura a Beleza.

Boxill (1988) cita um outro exemplo, o da ginástica, onde um elevado nível de eficiência técnica constitui igualmente um requisito fundamental para que o atleta possa ter por objectivo a Beleza, ou, seja capaz de provocar uma resposta estética na audiência. Opina que a resposta estética será maior para aqueles que compreendam e apreciem o intrincado conteúdo deste Desporto, passando-se o mesmo em relação a todos os outros. Evidencia as diferenças de género existentes quanto ao tipo de aparelhos utilizados e às habilidades técnicas exigidas sendo que, em sua opinião, os aparelhos e as habilidades femininas enfatizam qualidades como a flexibilidade, a coordenação e a graça, enquanto os masculinos evidenciam sobretudo a força e a agilidade. Boxill (ibid.) entende que a ginástica é um Desporto em que eficiência e Beleza são inseparáveis, existe uma laço natural que as liga. Considera que outros exemplos deste género são modalidades como os saltos de esquí, o salto em altura e o salto à vara. Parece-lhe difícil afirmar relativamente aquelas modalidades que a eficiência é o único objectivo, pois ser eficiente é ser Belo. Noutros casos, como no exemplo referido do basquetebol pensa que, uma vez atingida a eficiência, é possível que se lhe acrescente o estilo cujo objectivo é a Beleza.

Para Boxill (1988) a relação entre eficiência e Beleza quando aplicada à Arte é passível da mesma argumentação utilizada para o Desporto (Boxill, 1988): tal como no Desporto, é inegável que a habilidade técnica desempenha um papel fundamental em actividades artísticas como a música, a pintura ou a dança, opinião com a qual concordamos inteiramente. Boxill questiona se a importância atribuída à eficiência técnica obsta a que tais actividades pertençam ao domínio da Arte? Para o autor é claro que a eficiência técnica é tão importante à Arte como ao Desporto. A falta dela traduz-se, em seu entender, num défice de atracção estética. A capacidade para despertar essa atracção por parte dos jovens artistas é bastante reduzida (tal como os desportistas principiantes) devido ao baixo nível de habilidade técnica (o que não significa que eles





próprios não possuam uma experiência estética) (Boxill, 1988). Somente há lugar a uma prestação estética quando um determinado nível de habilidade é atingido (ibid.). Para reiterar esta sua posição Boxill (1988) refere-se também à literatura onde o resultado final está igualmente condicionado à eficiência, à capacidade de traduzir por escrito ideias com um mínimo de desperdício de palavras; a verbosidade não é eficiente nem estética. Assim Boxill (ibid.) considera que eficiência e Beleza não são conceitos idênticos mas a eficiência é necessária para que exista Beleza. A eficiência, ao contrário de afastar o Desporto da Arte, aproxima estes dois tipos de actividade e não pode ser invocada como um traço impeditivo da inserção do Desporto no domínio da Arte (ibid.).

Uma outra questão tratada por Boxill (1988) respeita à construção de contra argumentos para rebater as posições daqueles que sustentam que o forte desejo de vitória no Desporto o afasta definitivamente do domínio da Arte. Advoga que quem pensa que é preferível marcar pontos independentemente da forma como esses pontos são marcados (que pode ser a mais desajeitada e desadequada possível), está a assumir a peculiar psicologia do “ganhar a qualquer preço”. Considera que o desejo de vitória é evidentemente muito forte em todos os eventos competitivos, não se traduzindo, contudo, no único objectivo. Do seu ponto de vista alguns atletas preferem perder através duma boa prestação do que ganhar por meio de uma péssima realização. Shannon Miller, que foi medalha de ouro na ginástica artística nos Jogos Olímpicos de 1996, refere algo que, de certa forma, corrobora a opinião de Boxill: “Em 1996 senti a trave firme debaixo dos meus pés. Mesmo que não tivesse ganho uma medalha naquele dia, ter-me-ia sentido igualmente fantástica. Não é possível imaginar o que se sente quando todo o trabalho árduo se materializa num exercício magnífico, quando executamos as habilidades da forma que as tínhamos imaginado realizar tantas vezes nos nossos sonhos.” (cit. por Langsley, 2000, p. 16). Um outro atleta manifesta-se de forma idêntica: “Temos que nos lembrar que, em última análise, somos os nossos próprios juízes e encontrar a satisfação interior que provém da apreciação honesta de nós próprios ao sabermos que demos o nosso melhor.” (ibid., p. 203). Boxill (1988) afirma que também alguns treinadores optariam por ver as suas equipas perder através dum jogo bem jogado do que ganhar por acaso, por sorte, um jogo mal jogado. Para este autor num jogo bem disputado a vitória não ocupa o papel principal; no “ganhar a qualquer preço” o jogo bem jogado passa a um plano secundário. Boxill considera que isto é especialmente verdade quando a vitória está associada a dinheiro ou a qualquer outro propósito exterior. Declara que um jogo bem jogado, esteticamente agradável, constitui frequentemente o objectivo primordial e é sempre preferível ao “ganhar a qualquer preço”. Para Boxill (1988) o desejo de ganhar contribui para o carácter estético do Desporto (ao contrário de o diminuir).

Boxill (1988) entende que admitir que existem muitas diferenças entre o Desporto e a Arte não justifica satisfatoriamente a exclusão do Desporto do domínio da Arte. Também existem muitas diferenças em relação às diversas artes entre si e isso não faz com que algumas delas percam o seu estatuto (ibid.). Para o autor o que é

verdadeiramente significativo relativamente a essas diferenças é o meio através do qual a Arte se manifesta; o meio fornece o veículo para a expressão do eu (de modo algo diverso Wertz (1985a) e Galvin (1985) salientam igualmente a importância do meio). As habilidades e as técnicas requeridas também variam muito de Arte para Arte: a dança requer muita força, coordenação e graça; tocar um instrumento implica bom ouvido e destreza ao nível dos dedos; a escultura necessita mãos artísticas e firmes, boa percepção visual; a poesia requer uma enorme facilidade com as palavras (Boxill, 1988). O meio no qual se desenvolve o Desporto é a competição - competição envolvendo pessoas contra pessoas, como é o caso dos jogos desportivos colectivos, competição envolvendo pessoas contra a natureza, como na escalada e, competição envolvendo pessoas e animais contra outras pessoas e animais, como nos eventos equestres ou nas corridas de cavalos (ibid.). Poderíamos acrescentar ainda à enumeração de Boxill, competições envolvendo homens e máquinas contra outros homens e outras máquinas, como no motociclismo ou no automobilismo. Mas, se o meio é importante, o que se torna de facto crítico para a competição é a vitória: na grande maioria dos casos alguém tem que ganhar e alguém tem que perder, o que não implica a diminuição do valor estético do Desporto (Boxill, 1988). O desejo de vencer contribui para elevar o carácter estético do Desporto: "Um jogo bem jogado agrada do ponto de vista estético e só ocorre numa competição que envolva o desejo de ganhar. Sem o desejo de ganhar existe uma falta de concentração que se repercute no carácter artístico da *performance*." (ibid., p. 515). Em nossa opinião, ao desejo de ganhar está implícita a necessidade de transcendência, de superação, características marcantes da natureza humana e da actividade desportiva. Assim, parece-nos que às categorias competição e vitória a que Boxill se refere como contribuindo para a elevação do carácter estético do Desporto, se associam também as categorias transcendência e superação, que convergem de igual modo para a exaltação do potencial estético da actividade desportiva.

Um traço importante da competição é o quadro de regras que define o jogo e o processo de aceder à vitória. Estas regras podem ser muito restritas, como no basquetebol ou no futebol, por exemplo, ou permitirem maior criatividade, propiciando um veículo para a expressão do eu (Boxill, 1988). As regras cumprem ainda a função de tornarem a actividade suficientemente atractiva para o público. Algumas revisões às regras são efectuadas exactamente com o objectivo de aumentar o poder de atracção do público, atracção estética, por determinada actividade desportiva (ibid.). Concordamos com Boxill (1988) que afirma que o princípio subjacente às regras é sempre o de estabelecer um desafio, desafio que obriga à evidenciação da excelência do corpo, produzindo uma resposta e uma experiência estéticas. O desafio leva os atletas a não se satisfazerem apenas com marcar pontos, mas em marcá-los com estilo, com fluidez, com graciosidade (ibid.). As preocupações com a eficiência dos gestos não se retiram, elas estão sempre presentes, mas Boxill afirma que "(...) o método mais eficiente é habitualmente o que manifesta a excelência do corpo e o exhibe em harmonia com os equipamentos e/ou os factores da natureza. Quando o corpo se move de forma eficiente demonstra uma fluência e uma graça que constituem a sua beleza."

(Boxill, 1988, p. 514). O autor opina ainda que quanto maior a eficiência mais converge para a estética do corpo, até um ponto em que eficiência e Beleza se fundem numa só. Boxill (ibid.) ilustra este seu ponto de vista evocando a corrida eficiente de Sebastian Coe ou a eficiência de nado de Mark Spitz.

Boxill (1988) refere-se a um outro aspecto mencionado por alguns autores como relevante para a exclusão do Desporto do domínio da Arte: o objectivo único do atleta não ser a procura de Beleza. “Mas a beleza constitui o único objectivo dos artistas nas formas de Arte pacificamente estabelecidas? Não será que o poeta ou o novelista deseja ir mais além? Ao compositor musical é vedada a possibilidade de reflectir uma situação social? O artista plástico não pode expressar uma ideia, por mais banal que seja?” (Boxill, 1988, p. 515). O artista deseja fazer passar uma mensagem não por uma atracção ao nosso intelecto mas pela atracção das nossas emoções ou do nosso sentido do Belo e este é o objectivo da Estética (Boxill, 1988). O artista não procura unicamente a Beleza, pretende também exprimir algo, não de *qualquer* maneira, mas duma forma Bela (ibid.). O autor acrescenta ainda que o artista pode também querer vender o seu trabalho, não sendo por isso que a sua obra se torna menos Arte. Assim Boxill (1988) opina que, tal como para o artista, também para o atleta a Beleza não constitui o seu objectivo único: o atleta deseja ganhar, não necessariamente de *qualquer* maneira, mas antes de forma a evidenciar a sua habilidade técnica e excelência corporal. Neste sentido, o atleta utiliza a Beleza para atingir o seu objectivo, tal como o artista o faz (ibid). O autor refere uma vez mais que as regras do jogo desempenham aqui um papel fundamental pois são concebidas por forma a exaltar a excelência corporal, ou seja, a *performance* estética. Boxill (1988) sublinha que tanto na Arte como no Desporto a Beleza não constitui apenas um objectivo em si própria sendo também um meio de atingir outras finalidades: para o artista é um meio de expressão do eu; para o atleta é um meio de atingir a vitória, podendo ser igualmente um meio de expressão.

Boxill (1988) considera que é errado afirmar que o Desporto, ao contrário da Arte, não possui um envolvimento intencional com as situações da vida, nem narra aspectos relativos à condição humana, o que contribui para o seu afastamento das actividades artísticas. O autor sustenta que o Desporto reflecte uma situação paralela à da Arte. Não possui qualquer dúvida relativamente à questão de o Desporto de competição se traduzir em jogos que são criação intencional do ser humano. Tal como a Arte esses jogos são produzidos pelo lazer. Mas não são apenas actividade lúdica: são artificialmente criados, actividades separadas do mundo do trabalho do dia a dia e regidas por regras, possuindo as suas próprias fronteiras espaciais e temporais (Boxill, 1988). São portanto *performances* criadas intencionalmente e não “*objets trouvés*” (ibid.). Num certo nível existe possibilidade de envolvimento próximo com situações da vida: numa competição desportiva diversas coisas acontecem; cada jogo evidencia inter-relações que podem ser encontradas na sociedade; existe competição e cooperação – entre os jogadores e entre cada um e as regras (Boxill, 1988).

Relativamente às possibilidades de expressão do eu através do Desporto, Boxill (1988) refere que se trata duma característica essencial à Arte e ao Desporto. Existem

formas diferentes de expressão de si próprio: por palavras, movimento corporal, música, pintura, etc. Quando os atletas realizam desempenhos ao mais alto nível são capazes de acrescentar estilo à sua prestação – o seu estilo e o seu sucesso constituem a sua forma de expressão do eu (ibid.).

Depois de evidenciar que os traços essenciais do Desporto e da Arte são compatíveis, Boxill (1988) sustenta que o Desporto é uma forma de Arte evidenciando, contudo, que é necessário não restringir a Arte às formas artísticas tradicionais. Afirma que aceitando o Desporto como Arte estabelecemos um veículo para a expressão do eu e para a expressão estética, acessível a um largo número de pessoas.

Sumanik/Sharon e Stoll produziram um trabalho em 1989 onde manifestam que os autores que distanciam o Desporto da Arte o fazem devido a definirem a Arte de acordo com determinados critérios objectivos. Argumentam que a objectividade e especificidade dos critérios limitam a experiência existencial, e entendem que a Arte não pode ser tão limitada. Estas autoras perspectivam o Desporto e a Arte como sinónimos, afirmando que existem diversas qualidades aplicáveis a ambas as actividades, embora os meios e os fins desejados possam diferir em cada uma delas. Referem que no Desporto o fim desejado é ganhar, enquanto na Arte se procura atingir um produto final criativo. Admitem que Desporto e Arte partilham diversas qualidades como por exemplo o facto de ambos serem regidos por regras, possuírem critérios de avaliação, poderem ser olhados subjectivamente, realizarem-se com ou sem audiência, poderem ser revividos em memória ou em filme. Uma vez mais parece-nos importante sublinhar que ao ganhar no Desporto estão muito frequentemente aderentes as categorias *record*, superação, transcendência. O *record* é algo de único, de original, de criativo. Nas acções de quem supera limites nunca antes atingidos, tudo é singular, ímpar. É evidente que na Arte, como no Desporto, nem todas as obras são primas, mas nem por isso deixam de possuir valor estético.

Sumanik/Sharon e Stoll (1989) consideram que os exemplos mais óbvios de experiências desportivas artísticas se encontram em desportos como a ginástica, a patinagem artística, a ginástica rítmica, a natação sincronizada, os saltos para a água e a *dressage* equestre, em que a avaliação se centra tanto nos aspectos criativos como nos aspectos técnicos da prestação. Estas actividades desportivas podem ser apreciadas como uma Arte em que o *performer* expressa um sentimento subjectivo através dum acto físico, o que significa que o atleta molda e cria (como um escultor, um pintor ou um bailarino) através da coreografia (ibid.). Nestes desportos através de gestos, expressões e movimentos simbólicos o *performer* objectiva um sentimento subjectivo (Sumanik/Sharon e Stoll, 1989). As autoras aproximam o Desporto das artes performativas e consideram que quando as habilidades físicas são realizadas com facilidade e excelência, são sempre estéticas. Afirmam também que os movimentos harmoniosos dos atletas de elite (*skilled performers*) podem ser considerados como Arte e como Desporto.

Moderno (1998) realiza um trabalho muito interessante com base numa análise crítica estético-filosófica dum Desporto específico, o futebol (ênfático como expressão da cultura brasileira), que considera como Arte. Afirma que são numerosas as referências ao Belo no jogo, sendo que a *estética do futebol* vai desde a beleza do golo à beleza da sua comemoração pelo público e pelos jogadores, e até mesmo às coreografias de ambos. Aproxima o jogador do artista, por meio da ludicidade de ambas as actividades. Refere que “Ambos criam se divertindo, divertem-se criando e trabalham com a alegria intrínseca à criação. A criação artística e a criação desportiva têm em comum o conceito de trabalho como expressão do lúdico. Contudo, a condição competitiva do Desporto tende a reprimir o lúdico.” (Moderno, 1998, p. 52).

A análise de Moderno baseia-se em certas categorias e conceitos da Estética filosófica de Luigi Pareyson (1989), nomeadamente no conceito de “formatividade” aplicado ao discurso desportivo. Cabe esclarecer que para Pareyson (ibid.) a actividade artística consiste no “formar”, ou seja, num executar, produzir e realizar que é, simultaneamente, inventar, figurar, descobrir. Para o autor os conceitos de forma e formatividade parecem-lhe os mais adequados para caracterizar, respectivamente, a Arte e a actividade artística. Moderno (1998) refere-se a expressões de carácter estético aplicadas ao futebol como “uma bela jogada”, “uma linda jogada”, “um belo golo”, “um belo passe”, “um bonito toque”. As expressões em causa designam operações da actividade (desportiva, futebolística) humana, que são também forma (ibid.). Opina que o futebol se destina à contemplação e, por isso, a característica visual traduz-se num traço marcante que permite captar a forma da jogada. O carácter de *contemplabilidade* deste Desporto exige Beleza, assim como a *forma* exige contemplabilidade (Moderno, 1998). Afirma que a Beleza percebida na contemplação favorece o juízo de gosto, tal como acontece em relação à Arte, e invoca o exemplo do Campeonato do Mundo de futebol de 1998: “(...) a Rede Globo literalmente seleccionava “pinturas de golos”, elaborando “quadros” pelo computador gráfico, expondo na sua “galeria”. O futebol é uma Arte plástica do Desporto. O jogador-artista desenha, esculpe e pinta jogadas e golos.” (Moderno, 1998, p. 54).

Moderno (à semelhança de Boxill, 1988) reflecte acerca da relação entre Beleza e eficiência não estebelecendo, contudo, uma relação directa entre as duas, como o faz Boxill. Afirma que é possível jogar com eficiência e fazer um golo feio, assim como é possível realizar uma linda jogada sem marcar golo (isto é, sem ser eficiente). Conclui que eficiente não é sinónimo de Belo, nem Belo se traduz em eficiência. Também relativamente à questão do resultado, o autor entende que a dicotomia futebol-arte/futebol-de-resultados representa um falso conflito; o futebol-Arte tem como objectivo buscar resultados, sendo que da sua prática advém a consequência natural bom resultado. Para Moderno (1998) o *bom* futebol é o *belo* futebol. Admite, contudo, que do belo futebol pode também surgir a derrota, mas afirma que é preferível “perder bonito” do que “perder feio”. De igual forma o dilema entre o futebol-arte e o futebol-competição não tem sentido para Moderno, pois entende que se é verdade que a competição é uma marca estruturante da modalidade, não é uma verdade menor que

quanto mais o futebol for “(...) exercido com “arte”, melhor servirá à “competição”.” (Moderno, 1998, p. 57).

O mesmo autor (Moderno, 1998) questiona-se acerca do que é o Belo no futebol, interrogando-se onde se situam a objectividade e a subjectividade do belo golo, o que introduz a habitual dualidade Estética objectiva/Estética subjectiva. “A beleza do golo é intrínseca ao golo ou intrínseca ao conceito de belo derivado do gosto do comentarista ou do espectador?” (Moderno, 1998, p. 54). Moderno é inconclusivo relativamente a este aspecto, fazendo notar que o Belo no futebol é controverso, sendo que cada um procura fazer valer o seu juízo. Para o autor o golo é forma e a forma-golo constitui a finalidade última de todas as formas: “A forma-golo é “desenhada” pelo campo até transformar-se numa “pintura”, com todos os acasos e imprevistos inerentes à criação futebolística. (...) uma jogada é um espectáculo visual, plástico, teatral.” (ibid.). A criatividade do jogador-artista, que se manifesta por intermédio da sua relação com a bola, é por si colocada em evidência. Tal como Aspin (1983) que enfatiza o papel da criatividade nos jogos desportivos colectivos, Moderno evidencia também a importância desta categoria no futebol. Acrescenta ainda que “Os jogadores também são actores, representam, inventam, dissimulam, choram, reclamam, gesticulam, ameaçam e dançam em campo.” (Moderno, 1998, p. 54). O autor declara que a jogada é a obra, o jogador o artista e o estádio a arena teatral.

Moderno (1998) referencia a beleza do futebol também ao público e, de forma particular, às claques. Considera que a policromia dos fatos e dos corpos pintados, os movimentos das faixas e das bandeiras, as invenções teatrais dos fãs, assim como as cerimónias de abertura e de encerramento, constituem um outro espectáculo. Afirma que a claque é uma *forma* autónoma.

Uma outra figura que, do ponto de vista do autor, está também envolvida na estética do futebol é o árbitro. A estética desta personagem assume as características da estética platónica em que o Belo é o esplendor da Verdade: “O juiz ou o árbitro é envolvido pela onda estética, e o seu universo gestualístico busca o belo gesto, a justa marcação (...) O jogo bem apitado é um jogo limpo, belo, justo.” (Moderno, 1998, p. 54).

O treinador é mais um dos intervenientes na estética do futebol e, para Moderno (ibid.) ele representa para o jogador o mesmo que o director para o actor. Considera que “O jogador no palco do campo *vive* o seu próprio papel, a sua própria *persona*.” (Moderno, 1998, p. 55). Ao contrário de outros autores (nomeadamente de Best, 1988a) que invocam o argumento de o Desporto não possuir relação com as situações e as emoções da vida real do dia a dia, Moderno considera que “A jogada é uma metáfora lúdica do modo de encarar o mundo, dominá-lo, experimentá-lo e vivê-lo em sua plenitude. A formatividade da jogada é a imagem lúdica do desempenho no mundo. Sucesso e fracasso são vividos de modo realista, em um pêndulo que é metáfora da vida humana. A estética da jogada é a imagem cifrada da estratégia de sobrevivência no mundo.” (Moderno, 1998, p. 55, 56).

Moderno sustenta que o conteúdo do futebol é o jogador, inspirado em Pareyson (1989) que afirma que o conteúdo da obra de arte é o artista. Sublinha a importância do estilo do jogador e da emoção do jogar, implicados na *forma* de jogar. Também a improvisação desempenha igualmente um papel importante e o jogador-improvisador aproxima-se do artista. Chama ainda ao primeiro plano a problemática do génio, convergindo o jogador genial com o artista génio evocado nas reflexões da Filosofia Estética de Schopenhauer. Considera que a escola do futebol é uma espécie de escola de Arte, que contribui para o desenvolvimento do dom, que é inato e que, por isso, necessita fundamentalmente de orientação técnica.

Moderno (1998) chama contudo a atenção para um aspecto que distancia o Desporto da Arte: a *intencionalidade*, que constitui uma *finalidade* determinada no futebol (ao contrário da Arte que não tem uma finalidade definida). O objectivo último e máximo do jogo é o golo, a finalidade do futebol é definida pelo objectivo do golo e, assim, na perspectiva do autor, este Desporto não é autotélico como a Arte, mas sim heterotélico (ibid.).

Com respeito à relação Desporto-Arte pensamos que é importante (embora não nos proponhamos desenvolver o assunto) a referência às concepções orientais acerca do estatuto do Desporto como uma forma de Arte. Osterhoudt (1991) afirma que estes contributos tendem a interpretar a Arte mais ligadas a aspectos religiosos do que estritamente à Estética. Menciona contudo os trabalhos (a que não tivemos acesso) de Herrigel (1971, cit. por Osterhoudt, 1991), de Back e Kim (1979, ibid.) e de Becker (1982, ibid.) no domínio das artes marciais, colocando a ênfase no carácter artístico do Desporto.

Pensamos ter deixado suficientemente claro, e ter percorrido na extensão desejável, o contributo de uma grande parte dos autores que reflectem a opinião de que o Desporto, para além do seu carácter estético, pode ser perspectivado também como uma forma de Arte. No ponto seguinte exploraremos as concepções que situam o Desporto numa área de interface com a Arte.

## 2.2. O Desporto como uma actividade quase-artística e estética

Os principais advogados desta tendência esforçam-se (como a maioria dos autores anteriores) em apontar as semelhanças e dissimelhanças entre Arte e Desporto. Este ponto de vista tende a argumentar que o Desporto é capaz de realização artística, que em potencial é artístico, sem ser necessariamente artístico. Concordamos com Osterhoudt (1991) que refere que em alguns casos não há diferenças entre as interpretações menos estritas dos defensores do Desporto como uma forma de Arte e os defensores mais exuberantes da classificação do Desporto como quase-artístico e estético. O mesmo autor menciona também que a distinção entre estas duas categorias no que concerne ao estatuto estético do Desporto é frequentemente ambígua, dado

que alguns estudos comentam apenas as qualidades que os autores entendem comuns ao Desporto e à Arte, deixando por discutir o estatuto estético do Desporto no sentido pleno e restrito.

Metheny (1965, cit. por Osterhoudt, 1991) e Maheu (1968, *ibid.*) confinaram-se largamente a citar as similaridades e desigualdades entre a Arte e o Desporto. Metheny (cit. por Osterhoudt, 1991) argumenta que o Desporto e a dança estão fundamentalmente unidos pelo compromisso comum com a elevada significância do movimento humano. Por outro lado afirma que tanto o Desporto como a dança alcançam um elevado nível na habilidade do movimento e são os que melhor praticam essa habilidade de acordo com uma disciplina complexa e determinada. Refere, contudo, que a dança possui um propósito distinto que consiste em criar Beleza e em realizar uma interpretação expressiva da realidade; o Desporto possui um propósito diferente que concerne à eficiência e utilidade da *performance* em termos de assegurar a vitória na competição.

Num outro trabalho Metheny (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) distingue o nível técnico, pelo qual o Desporto e a dança são definidos em termos concretos, do nível expressivo pelo qual o sentido humano do Desporto e da dança, o seu significado, é revelado. Ao primeiro chama nível denotacional e ao segundo nível conotacional. O nível denotacional é tomado pelo autor como público e repetível, enquanto o nível conotacional é considerado privado e único. Entende que apesar de o Desporto e a dança serem díspares, do ponto de vista do seu ajuizamento, ambos evocam, no entanto, possibilidades conotativas que emergem do nível denotacional.

Maheu (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) refere-se a diversos pontos de aproximação entre o Desporto e a Arte: as obras de Arte baseadas em temas desportivos; a atracção semelhante pelas duas actividades por parte de diferentes classes sociais; tanto a Arte como o Desporto emanam da mesma fonte, o lazer, sendo que dignificam este domínio, no qual cumprem idênticas funções; o jogo é comum a ambas as actividades; a participação da audiência por simpatia é também um aspecto comum; ambas as actividades objectivam ou expressam emoção; ambas criam Beleza ou pelo menos uma impressão de aparente harmonia e estão rodeadas por criações míticas ou sagas épicas; ambas dão lugar a interpretações individuais ou variações estilísticas, dentro de contextos estabelecidos; ambas são veículos para a expressão implícita de valores éticos. O autor indica dois aspectos principais de divergência entre o Desporto e a Arte: o Desporto está primordialmente enraizado nos eventos corporais e as artes nos intelectuais; a Beleza do Desporto é despendida no acto da sua criação (a sua Beleza é efémera), enquanto a Beleza da Arte perdura através de um meio plástico ou por meio de um sistema de notação de signos. Estes dois aspectos mencionados por Maheu parecem-nos um pouco inconsistentes e passíveis de contra-argumentação. Se é verdade que o corpo é o meio utilizado por excelência pelo Desporto, não é menos verdade que é *todo* o corpo, o que engloba as suas dimensões física, intelectual e emocional. O comportamento estratégico, as capacidades de decisão, antecipação, acção em conformidade com as regras, por exemplo, evidenciam bem, em nosso



entender, que não é apenas o corpo *físico* que participa no Desporto. Por outro lado, a dança, o teatro, ou até mesmo a música ou a escultura podem apresentar exigências elevadas ao nível da condição física. Parece-nos que afirmar que o Desporto é mais corporal e a Arte mais intelectual é redutor, assim como atribuir ao Desporto um carácter mais passageiro; qualquer evento desportivo pode perdurar através da fotografia ou da gravação em vídeo, ou mesmo por meio duma notação gráfica com recurso a um sistema simbólico.

Kaelin (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) desenvolve a noção de “jogo bem jogado” baseada sobretudo no critério estético. De acordo com esta noção, o ideal de jogo bem jogado é atingido quando o vencedor ultrapassa ligeiramente um adversário à altura e quando a violência controlada que conduz a este desfecho instrui todos os participantes (ibid.). Kaelin argumenta que o Desporto converte-se num evento estético através do controlo da violência relativamente à realização dramática dum fim disputado, através da continuidade de acção que produz unidade dramática, e por meio do desenvolvimento de eventos significativos que variadamente geram tensões, as aliviam e as conduzem a um culminar. Entende que o desenvolvimento destes eventos é desencadeado fundamentalmente pela oposição de *performers* substancialmente idênticos. O autor partilha a opinião de Kupfer (1988a) de que é a própria perspectiva de ganhar/perder, vitória/derrota, que contribui para a dramática do Desporto e para o seu carácter estético. À semelhança de outros autores, (Keenan, 1973; Kupfer, 1975; Roberts, 1975; White, 1975; Boxill, 1984, citados por Osterhoudt, 1991), Kaelin (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) enfatiza a contribuição salutar do elemento competitivo para o carácter estético do Desporto. Compara favoravelmente este traço do Desporto com a actividade criativa das artes estabelecidas, principalmente a actividade criativa da dança. De acordo com este autor as semelhanças entre Desporto e dança referem-se a ambos serem formas descontínuas que usam o movimento como meio, ambos são vistos como tendo um fim em si mesmos e existindo por si próprios, ambos representam interpretações abstractas de proporção criativa, ambos pretendem realizar um acto físico com a máxima eficiência, ambos requerem um executante que é indistinto da execução e, ambos dependem grandemente do aspecto estético da “forma”. Kaelin (ibid.) indica também as diferenças entre Desporto e dança que circunscreve a dois aspectos principais: o Desporto é orientado por regras mais rígidas do que a dança, sendo que as regras da dança são menos restritivas do que as do Desporto; a dança tem uma significância mais qualitativa do que o Desporto que é, regra geral, pensado mais em termos quantitativos.

Thomas (1972, cit. por Osterhoudt, 1991) desenvolve em bases estéticas a noção do “momento perfeito no Desporto”. Apresenta os traços comuns da experiência estética e da experiência desportiva, por forma a demonstrar os termos em que o Desporto pode ser considerado uma experiência estética, e a mostrar também os termos em que a experiência Estética do Desporto é equivalente (efectivamente uma

instância de) à experiência estética das artes estabelecidas. Refere os seguintes traços comuns ao momento perfeito no Desporto e à experiência estética: a intenção comum de atingir um nível definido de excelência, interna ou externamente, qualitativa ou quantitativamente; o carácter livre, voluntário, sem pressões, da participação em ambos; o extraordinário (no sentido de diferente do dia a dia) do tempo e do espaço de que fazem uso; a existência, em ambos, de afectividade, subjectividade e espontaneidade; a autenticidade das intenções do executante em ambos; o alto nível de maestria técnica em ambos; o sentido de temática, tanto física como intelectualmente unitária, comum a ambos; a completa imersão poética do executante em ambos; o potencial de realização pessoal comum aos dois.

Num trabalho posterior Thomas (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) defende que o desenvolvimento de uma Estética do Desporto válida deve enfatizar o processo, ou a experiência de criação e expressão no Desporto, o que é distinto de realçar o estatuto do Desporto como um objecto ou produto da Arte. Um olhar mais elevado sobre as características objectivas do Desporto, ainda na opinião de Thomas, confirma que é essencialmente uma experiência qualitativa. Osterhoudt (1991) opina que fica por discutir o que é que serve para distinguir o Desporto de outras formas de actividade e como é que as suas características distintivas, presumivelmente objectivas, se relacionam com a experiência subjectiva do Desporto.

Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991) interpreta a contribuição de Aristóteles da tragédia dramática em termos do seu significado para a competição atlética. Numa forma que faz evocar a de Kaelin (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) concebe as competições atléticas como eventos potencialmente dramáticos, em que são criadas tensões dramáticas por atletas que procuram ter um desempenho excelente, em condições que põem à prova, de forma significativa, o seu esforço. Como Thomas (1972, cit. por Osterhoudt, 1991), Keenan (1973, *ibid.*) argumenta que essas tensões são primariamente, em ambas as suas instâncias - desportiva e artística - expressões qualitativas (ou estéticas) de um processo próprio que tem uma importância mais fundamental do que o produto quantitativo (ou resultado). Tal como Kaelin (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) e Thomas (1972, *ibid.*), Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991) liga as tensões dramáticas do Desporto com as que são características das artes (em especial das artes dramáticas), e sustenta igualmente que os critérios estéticos são os mais apropriados para julgar a excelência no Desporto. As tensões dramáticas do Desporto são equacionadas pelo autor de parceria com as da Arte, interpretadas num sentido amplo, em termos de criarem uma ilusão de facilidade e de elevarem os limites da compreensão e aspiração humanas. São especificamente equacionadas com as tensões da tragédia dramática, na sua capacidade de visionar Beleza na dor e no sofrimento do conflito e da competição; na sua capacidade de despertarem pena e medo da experiência humana relativa a questões básicas da existência; na luta humana contra as iniquidades e paradoxos da vida, bem como na luta que o homem trava para ultrapassar as energias hostis do mundo ao qual, no fim, acaba por ter que se render; na

manifestação humana de coragem face a essas adversidades. Estes atributos comuns à tragédia dramática e à competição atlética são tomados por Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991) para explicar os elementos trágicos (enredo, personagem, intenção, estilo, melodia e espectáculo) de acordo com a perspectiva que têm do Desporto os atletas e os espectadores.

White (1975, cit. por Osterhoudt, 1991) está sobretudo interessado nas componentes estéticas da experiência desportiva, no que constitui a estrutura estética dos momentos mais memoráveis do Desporto. Dissecta a experiência dos grandes momentos desportivos no que se refere à perspectiva do atleta em termos de excelência, ao papel da audiência e à peculiaridade temporal dos momentos. Para este autor num grande momento o atleta tem uma boa prestação relativamente ao nível da competição na qual a *performance* ocorre, boa prestação essa que surge assimetricamente em relação à daqueles contra os quais a realização ocorre; a audiência reconhece e aprova a excelência demonstrada, produzindo uma ordem de mútua auto-realização para o atleta e para ela própria, que tem a ver com o impulso universal de superação em termos físicos e com a partilha da natureza da demonstração, por parte do atleta, daquilo que é fisicamente possível; o atleta transporta conjuntamente os estádios passado, presente e futuro do seu desenvolvimento atlético, numa expressão unificada das suas possibilidades como desportista (*ibid.*).

Kupfer (1988a) é um outro autor que enfatiza a dimensão estética do Desporto. Refere-se a esta actividade como um ritual estético do corpo, que ocorre quando atendemos ao alcance e graça do movimento humano exibidos por meio das acções desportivas. Afirma que como ritual estético do corpo o Desporto pode propiciar uma maior consciência do movimento e inspirar os movimentos do nosso dia a dia. De acordo com a prática, ou não, de actividade desportiva, os nossos ritmos diários podem ser condicionados em função do que o Desporto tem a oferecer em termos estéticos (Kupfer, 1988a). Kupfer (*ibid.*) entende que a observação de Desporto contribui também para este aspecto, que está dependente de *como* se observa e de *para que* se observa, o que se relaciona com a adopção de uma atitude estética.

À semelhança de outros autores, Kupfer (1988a) evidencia o carácter não prático e não utilitário da atitude estética, que “isola” o objecto ou actividade, focalizando-se apenas neles, sem atender às suas origens, consequências ou inter-relações com outros objectos ou actividades. Chama ainda a atenção para a necessidade em distinguir diferentes expectativas e orientações naquele tipo de atitude; afirma que não é apropriado esperar a mesma riqueza estética de diferentes formas ou estilos artísticos (a título de exemplo nota que não se esperará encontrar o mesmo tipo de valores estéticos numa sonata como numa sinfonia). O mesmo se passa na apreciação das qualidades estéticas dos desportos: há diferenças estruturais inerentes entre os vários desportos – um *sprint* realiza-se em segundos, enquanto a maratona demora horas; um jogo de hóquei decorre num movimento virtualmente contínuo, enquanto no futebol

há pausas depois de cada jogada; o basquetebol desenvolve-se essencialmente no ar, enquanto o futebol é um jogo do terreno (Kupfer, 1988a). Assim Kupfer realça que a apreciação estética de um Desporto em particular tem que ser adequada às possibilidades estéticas desse Desporto.

Kupfer (1988a) aponta duas noções erradas que têm afastado o Desporto do reconhecimento que lhe é merecido, graças às suas possibilidades estéticas, senão entre as artes, pelo menos a seu lado. Começa por argumentar que a competitividade no Desporto não é determinada por um propósito externo; em seu entender o Desporto não é primariamente devotado a ganhar marcando mais pontos do que o adversário, tornando-se o jogo como um mero meio para obter a vitória. Pensa que a actividade desportiva não é externamente definida pelo marcar pontos/ganhar, mas internamente definida pelo que é necessário para marcar pontos, pela maneira de jogar cujo desfecho é o marcar pontos. Em concordância, Kupfer (1988a) refere que marcar pontos/ganhar é um símbolo de excelência, uma conclusão de jogar no Desporto; o Desporto em si próprio qualifica-se como fundamentalmente jogável (*playful*), como uma forma intrínseca de expressão humana. O autor liga o “jogável” com o estético e chama a atenção para a perda do *playful* (por via da profissionalização), que tem como consequência o privar-nos da entrada na dimensão estética do Desporto. Marcar pontos/ganhar é externo ao Desporto apenas em termos incidentais, ou seja, na sua relação com vantagens financeiras, benefícios políticos ou engrandecimento nacional através do Desporto (Kupfer, 1988a).

Em segundo lugar Kupfer (1988a), como Kaelin (1968, cit. por Osterhoudt, 1991), Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991), White (1975, cit. por Osterhoudt, 1991), Boxill (1988) e Roberts (1988), salienta que os argumentos relativos à competitividade, ao contrário de diminuírem, aumentam as qualidades estéticas do Desporto. Formas desportivas em que a oposição explícita é menos distinta (desportos individuais, por exemplo, em contraste com desportos aos pares e de equipa) não são necessariamente capazes de um desenvolvimento estético mais acentuado, do que formas desportivas em que a oposição explícita é mais conspícua. Kupfer (1988a) sustenta que em ambas as formas de Desporto, e no Desporto interpretado de forma mais alargada, assim como na Arte, o fim não pode ser identificado separadamente dos meios de o atingir. Deste modo, o elemento competitivo do Desporto transporta uma contribuição significativa para a unificação de meios e fins, partes e todo, assim como eleva e torna mais extraordinário o drama da actividade (*ibid.*).

Kupfer (1988b) não considera importante o reconhecimento do Desporto como Arte, parecendo-lhe desnecessária a grande preocupação com este rótulo por parte de alguns autores (nomeadamente de Boxill, 1988). Do seu ponto de vista o Desporto não precisa de ser Arte para possuir variadas e intensas qualidades estéticas. Partilhamos inteiramente as concepções de Kupfer relativamente a este assunto, na medida em que entendemos igualmente pouco frutuoso o debate acerca do estatuto artístico do Desporto. O Desporto é um fenómeno social com uma relevância cultural notável, sendo que as questões estéticas poderão reflectir outras dimensões desta

actividade, como o próprio Kupfer (1988b) evidencia ao referir que a atracção estética do Desporto inclui o intelecto, o desejo, a imaginação, a emoção.

Um traço muito importante relativamente à compreensão da Estética do Desporto *kupferiana* refere-se à classificação dos desportos por si avançada e que consideramos extremamente adequada. Kupfer (1988a, 1988b) considera três grandes categorias de desportos: desportos quantitativos ou lineares, desportos qualitativos ou formais ou estilísticos e desportos competitivos. Nos desportos quantitativos ou lineares, como o atletismo ou a natação por exemplo, o movimento corporal não encerra um fim em si próprio, mas actua como um meio de vencer os limites naturais do espaço e do tempo (Kupfer, 1988a). Kupfer afirma que o espaço e o tempo formam a matriz de toda a actividade corporal, mas em desportos como os citados que envolvem correr, lançar, saltar, nadar, o espaço e o tempo apresentam-se como as dimensões nas quais a medida humana é traduzida. Este tipo de desportos inclui, como uma das suas características fundamentais, quantificação do espaço e/ou do tempo, que são registados por intermédio de pessoas ou, cada vez mais, de máquinas. Isto permite que se possam comparar rigorosa e exactamente resultados obtidos em diferentes partes do mundo, que se compilem e confrontem os *records* atingidos e batidos, possibilitando a apreciação dos progressos do ser humano ao longo da História do Desporto. Para Kupfer (*ibid.*) o prazer advindo dos *records* e dos progressos na velocidade ou na força não constitui em si um prazer estético. Pensa mesmo que este género de atitude distrai da *performance* em si própria encorajando a atitude anti-estética de contar e ordenar, e cita o fenómeno das estatísticas desportivas que parecem traduzir um fascínio maior pelos resultados numéricos do que pelos acontecimentos que os produzem.

Kupfer (1988a) entende que na apreciação estética dos desportos lineares há uma apropriação da relação entre o movimento humano e o resultado numérico. Sustenta que aquilo que procuramos é a suavidade, a fluidez de movimentos que sugira que estes se desenvolvem sem esforço, que não há energia desperdiçada nem movimentos supérfluos. Argumenta ainda que assim como o excesso de palavras pode tornar um poema floreado, pomposo e insípido, porque obscurece o seu sentido, também um atleta brusco e desajeitado nos movimentos, nos deixa uma sensação de que o resultado seria melhor se o seu corpo se movesse numa forma mais fluida, económica e eficiente. Temos a noção de que graciosidade traduz eficiência, de que um movimento rítmico, harmonioso - estético - tem uma retribuição em termos de resultado, ou seja, o resultado confirma aquilo que os nossos olhos intuitivamente registam (Kupfer, *ibid.*). Parece-nos que Carl Lewis constitui um exemplo ilustrativo do pensamento de Kupfer; foi um atleta que soube relacionar de forma paradigmática categorias estéticas como fluidez, velocidade, ritmo, eficiência, força, vitória.

A segunda categoria de desportos, denominados por Kupfer (1988a, 1988b) por qualitativos ou formais ou estilísticos, inclui um espectro de modalidades onde se incluem desportos como a patinagem artística, a ginástica ou os saltos para a água, em que o atleta age preferencialmente *com* e não *contra* a natureza. Sem preocupações respeitantes ao espaço percorrido ou ao tempo gasto (praticamente todos os atletas

mergulham à mesma profundidade num espaço de tempo semelhante, por exemplo), a nossa atenção prende-se exclusivamente com o aspecto, com a expressão do corpo em movimento. Kupfer (1988a) afirma que a excelência é atingida quando o corpo se move da forma mais perfeita, sendo este o principal critério para a apreciação estética. O nível de dificuldade dos elementos realizados pode, segundo ele, incrementar as qualidades estéticas dos movimentos, embora não seja a dificuldade em si que é valorizada do ponto de vista estético mas, por seu intermédio, é possível apreciar uma *performance* em que realçam a agilidade, a amplitude, a graça, a força do corpo humano.

Para Kupfer (1988a) os desportos lineares são mais restritos naquilo que podem exhibir, na medida em que estão muito centrados na luta contra as nossas limitações naturais. Os desportos formais, pelo contrário, inserem-se em contextos que conferem maior liberdade ao movimento. O quadro formal e regulamentar das competições deste tipo de desportos revelam, para Kupfer (*ibid.*), a sua natureza fundamentalmente estética. Com efeito, os desportos qualitativos/formais requerem, na avaliação das *performances* dos atletas, um julgamento estético - a avaliação está totalmente condicionada à aparência, ao aspecto, à forma do movimento corporal. As competições necessitam de juizes que não podem ser substituídos por qualquer tipo de registo não humano. Os seres humanos são indispensáveis para avaliar as *performances* dos atletas, é requerido um julgamento estético. Pensamos, como Kupfer, que nos desportos qualitativos/formais há um apelo mais vincado e, sobretudo, muito mais directo ao registo estético. Entendemos que os desportos lineares chamam a si também o mesmo registo, mas de maneira menos óbvia, menos explícita, o que não significa menos frequente nem menos intensa.

A terceira categoria referida por Kupfer (1988a, 1988b) reúne um conjunto de desportos designados por desportos competitivos, que requerem oposição humana, ofensiva ou defensiva, como o basquetebol, o voleibol ou o futebol. Trata-se daquele conjunto de desportos que habitualmente denominamos por jogos desportivos colectivos, e também de actividades como o ténis, a esgrima ou a luta.

O autor afirma que este tipo de desportos é mais popular e revela-se como essencialmente social, devido à estrutura colectiva, ou de equipa que o identifica. Na opinião de Kupfer (1988a), a confrontação e a cooperação multiplicam as possibilidades estéticas dos desportos competitivos, aproximando-os da arte dramática. Faz notar que tanto nos desportos lineares como nos desportos formais a oposição humana não é essencial para a prestação: é possível correr, saltar em comprimento ou em altura, nadar, sózinho, sem alterar em nada a estrutura destas actividades. Contudo, quando se bate uma bola de ténis contra uma parede ou se lança uma bola de basquetebol ao cesto, não se está a jogar ténis ou a jogar basquetebol, pois para isso são necessários cooperadores e opositores. Kupfer (*ibid.*) opina que os desportos competitivos são encontros, desafios, intra e inter-pessoas, aproximando-se dum drama humano. Sugere que as possibilidades estéticas multiplicam-se devido às possibilidades dramáticas advindas da inter-acção social. Argumenta que o desenrolar de uma acção permanente de mútua readaptação e combinação, propicia uma variedade surpreendente de movimentos, ritmos e situações.

Afirma ainda que existem tensões que se desenvolvem *crescendo* após *crescendo*, num ofensivo e defensivo que se assemelha à luta e ao encontro de soluções do dia a dia.

Kupfer (1988a) refere que os desportos competitivos transformam os traços centrais dos desportos lineares e dos desportos formais incorporando-os numa estrutura de jogo. Reconhece que, como nos desportos lineares, a quantificação desempenha um papel muito importante nos desportos competitivos, equivalendo em parte ao marcar pontos, mas não só, pois existem também aspectos do jogo que podem ser isolados e medidos, como distâncias percorridas, velocidades de deslocamento, número de lançamentos ou remates. Para o autor estas facetas não subsistem isoladas, estão subordinadas e adaptadas ao jogo. Em acordo com Kupfer, pensamos também que a forma, tal como a quantificação evidencia-se nos desportos competitivos, mas integra-se e submete-se igualmente à estrutura do jogo: num lançamento livre em basquetebol a forma do movimento (os passos anteriores ao salto, a suspensão do corpo no ar, a projecção do braço para o cesto) podem assemelhar-se quase a uma sequência de movimentos de *ballet*, exibindo idênticas qualidades estéticas. Neste caso, contudo, a coreografia não está pré-determinada; a improvisação e a criatividade assemelham-se às de um músico de *jazz*, inventa-se, cria-se, inova-se, ali, frente ao adversário. A imprevisibilidade e incerteza do desenvolvimento da acção, da composição, podem ser experienciadas como um *clímax*, não como um mero desfecho da jogada, com as naturais consequências em termos de mais-valia estética.

Roberts (1988) partilha dum entendimento muito aproximado do de Kupfer acerca da problemática relativa à Estética do Desporto. Também para ele marcar pontos/ganhar não constitui um propósito exterior ao Desporto, mas uma consequência natural do *como* se joga, entendendo que o elemento competitivo do Desporto aumenta, ao invés de diminuir o seu conteúdo estético. Menciona o recurso à câmara lenta nas gravações em vídeo, onde não nos centramos exclusivamente na bola a entrar no cesto no basquetebol, na baliza no futebol ou no andebol, ou no buraco no golfe. Afirma que se as imagens televisivas se centrassem apenas nisso, sentir-nos-íamos defraudados pois a nossa exigência é superior. Com efeito, essas imagens detalham precisamente o *como* os golos ou pontos foram marcados; o começo do golo inicia-se muito antes da bola entrar na baliza e não pode ser distinguido de todos os elementos que directa ou indirectamente contribuem para a totalidade daquele momento (Roberts, 1988). Tal como para Kupfer (1988a) e ao contrário de Best (1988a, 1988b), Roberts (1988) entende que existe uma inseparabilidade entre o marcar pontos e o jogo em si, opinião com a qual convergimos inteiramente. Roberts vai mesmo mais longe afirmando que falar de golos numa forma geral (como o faz Best) é separar cada golo das particularidades que o constituem. Aliás, o principal argumento que invoca como erróneo de todas as concepções de Best, é este referir-se à Arte em termos particulares e ao Desporto em termos gerais, o que o conduz, necessariamente, a encontrar diferenças irreduzíveis entre ambos. Roberts (*ibid.*) dá um exemplo: afirma que, analisado dum ponto de vista geral, há tantas maneiras de expressar a tristeza na

Arte como maneiras de marcar um golo no Desporto; analisado particularmente, existe apenas uma maneira de expressar a tristeza *expressa* ou de marcar o golo *marcado*. Quando os modos particular e geral são aplicados igualmente ao Desporto e à Arte, quando o equívoco se dissolve, tanto o Desporto como a Arte se evidenciam, para Roberts, como possuindo finalidades e propósitos que podem ser justamente identificados como artísticos.

Roberts (1995b) afirma que sempre tentou contradizer a argumentação que exclui o Desporto do domínio da Arte, sem ter nunca conseguido mostrar que o Desporto é realmente Arte, pois isto requereria que soubesse o que a Arte e o Desporto são na realidade. Assim, tem procurado fundamentar a teoria de que a nossa compreensão e apreciação do Desporto podem beneficiar de o vermos de acordo com a linguagem da Arte. Pensa que a linguagem da Arte permite criar novas “habilidades” metafóricas no domínio desportivo, permite que sejamos capazes de importar algum do nosso entendimento da Arte para o mundo do Desporto, assim como alguns dos seus valores e tradições. A nossa interpretação desta ideia que é exposta por Roberts, leva-nos a adiantar que talvez o autor pretenda colocar a ênfase na importância das emoções. Parece-nos que é relativamente pacífico que a Arte apela profundamente à dimensão emocional do ser humano. Que o Desporto o faça poderá não ser já tão consensual. O Desporto actual está frequentemente vocacionado para a sensação do momento, para o prazer imediato, tanto para o praticante como para o público. O espectador de futebol que se impressionou e vibrou com o desempenho da sua equipa, ao deixar o estádio perspectiva já o jogo seguinte, a formação do plantel, a estratégia a adoptar. O desportista radical que explora continuamente o limite das sensações passíveis de serem experienciadas pelo seu corpo, procura de imediato o prazer seguinte. Aquilo a que Roberts nos parece querer aludir, ao referir-se à compreensão e apreciação do Desporto por intermédio da linguagem da Arte, é a algo de mais profundo, de que a sensação constitui apenas a porta de entrada. Entrada para o plano do sentimento e da emoção onde o prazer habita também, mas numa dimensão menos extemporânea, menos superficial, mais impregnada e mais duradoura.

Num trabalho datado de 1976, Roberts (cit. por Osterhoudt, 1991) abordou a importância da representação no Desporto, tratando-a com base no estudo da imitação, que distingue da falsificação em Arte. Para o autor este tipo de tratamento revela que o Desporto é “impossível de falsificar”, ou alográfico, no mesmo sentido que a literatura, a poesia, a Arte dramática, a dança, a música, e distinto de “passível de falsificação”, ou autográfico, no sentido da pintura e da escultura. Roberts (ibid.) opina que o carácter alográfico do Desporto sugere que pode ser sujeito a uma notação, ou representação, através dum sistema simbólico que o preserve para além das *performances*. Entende que a função da representação no Desporto é, efectivamente, comparável à sua função nas artes tradicionais.

Posteriormente Roberts (1979, cit. por Osterhoudt, 1991) conclui que o significado simbólico da representação no Desporto é menos profundo do que nas artes tradicionais, pois o que é representado no Desporto não é inventivo, nem criativo,



nem se refere a nada fora do próprio Desporto (como um vasto conhecimento do mundo, ou uma profunda compreensão e apreço pelas finalidades da existência humana). Ainda num outro artigo Roberts (1986, cit. por Osterhoudt, 1991) argumenta que a forma de representação encontrada no Desporto é formalmente equivalente à que se encontra na Arte, embora mais estreita e superficial porque não pode representar nenhum objecto ou evento externo ao próprio Desporto de que constitui uma parte. Para Roberts (ibid.) a actividade desportiva, como as artes tradicionais (especialmente a dança), exemplifica qualidades formais do movimento como fluência, graça e velocidade, assim como expressa inefáveis qualidades emocionais e estados de espírito. Isto leva o autor a sugerir que o Desporto é uma forma de experiência humana capaz de significado simbólico (tal como as artes tradicionais), que exhibe os sintomas principais da Estética, que é, conseqüentemente, associado às formas mais significativas de empreendimento humano (como a Ciência, a Religião, a Arte e a Filosofia, principalmente), que um entendimento, apreciação e experiência autênticos do Desporto, requerem uma interpretação cognitivamente activa e sensitivamente maximal dele próprio.

Hyland (1990) é um outro autor que reflecte acerca da relação entre o Desporto e a Arte. Refere que quando se fala de Desporto se invoca a linguagem da Estética: graciosidade, Beleza, coreografia, criatividade, são termos aplicados com muita frequência ao Desporto. Esclarece que não se trata apenas de uma questão de vocabulário, sendo que em alguns desportos como a ginástica, os saltos para a água, a patinagem artística e a natação sincronizada, são empregues critérios estéticos explícitos para determinar o vencedor nas competições.

Após rever os principais estudos relativos a esta temática (Anthony, 1968, Reid, 1970, Boxill, 1984, Best, 1984, Kupfer, 1984, Roberts, 1984, Wertz, 1984, 1985, Cordner, 1988, citados por Hyland, 1990), Hyland conclui que existe uma questão que nunca foi equacionada no debate concernente à relação entre o Desporto e a Arte; essa questão refere-se à diferença na *natureza* da competição em ambas as actividades. Com efeito, este é um assunto que também nós não vimos tratado da forma como Hyland o faz. A questão da competitividade é tratada por alguns autores com o objectivo de afirmarem que o elemento competitivo não diminui, antes eleva o carácter estético do Desporto (Kaelin, 1968, Keenan, 1973, White, 1975 citados por Osterhoudt, 1991; Boxill, 1988; Kupfer, 1988a; Roberts, 1988), não tocando contudo a problemática da competição na Arte.

Hyland (1990) entende que se pode afirmar que quando a competição está presente na Arte é geralmente olhada como um fenómeno deplorável, que compromete a sua integridade, ao passo que no Desporto é uma das suas principais atracções. Parece-lhe inegável (e a nós também) que há competição entre os artistas, seja para ocupar um lugar numa orquestra ou para expor numa galeria famosa. Contudo, pensa que não é razoável sugerir que a competição faz parte da natureza essencial da Arte, nem que seja particularmente desejável.

No Desporto, contudo, a competição – o conjunto de condições que nos permite aceder aquele que é melhor, aceder a quem ganha e a quem perde – é um traço importante do empreendimento desportivo (Hyland, 1990). Hyland faz notar a este propósito que a palavra grega *athlon*, da qual deriva o termo atlético, significa prémio. Em sua opinião poucos se atreverão a afirmar que o aspecto competitivo do Desporto é periférico, ou que o Desporto seria mais bonito se não envolvesse competição. Assim entende que é importante considerar a presença da competição em ambas as actividades, perspectivando como significativamente diferente a sua natureza em cada uma delas. No caso do Desporto a competição é quase sempre um fenómeno constitutivo e geralmente positivo, enquanto na Arte se traduz num factor imposto externamente e habitualmente negativo (Hyland, 1990).

Hyland (ibid.) sustenta que a maioria dos filósofos do Desporto concordam com a existência de uma poderosa componente estética na actividade desportiva (assim como na Arte). Parece-lhe, conseqüentemente, que a questão fundamental do debate se deve centrar não tanto nas semelhanças e diferenças entre Desporto e Arte, mas na justificação da afinidade existente entre ambas as actividades, o que conduz à busca da natureza e significância do elemento estético no Desporto (esta parece-nos ser também a questão fundamental). Em sua opinião este não esgota a sua fundamentação no facto de se utilizar vocabulário da Estética quando se fazem referências ao Desporto, nem na existência de um grupo de desportos cujos critérios utilizados para a determinação do vencedor são estéticos. Hyland (1990) entende que a afinidade entre o Desporto e a Arte não acaba aqui, opinando que existe uma afinidade mais profunda que fundamenta o vocabulário estético que é partilhado e, em alguns casos, fundamenta mesmo os critérios estéticos que são compartilhados pelas duas actividades. O autor sugere que o artista e o atleta partilham uma localização em relação ao mundo fundamentalmente similar, uma orientação perante as coisas idêntica, um modo de comportamento em relação à sua experiência semelhante. Hyland (ibid.) vai mais longe, afirmando que a partilha deste local pode estar na origem do parentesco estético entre Arte e Desporto e situa-o no *jogo* (este entendimento de Hyland remete-nos para a perspectiva de Huizinga (1995) que advoga que o jogo toca em larga medida o campo da Estética). Estruturas características do jogo, tanto no Desporto como na Arte, são a sensibilidade para uma atitude de *abertura* e uma especial capacidade de *reação* (*responsive openness*) que desembocam numa categoria considerada por Hyland (1990) fundamental às duas actividades: a improvisação. O autor sublinha que não pretende com isto afirmar que todos os desportos e todas as artes se fundam na improvisação, parecendo-lhe no entanto difícil pensar num Desporto ou numa forma de Arte que sejam totalmente desprovidos de improvisação. Assim, parece-lhe possível defender que a improvisação desempenha um papel maior ou menor em todos os desportos e em todas as formas de Arte. Para Hyland (ibid.) a improvisação é testemunha da afinidade entre Desporto e Arte, sendo que a grande possibilidade em actuarmos bem tanto numa actividade como noutra é sempre função da nossa capacidade em improvisar de forma aberta e sensível.

Esta ênfase colocada por Hyland (1990) na improvisação parece-nos importante na medida em que se traduz em mais um passo para a delimitação de um grupo de categorias estéticas partilhadas pelo Desporto (que podem evidentemente ser comuns a outras actividades, nomeadamente à Arte).

Martins (1999) num trabalho dedicado ao estudo da natureza e significado da relação Desporto-dança, admite a existência de uma dimensão artística no Desporto, que circunscreve apenas à actividade desportiva de alto nível, na qual "(...) as formas de execução orientam-se no sentido de realizar movimentos estéticos, criativos e expressivos (...)" (p. 30). A autora reconhece ainda a existência de modalidades desportivas com maiores solicitações artísticas, nas quais considera a existência de *elementos de Arte*, dado que os regulamentos que regem essas actividades condicionam o resultado desportivo à própria realização de movimentos artísticos. Assim, nessas modalidades a componente estético-artística condiciona o resultado desportivo. Martins (1999) associa o movimento corporal orientado para o resultado desportivo a aspectos como Beleza, estilo e forma, aspectos estes que entende situarem-se para além do domínio puramente técnico. Esta autora nega contudo a possibilidade de as modalidades desportivas que possuem um carácter artístico "(...) ocuparem qualquer espaço no conjunto das diferentes formas de Arte." (ibid., p. 31). Encontra justificação para este seu argumento na falta de convergência destas actividades desportivas com determinados requisitos inerentes à Arte, como a exigência de criação, de expressão e de comunicação de uma ideia ou de uma intenção. Parece-nos que a autora reflecte um entendimento da Arte muito tradicional, acabando contudo por não ser totalmente coerente com esta sua posição pois enfatiza, relativamente às modalidades desportivas por si designadas *de carácter artístico*, a importância da criatividade, da interpretação e da intencionalidade. Martins (1999) refere-se ainda às exposições destes desportos como "(...) carregadas de forte conotação interpretativa e artística, que parecem resultar da relação Desporto-Arte (...)" (p. 45).

As modalidades desportivas incluídas no estudo de Martins (1999) foram a ginástica rítmica desportiva, a ginástica artística e a patinagem artística, que a autora designou por *desportos de composição artística*, nos quais reconheceu relações de aproximação muito estreitas e elos de ligação muito fortes com a dança. Martins (ibid.) refere-se à imediata associação entre os atletas que realizam estas actividades e os bailarinos, às preocupações com a realização de movimentos estéticos e artisticamente trabalhados, à sua sincronização com o acompanhamento musical, à utilização de músicas de compositores consagrados, ao vestuário e maquilhagem usados pelos atletas, à decoração da área destinada às competições (que assemelha a um grande palco). Todos estes aspectos contribuem, do ponto de vista da autora, para a aproximação entre os desportos de composição artística e a dança clássica. Complementa a sua perspectiva afirmando que a dança vem assumindo um papel de importância crescente como actividade de referência e matriz impulsionadora da criação de movimentos inovadores. Parece-nos oportuno referir que o inverso se passa também cada vez mais, sendo

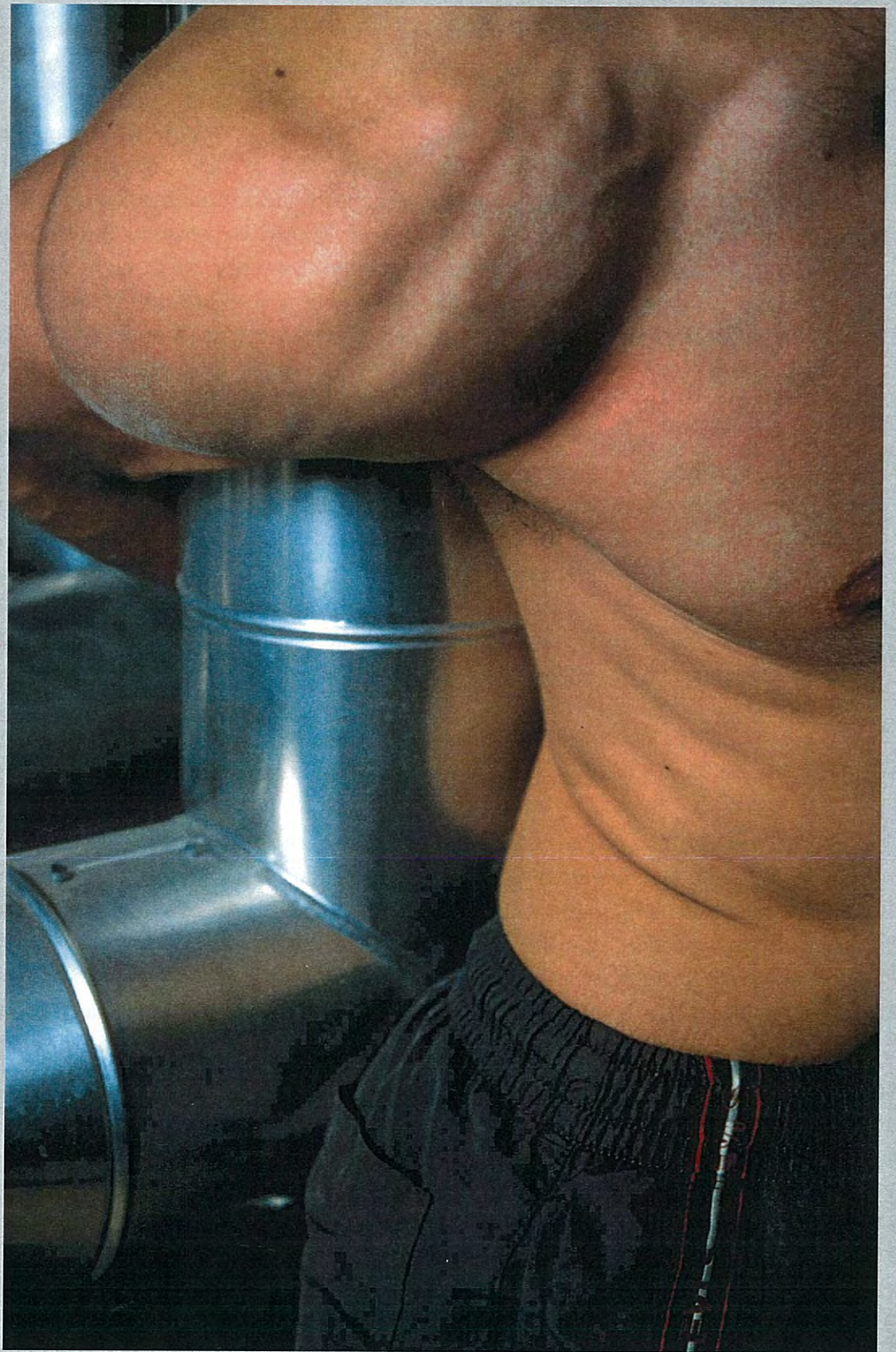
possível descortinar alguma inspiração no Desporto em certas criações coreográficas e mesmo certas formas de dança, das quais a dança vertical nos parece um óptimo exemplo.

O grande objectivo deste trabalho de Martins (1999) foi procurar encontrar referências que permitissem identificar e explicar a relação contemporânea entre algumas modalidades desportivas e a arte da dança (especificamente a dança clássica). A autora concluiu que a natureza dessa relação reside no reconhecimento de uma identidade estrutural semelhante entre elementos próprios da dança e certas acções competitivas dos desportos de composição artística, a que associou a presença de um *problema de criação*, comum aos dois tipos de actividades, assim como a intenção em, por intermédio do corpo, produzir "(...) algo esteticamente apreciável e merecedor do título *artístico*." (ibid., p. 164). Relativamente ao significado da relação desportos de composição artística-dança clássica, Martins (1999) objectiva-o afirmando que a dança clássica se constitui como um agente de desenvolvimento dos desportos de composição artística, reconhecido e aceite no meio desportivo, bem como um meio de preparação técnica e estética e, ainda, como uma Arte de referência no sentido da ampliação do repertório de movimentos e na busca da perfeição nestes desportos. O estudo desta autora parece-nos importante na medida em que ao procurar evitar situar-se relativamente à convergência ou divergência entre Desporto e Arte, pretende sobretudo colocar a possibilidade de o que de "artístico" existe no Desporto se dever não fundamentalmente ao carácter subsidiário do Desporto em relação à Arte, mas antes a traços e a necessidades estéticas intrínsecas à preparação desportiva dos referidos desportos de composição artística.

Desenvolvido o entendimento dos vários autores que situam o Desporto na fronteira com a Arte, parece-nos importante salientar, de novo, que o esforço encetado por Osterhoudt (1991), ao tentar reunir os diferentes pontos de vista em categorias distintas foi por nós seguido, em alguns momentos, com uma certa dificuldade. Sentimos que algumas opiniões tanto poderiam ser enquadradas na primeira categoria como na segunda, ou que outras poderiam estar tão bem localizadas na terceira como na segunda. Reforçamos assim a ideia de que esta categorização não é estanque e, muito menos, definitiva.

### *2.3. O Desporto como uma actividade com valor estético e fora do domínio da Arte*

A tendência relativamente aos partidários deste ponto de vista é para citarem as semelhanças e diferenças entre a Arte e o Desporto, para afirmarem que as diferenças são mais evidentes do que as semelhanças e para concluírem que por mais interessante que o Desporto possa ser em termos estéticos, falha em obedecer às estritas condições da Arte.



Slusher (1967, cit. por Osterhoudt, 1991) sustenta que o Desporto é fundamentalmente diferente da Arte, embora interessante em termos estéticos. Para o autor uma das diferenças fundamentais radica no facto de o produto do Desporto ocasionar a manutenção ou a repetição de uma forma estabelecida, enquanto o produto da Arte implica a criação de forma. Refere também que o meio do Desporto é racional enquanto o da Arte é emocional. Uma vez mais são colocadas em oposição estas duas dimensões o que se poderá justificar, talvez, por se tratar de um trabalho de 1967. A tendência actual é para considerar cada vez mais de parceria a intervenção das componentes racional e emocional do ser humano nas actividades que desenvolve. Em nossa opinião a participação e a observação de Desporto podem desencadear emoções qualitativa e quantitativamente tão significativas como a Arte. Por outro lado pensamos também que o artista não se pode ficar pelo domínio exclusivo da emocionalidade, tendo que recorrer a aptidões racionais para a produção e realização das suas obras.

Reid (1970, 1980, cit. por Osterhoudt, 1991) argumenta, em parte como Metheny (1965, cit. por Osterhoudt) e Postow (1984, *ibid.*), que o propósito fundamental das artes é produzir formas de contemplação estética, enquanto o propósito dominante do Desporto não é este mas antes jogar o jogo de forma a assegurar a vitória. Osterhoudt (1991) afirma que enquanto Postow considera esta diferença inessencial e Metheny não comenta a sua significância na determinação do estatuto estético do Desporto, Reid interpreta esta diferença como decisiva. Mantém que as qualidades estéticas do Desporto estão secundariamente relacionadas com o seu principal propósito (que não é estético), ao passo que são primordialmente significativas na Arte. Mesmo o "estilo" no Desporto, comumente entendido como um elemento estético (especialmente em actividades em que é um dos aspectos avaliados na *performance*, caso da ginástica, dos saltos para a água, da patinagem artística e dos saltos de esquí), distintamente do seu lugar nas artes, é avaliado em condições muito estritas de competição, não podendo ser, justamente, designado por artístico. Reid conclui que embora o Desporto se assemelhe às artes em diversos aspectos superficiais, e incorpore mesmo, ocasionalmente, elementos estéticos e artísticos, é, contudo, de um género fundamentalmente diferente da Arte (Osterhoudt, 1991).

No trabalho "Desporto, estética e arte" (1970, cit. por Kirk, 1984), Reid sugere que a dança e talvez a ginástica e a patinagem artística possuem um valor estético, não se podendo afirmar o mesmo de desportos em que a estética não constitui o *objectivo central* da actividade. Reid expõe a possibilidade de ordenar as actividades físicas num "*continuum* estético" de acordo com a "intenção estética" inerente a cada actividade; assim, a dança seria colocada num extremo e desportos como o futebol no outro extremo, situando-se a ginástica algures no meio (*ibid.*). O autor (1974, cit. por Masterson, 1983) descreveu a dança como *a* forma artística do movimento, mas enquanto admite que alguns desportos possuem características responsáveis pelo prazer estético, rejeita que um jogo possa ser realizado como uma Arte, pois nem o *objectivo* nem o produto do Desporto são originariamente desenhados para proporcionar

satisfação resultante da contemplação estética. A posição de Reid relativamente ao papel da intenção distancia-se da de Wertz (1985a), a que já fizemos referência anteriormente, na medida em que este autor situa o papel da intenção mais próximo do desportista, enquanto Reid o desloca para a actividade desportiva. Em nossa opinião cabe não negligenciar igualmente o papel do observador: qualquer intenção deixará incólume o espectador que não esteja predisposto a sofrer o seu efeito ou impacto.

Fisher (1972, cit. por Osterhoudt, 1991) caracteriza o Desporto como uma situação estética que, como outras situações semelhantes, manifesta três aspectos principais: o atleta (ou artista), o espectador (ou audiência) e o Desporto em si próprio (ou o produto estético). O Desporto é referido como o objecto da dedicação do espectador e do atleta, o atleta é tomado como sendo o criador deste objecto e o espectador é caracterizado como um observador objectivo desta criação. A experiência estética do Desporto é assim construída como implicando uma relação eu-tu, entre si próprio e o meio do Desporto, com uma orientação por propósitos mas não utilitária, uma sensibilidade universal que ultrapassa os constrangimentos espaço-temporais vulgares, uma expressão de pura possibilidade ou espontaneidade, e a constituição de harmonia e totalidade (Osterhoudt, 1991). Com base nisto, Fisher (1972, cit. por Osterhoudt, 1991) conclui que o Desporto constitui uma fonte extraordinariamente rica de Beleza e experiência estética.

Mencionamos há pouco o nome de Huizinga a propósito da aproximação que faz entre jogo e estética, parecendo-nos importante uma referência um pouco mais alargada a este autor. Com efeito Huizinga (1972) advoga que embora à primeira vista o jogo não faça parte da *vida real*, ele pode tocar a mais elevada Beleza e sublimidade, deixando a realidade, o *sério*, muito para trás. Afirma que a peculiaridade do jogo está profundamente enraizada no estético. Evidencia que embora a qualidade de “ser belo” não seja inerente ao jogo como tal, ele tende a fazer-se acompanhar de toda uma série de elementos de Beleza. Refere que mesmo as formas mais primitivas de jogo se encontram enraizadas na alegria e na graça. Para Huizinga (1972) a beleza do corpo humano em movimento encontra a sua máxima expressão no jogo que, nas suas formas mais desenvolvidas, está impregnado de ritmo e harmonia. Sublinha que são múltiplos e muito íntimos os vínculos que ligam o jogo à Beleza.

Entre os vários traços que caracterizam o jogo como actividade cultural, Huizinga (1972) refere a ordem: o jogo requer ordem, no terreno onde se desenvolve reina uma ordem absoluta e peculiar. O mínimo desvio dessa ordem “estraga o jogo”, rouba-lhe o seu carácter e faz com que deixe de valer a pena (ibid.). Huizinga (1972) sustenta que a profunda afinidade entre o jogo e a ordem é talvez a razão porque o jogo parece tocar em tão larga medida o campo da Estética, afirmando que o jogo tem uma tendência para ser bonito. Na perspectiva do autor é possível que este factor estético seja idêntico ao impulso para criar formas ordenadas que animam o jogo em todos os seus aspectos. Faz notar que as palavras que usamos para exprimir os elementos do jogo

pertencem, na sua maior parte, ao vocabulário da Estética; são termos através dos quais procuramos descrever os efeitos da Beleza: tensão, equilíbrio, contraste, variação, solução; o jogo é “encantador”, é “cativante”; está investido de qualidades muito nobres como ritmo e harmonia (Huizinga, 1972). Parece-nos que como em Hyland (1990), para Huizinga não se trata apenas de uma questão semântica mas de uma presença autêntica da Estética no jogo. Garcia (1999) é um autor vinculado à Antropologia do Desporto que tem tematizado o corpo a partir do contexto cultural Desporto, e que converge também com este entendimento, afirmando subscrever as reflexões de Huizinga que ligam o jogo a uma função estética.

Elliot (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) liga a Beleza do Desporto à Beleza da natureza; de acordo com este autor a Beleza do Desporto é mais sublime do que artística. A Beleza do Desporto reside na sua demonstração de extraordinária habilidade (como na sua expressão de agilidade, resistência, fluidez, graça, ritmo, velocidade, força e vitalidade) e nas suas qualidades dramáticas (como na sua expressão de triunfo sobre um constrangimento oneroso). De acordo com o ponto de vista de Elliot (ibid.), todo o acto atlético surge, primordialmente, por motivo da vitória e, se for pela Beleza em si, é-o apenas secundariamente e incidentalmente; ao passo que na Arte a Beleza é procurada como fim primário. Assim, o Desporto não é uma imitação da vida no mesmo sentido que a Arte; não está comprometido com a Beleza como a Arte e não pode portanto ser considerado uma forma de Arte (Elliot, 1974, cit. por Osterhoudt, 1991).

Wulk (1977, 1979, cit. por Osterhoudt, 1991) é de opinião que o julgamento estético se constrói, em primeiro lugar, em termos da perspectiva audiência-espectador. O autor indica as três características principais da experiência estética: unidade (coerência e compreensão), complexidade (extensão e diversidade) e intensidade (vivacidade) (ibid.). Procura evidenciar o papel destas características na definição duma Estética do Desporto. Para Wulk (1977, 1979, cit. por Osterhoudt, 1991) a unidade estética do Desporto pertence às fronteiras espaço-temporais da sua *performance*, às habilidades técnicas, ao desenho formal e qualidades expressivas e ao sentido de harmonia e totalidade da *performance*. A complexidade estética do Desporto é função da extensão e diversidade da actividade desportiva e função dos traços dramáticos da sua *performance* (singularidade, inovação e espontaneidade) (ibid.). A intensidade estética do Desporto é exemplificada para Wulk pelo poder, Beleza, tensão, ritmo, virtuosismo, originalidade e emocionalidade da *performance*.

Andrieu (1980) realizou um trabalho sobre o *efeito estético* em Educação Física, entendendo-o como um dos objectivos pedagógicos perseguidos por esta disciplina, que visa participar e contribuir para a educação integral do homem. O autor liga o efeito estético a conceitos que, do seu ponto de vista, se lhe interligam, como força, Beleza e saúde. Este estudo mereceu-nos especial atenção, sobretudo devido às



afinidades metodológicas com a nossa investigação. De facto, foi um dos escassos trabalhos a que tivemos acesso realizado com base em dados empíricos. Andrieu (ibid.) recorreu ao inquérito por questionário a fim de recolher a opinião de estudantes de Educação Física relativamente às diferentes componentes do efeito estético e à importância que os futuros professores entendiam vir a dedicar-lhe.

A variedade das respostas obtidas evidenciou um determinado número de conceitos que se interligavam para constituir aquilo que Andrieu (1980) designou por efeito estético. Assim, foi referido que o efeito estético consiste no resultado do envolvimento afectivo de cada um na acção. Se, por um lado, é influenciado pela cultura, por outro lado, terá que se “defender” dela, tornando-se o reflexo da personalidade, a expressão da emotividade que decorre duma acção perfeita, que tanto pode ser vivida como contemplada. Deste modo o corpo, actor ou espectador, é sede de sensações que nascem duma confrontação com a Beleza. Esta encontra a sua origem no corpo em acção (exprimida ou percebida). Contudo, para os estudantes inquiridos, o prazer estético resulta melhor da realização do que da observação. A esse prazer que emerge do *fazer*, foi associado um envolvimento livre e criativo, indutor dum aperfeiçoamento que ultrapasse os modelos. Se a Beleza surge da facilidade no movimento, requer também auto-conhecimento, mestria no julgamento, controlo das emoções, amor e sensibilidade.

Os futuros professores envolvidos no trabalho de Andrieu (1980) consideraram que o efeito estético deve desempenhar um papel importante em Educação Física e desportiva, tomando-o como um elemento motor na busca permanente do auto-aperfeiçoamento. O efeito estético é visto ainda como a fonte duma alegria que nasce da experiência que cada um pode ter com o seu corpo, a partir do momento em que ele deixa de ser considerado apenas como um instrumento e passa a ser considerado também como um objecto capaz de criar Beleza.

Andrieu (1980) conclui, através do seu estudo, que as questões levantadas pelos estudantes ultrapassam o quadro da Educação Física e desportiva, elevando-se ao nível de uma educação total ao serviço do homem. Para o autor o efeito estético surge como um objectivo pedagógico que a Educação Física não deve negligenciar, posição com a qual estamos inteiramente de acordo.

Kirk (1984) é um outro autor que reflecte acerca da Estética do Desporto por meio da relação entre Educação Física, Estética e Educação. Situa, em parte, a origem destas preocupações no trabalho de Rudolf Laban e colaboradores e nas suas implicações, citando, a título de exemplo, a importância dos cursos em “Estudo do Movimento”. Revê os trabalhos de alguns autores que procuram expor a presença da Estética na Educação Física.

Kirk começa por se referir a Curl (1974, cit. por Kirk, 1984) que faz notar que a extraordinária execução de determinadas habilidades, assim como o seu invulgar grau de precisão, podem constituir uma fonte de experiência estética ao arrebatarem duma forma envolvente e participativa quem as observa. Elliot (1974, cit. por Kirk, 1984),

pelo contrário, pensa que a mera excelência da *performance*, não justifica por si só a estética da actividade. Kirk (1984) opina que embora esta lhe pareça uma afirmação válida, não desqualifica a “habilidade técnica” como uma fonte possível de experiência estética. Elliot (1974, cit. por Kirk, 1984) evidencia a dificuldade em atribuir as “tradicionais qualidades estéticas” de Beleza e de sublime a diversas actividades físicas. Para este autor a Beleza constitui um sub-produto tanto do Desporto como da natureza e, por este motivo, nenhum deles pode ser considerado como Arte. Se pretendemos afirmar que o Desporto possui “propriedades estéticas”, então há que enfatizar qualidades como velocidade, graça, fluidez, ritmo, energia, cujas combinações se constituem na Beleza (Elliot, 1974, cit. por Kirk, 1984). Kirk (1984) sustenta que o erro de Elliot é tentar discutir as qualidades estéticas possuídas por um objecto ou actividade, não se centrando nas experiências individuais; abstrai a estética do contexto em que pode ocorrer, procurando prescrever o que é passível de experiências estéticas. Para Kirk (1984) é mais importante reconhecer a ocorrência de experiências estéticas do que identificar objectos ou actividades estéticas, o que nos parece de sobremaneira correcto, pese embora o facto de considerarmos igualmente importante chamar a atenção para as possibilidades estéticas de determinadas actividades, particularmente do Desporto. Contudo, o reconhecimento dessas possibilidades no objecto, traz-nos de volta ao sujeito, e enfatiza o seu papel determinante no triângulo (definido por Genette, 1997) atitude estética, relação estética, apreciação estética.

Kirk refere-se ainda a Carlisle (1969, cit. por Kirk, 1984), que ao procurar encontrar um valor unificador que permitisse justificar as actividades físicas do ponto de vista educacional concluiu, ao examinar os indicadores “educativo”, “jogo”, “movimento” e “estética”, que este último constituía o elemento unificador de *todas* as actividades que caíam na designação de “Educação Física”. Carlisle (1969, cit. por Masterson, 1983) afirma mesmo que o principal valor da Educação Física reside no seu carácter estético. Posteriormente, num artigo intitulado “Educação física e estética” (1974, cit. por Kirk, 1984), Carlisle reforça que a Estética não é um sub-produto do Desporto (ao contrário do que refere Elliot, 1974, cit. por Kirk, 1984), mas antes um aspecto central, concretizado na *forma* como o jogo é jogado e julgado pelo grau de habilidade da *performance* (que deverá ser o mais elevado possível), e não apenas pelo resultado final. Com efeito, afirma que a Estética tem um fim em si própria e sugere que nos desportos não é apenas ganhar que é importante; é importante também ter havido uma boa prestação, ter sido um jogo bem jogado. Argumenta que dizemos muitas vezes acerca de quem perdeu que, apesar disso, foi a melhor equipa em campo (o que converge com a opinião de Moderno, 1998, que se refere ao “perder bonito”).

Para Kirk (1984) não é o objecto ou a actividade que são estéticos: a forma como o indivíduo interage com o objecto é que conduz a que a experiência seja estética - posição nitidamente subjectivista. A necessidade da presença de uma resposta emocional para que exista experiência estética, resposta emocional que é positiva e que resulta num estado de satisfação cuja intensidade é variável, conduz a que existam diferentes “ordens” ou “intensidades” de respostas emocionais, deslocando a

experiência estética marcadamente para o sujeito (Kirk, 1984). Uma “variável” que Kirk considera a ter em conta relativamente à intensidade da experiência estética diz respeito ao conhecimento prévio do objecto ou da actividade o que, do seu ponto de vista, desempenha um papel significativo na ocorrência da experiência estética. A isto liga-se ainda a questão dos padrões ou modelos, que se reveste de grande importância para Kirk, pois entende que julgamos e caracterizamos por referência a algo melhor ou pior e, por este motivo, a existência de balizas surge como uma necessidade, na medida em que se se é incapaz de discriminar objectos ou actividades entre si no que se refere ao seu mérito relativo, então é difícil entender como é que os sentimentos de maneira diferente. Para o autor qualquer tipo de actividade física que exiba um determinado nível de habilidade é fonte potencial de experiência estética. Parece-lhe, contudo, que a reflexão sobre a ligação estética/actividade física precisa de enveredar por explicações que se relacionem com o porquê da prática por parte dos indivíduos, bem como com o porquê de assistir à realização de actividades desportivas. O autor afirma que é certamente porque elas constituem uma fonte de prazer e divertimento, em graus variados. Contudo, esse prazer não representa uma emoção incoerente, mas ocorre como o resultado de um processo de discriminação, pelo que Kirk concorda com Aspin (1974, cit. por Kirk, 1984) que sugere a presença de um processo cognitivo como uma componente inerente à experiência estética, o que permite que essa experiência seja comunicada aos outros (em termos educacionais, por exemplo, constitui-se como um aspecto essencial).

Arnold (1985, cit. por Osterhoudt, 1991) evidencia a diferença entre a perspectiva estética do atleta e a do espectador na tentativa de mostrar a primazia estética da experiência do atleta, que considera constituir a base da experiência estética no Desporto. Refere que é ao atleta que pertencem os padrões quinestésicos e é a ele também que cabe o papel singular de interpretação e expressão, de procura da maestria na habilidade, de busca da boa competição e do jogo bem jogado. O alcance básico da perspectiva de Arnold acerca da primazia estética da experiência do *performer* é partilhada por Slusher (1967, cit. por Osterhoudt, 1991), Metheny (1968, *ibid.*) e Weiss (1969, *ibid.*).

Best (1988a) é um dos autores que tem reflectido acerca da tríade Desporto-Estética-Arte, sendo apontado por Hyland (1990) como o principal opositor à teoria de que o Desporto pode ser considerado como Arte (apesar de admitir que existe, ou pode existir, uma forte componente estética no Desporto). Para Best (1988a) a discussão em torno da problemática relativa à Estética do Desporto tem permanecido confusa devido, em parte, a uma falha no reconhecimento da distinção entre o sentido, o significado, das expressões *estético* e *artístico*. Entende que todos os desportos podem ser considerados do ponto de vista estético, da mesma forma que qualquer objecto ou actividade o pode ser. Contudo há, em seu entender, actividades e objectos que possuem um interesse estético mais central, constituindo-se como um exemplo

paradigmático as obras de Arte. Para Best (1988a) há menos possibilidades de sermos induzidos em erro se considerarmos a Estética como uma *forma de percepção* dum objecto ou duma actividade (posição nitidamente subjectivista), em vez de como um *traço constitutivo* desse objecto ou actividade. Em seu entender isto prende-se com a utilização, por vezes indevida, do termo *conteúdo estético*, que conduz a que pareça (erradamente) que a Estética é algo que se pode acrescentar ou subtrair. Hyland (1990) considera esta chamada de atenção por parte de Best muito importante pois, em qualquer discussão acerca da relação entre Arte e Desporto, é fácil e tentador passar do reconhecimento de ingredientes estéticos no Desporto para a afirmação que, conseqüentemente, o Desporto deve ser Arte.

Um outro factor que para Best (1988a) contribui também para uma certa confusão relativamente a este assunto respeita à falta de distinção entre duas formas em que o termo *Estética* é utilizado: a forma *avaliativa* e a forma *conceptual*. Quando se afirma que determinado indivíduo é um “atleta estético” está-se a fazer uso do termo na sua forma avaliativa (positiva), o que o faz equivaler a gracioso ou esteticamente agradável. Mas o autor entende que a forma conceptual é a que deve interessar a quem reflecte sobre a Estética do Desporto, pois é a que inclui o Belo e o feio, o gracioso e o sem graça (desajeitado), o esteticamente interessante e desinteressante, parecendo-nos que Best pretende chamar a atenção para a importância do recurso a categorias estéticas ao considerar o Desporto na perspectiva estética.

Para o autor é fundamental que se esclareça o que é que distingue a Estética de outras formas de consideração dos objectos, apontando como uma característica importante a Estética ser um conceito não-funcional (*non-functional*) e não-útil/não-propositivo (*non-purposive*). Para melhor ilustrar o seu entendimento, Best (1988a) recorda que uma obra de Arte quando é considerada do ponto de vista estético, não é relacionada com nenhuma função ou propósito externo que possa eventualmente servir (como por exemplo, ser um bom investimento financeiro).

Uma outra questão que Best (1988a) chama ao primeiro plano com vista a esclarecer o conceito de Estética é a de *meios e fins*. Na Arte, ou duma forma mais geral na Estética, a distinção entre meios e fins não se aplica, ao contrário do que acontece no Desporto. O autor discorda da opinião de Anthony (1968, cit. por Best, 1988a) que sustenta que o Desporto é uma forma de Arte, assim como da de Carlisle, (1969, *ibid.*) que afirma ser a Estética o conceito unificador de todas as actividades que recaem sobre a designação de Educação Física. Para Best (1988a) a maioria dos desportos assemelham-se a uma obra de Arte quando considerada como um investimento, isto é, quando existe uma finalidade que é independente da maneira como é atingida. Pensa que em grande parte dos desportos a *maneira* de atingir o objectivo principal é de reduzida significância desde que, evidentemente, os regulamentos da actividade desportiva em causa sejam cumpridos. Para Best (*ibid.*) o factor primordial e a marca evidente do sucesso manifestam-se, em muitos desportos, pelo atingir de um fim específico e independente. Qualquer pormenor de uma obra de Arte é importante para a sua valorização estética, enquanto que quando julgamos algo através dos meios que

conduzem ao fim desejado, há aspectos concernentes aos meios que são irrelevantes, ou existem mesmo meios alternativos para atingir a mesma finalidade. O autor refere que enquanto a Arte possui meios e fins que são contínuos, no Desporto eles são descontínuos. Parece-nos que a diversidade de meios existente no Desporto ao contrário de o desvalorizar esteticamente, como opina Best, pode contribuir para a sua valorização. Entendemos que essa diversidade pode ser relacionada com improvisação e com criatividade, aspectos importantes na Arte, assim como no Desporto.

Uma outra problemática equacionada por Best (1988a) refere-se à questão da *forma* e do *conteúdo* na Arte. O autor explica que existe uma íntima e peculiar relação entre a forma de um objecto apreciado esteticamente, isto é, o carácter particular de expressão, e o seu conteúdo, ou seja, o que o objecto expressa. Isto conduz a que em Arte não possa existir alteração na forma de expressão sem a correspondente alteração no que é expressado. Nota que é verdade que o objectivo de um Desporto não pode ser atingido isolado das regras e normas que regem a modalidade: marcar um golo em futebol não se reduz à questão de colocar a bola dentro da baliza do adversário, requer conformidade com os constrangimentos regulamentares. Contudo, em contraste com uma obra de Arte, dentro dos limites regulamentares existem muitas formas de atingir o objectivo, isto é, marcar o golo (Best, 1988a).

Best (1988a) entende que é necessário estabelecer diferenças quanto à importância relativa da estética nos vários tipos de actividades desportivas. Por um lado, existe um grupo alargado de desportos que designa por desportos propositivos (*purposive sports*) em que a estética é relativamente desimportante, ocorre de forma accidental, podendo ser considerada como um sub-produto ou uma propriedade contingente (Best, 1988b). Nesta categoria inclui desportos como o futebol, o atletismo ou o *squash*. Considera que o propósito pode ser isolado da maneira como é atingido, desde que conforme aos regulamentos. Contudo, certos movimentos, o jogo em si, ou o espectáculo (*performance*) podem ser considerados do ponto de vista estético, mas a estética não é central à actividade (ibid.). Afirma que neste tipo de desportos o carácter da actividade é definido pelo propósito independentemente especificável, sendo a estética accidental, casual. Por outro lado, distingue uma categoria de desportos diferente da anterior, na qual a finalidade não pode ser isolada da estética. Para o autor estão neste caso, por exemplo, a natação sincronizada, os trampolins, a ginástica, a patinagem artística e os saltos para a água. Designa estes desportos por desportos estéticos (*aesthetic sports*) e, tal como o nome sugere, a estética é-lhes inseparável (Best, 1988b). Afirma que como nas artes, o seu propósito não pode ser dissociado da maneira de ser atingido; existe um fim intrínseco que não pode ser identificado senão por recurso aos meios. A maneira como os movimentos apropriados são realizados não é accidental mas central à actividade desportiva. Saltar para a água não é sinónimo de atirar-se para a água; o objectivo não é apenas que o atleta se atire de uma prancha para a água, mas a maneira como o faz (Best, 1988a). Com efeito, há normas estéticas implícitas no termo “saltar para a água”, o que conduz a que o salto não possa ser

realizado de forma aleatória. Movimentos desajeitados, descontrolados, sem graça, não podem fazer parte da tarefa nem contribuir de maneira alguma para o seu sucesso.

Assim, para Best (1988a), a distinção é clara: um desporto propositivo é aquele em que, de acordo com as regras, existe uma variedade indefinida de maneiras de atingir a finalidade; em contraste, um desporto estético é aquele em que o propósito não pode ser especificado independentemente da maneira de ser atingido. Para o autor não teria sentido, por exemplo, dizer a um atleta de patinagem artística que não se preocupasse com a forma *como* realizava os seus elementos, desde que atingisse o objectivo da patinagem; esse objectivo está inevitavelmente relacionado com a maneira como os movimentos são efectuados. Pelo contrário, já faria sentido incentivar uma equipa de futebol a marcar golos sem se preocupar com a forma como esses golos fossem marcados. Se qualquer forma de se atirar para a água não cumpre com os requisitos dum salto para a água, já qualquer forma de fazer entrar a bola na baliza adversária, dentro dos limites regulamentares, é considerada como golo, ainda que seja um golo de sorte ou um golo marcado desajeitada e deselegantemente (*ibid.*).

Para Best (1988a, 1988b) é importante, assim, realçar que o traço fundamental dos desportos estéticos, o que os aproxima efectivamente da Arte, consiste na quase identificação entre meios e fins. É exactamente esta característica que, do ponto de vista do autor, se evidencia, ou é o fundamento também da apreciação estética dos desportos propositivos. De facto, Best (*ibid.*) pensa que considerar esta categoria de desportos do ponto de vista estético é reduzir o hiato entre meios e fins. Numa perspectiva puramente propositiva, qualquer forma de ganhar é válida, desde que de acordo com as regras, o que já não basta quando o que está em causa são considerações estéticas (Best, 1988a, 1988b). O leque de possibilidades de atingir a finalidade de forma esteticamente satisfatória reduz--se, dado que o objectivo não é apenas ganhar, mas fazê-lo com o máximo de eficiência e economia do esforço. Contudo o autor refere que a mais elevada satisfação estética é experienciada pela observação do atleta que actua de forma graciosa e económica mas que, igualmente, atinge o propósito do desporto em causa: o jogador de ténis que executa um serviço eficaz com um estilo impecável, proporciona ao espectador maior satisfação estética do que se o falhar, com o mesmo estilo impecável. A satisfação estética mais elevada requer portanto que a acção seja direccionada para o fim em causa (Best, 1988a). A posição de Best relativamente a este assunto satisfaz--nos bastante mas pensamos, no entanto, que o atingir a finalidade de forma esteticamente satisfatória (para utilizarmos a expressão do autor) não diminui o leque de possibilidades, antes o alarga. Ao entrarem em jogo categorias como harmonia, ritmo, expressividade, criatividade, estilo, é aumentado o espectro de possibilidades de realização dos movimentos, o que contribui para o enriquecimento das diferentes modalidades desportivas.

Relativamente à temática da Estética do Desporto, Best (1988a) entende que não deixa de ser importante o facto de existirem pessoas que naturalmente se movem e realizam o que quer que seja de forma graciosa, o que pode contribuir para o efeito

estético dos seus movimentos desportivos. Neste contexto o autor cita Muhammad Ali como um exemplo notável.

Best (1988a) tem consciência de que os desportos que qualifica como estéticos são aqueles que habitualmente são classificados como técnicos, não vindo nisso qualquer redundância (apesar dos dois conceitos estarem intimamente relacionados), nem qualquer incompatibilidade.

O autor (Best, 1998a) reflecte ainda acerca do papel do *contexto* no sentimento estético e realça dois aspectos que entende serem de grande importância no significado da noção de experiência estética no Desporto. O primeiro desses aspectos respeita a que um movimento não pode ser considerado estético isoladamente, mas apenas no contexto de uma acção particular inserida num desporto específico. Um gracioso movimento de onda com o braço esquerdo pode ser muito efectivo em dança, mas o mesmo movimento pode resultar feio e absurdo como parte da acção num serviço de ténis, na medida em que diminui ou desvia a concentração do esforço da tarefa específica (Best, *ibid.*). Best considera que um movimento é esteticamente satisfatório apenas se, no contexto da acção como um todo, é visto como formando uma estrutura uniforme que é tomada como o método mais económico e eficiente de atingir o fim requerido. O segundo aspecto diz respeito à concepção, errada para Best, de que os sentimentos funcionam como critério da qualidade estética, estabelecendo-se uma relação de dependência entre esta e aqueles. Esta falsa noção consiste em tomar o sentimento do *performer* ou o do espectador como o último árbitro (Best, 1988a). Para o autor é importante não negligenciar que qualquer sentimento só é inteligível se puder ser identificado pela sua manifestação característica em termos de comportamento. Best considera que é o movimento físico, observável, que identifica o sentimento e não, como muitas vezes se pensa, o sentimento interior que confere ao movimento qualidade ou significado estético.

Relacionado com este aspecto Best (1988a) menciona a questão de a atitude estética ser muitas vezes tomada como predominantemente contemplativa, opinião de que discorda. Para o autor a contemplação é uma parte importante da estética mas não é exaustiva, na medida em que entende existir uma satisfação estética por parte do atleta, satisfação essa que é intrínseca (e não dissociada ou retrospectiva) à actividade realizada, o que parece convergir com Kuntz (1985) que se referia à Estética por via quinesésica e por via empática, sendo que a primeira se aplicaria ao atleta e a segunda ao observador.

Ainda relativamente à noção de contexto Best (1988b) esclarece que não o entende como um simples cenário físico, no sentido asséptico, onde tem lugar a acção, e indica vários aspectos que se relacionam e nos quais o significado de uma acção depende do contexto: num primeiro sentido, o contexto inclui todos os tipos de práticas para as quais determinado espaço ou cenário é utilizado; num segundo sentido, o contexto pode ser entendido como toda a sequência de acções em que a acção principal está contida; finalmente, o contexto pode ser tomado como a própria prática em que se insere a acção (Best, *ibid.*).

Best (1988a) coloca-se a questão se os desportos estéticos, pelo facto de se aproximarem das artes devido à impossibilidade de distinção entre meios e fins, podem legitimamente ser considerados como formas de Arte? O autor entende que não e argumenta de várias formas: começa por comparar o Desporto com a dança, distinguindo-os pelo carácter objectivo do primeiro e subjectivo da segunda. Depois invoca a confusão dos argumentos que afirmam que o Desporto é Arte, que se baseia no facto de os termos *estético* e *artístico* serem tomados como sinónimos, descurando a distinção entre acontecimentos estéticos e artísticos. Para Best (1988a) Estética é o *género* de que o artístico é uma *espécie*. Pensa que enquanto na Arte a principal finalidade é produzir artefactos ou *performances* com o objectivo de provocar prazer estético, no Desporto a Estética não é o objectivo primeiro. Acrescenta que uma outra característica marcante da Arte é ela ter a possibilidade de expressar concepções morais, sociais, políticas ou emocionais, o que não se passa com o Desporto; se um ginasta incluísse no seu exercício movimentos que expressassem a sua visão da guerra, ou do amor, isso diminuiria a qualidade da sua *performance*, ao contrário do que aconteceria com qualquer forma de Arte. Parece-nos extremada a posição de Best, pois pensamos que qualquer exercício de patinagem artística, de ginástica rítmica desportiva, de natação sincronizada ou até os exercícios de solo de ginástica artística podem, de forma evidentemente menos óbvia do que a Arte, expressar sentimentos ou emoções, individuais ou sociais. De igual modo, nos jogos desportivos colectivos a forma empenhada e cooperante como uma equipa interage pode exprimir solidariedade e esperança. Também Wertz (1988), Boxill (1988) e Kupfer (1988b) discordam da posição de Best, afirmando que a expressão de atitudes, carácter, situações da vida e mesmo referências morais abundam no Desporto. Igualmente Hyland (1990) opina que o exercício de um patinador ou de um ginasta pode expressar alegria, tristeza ou solidão, fazendo notar que em muitas competições desportivas dão-se “lições da vida”, nas quais estão patentes a coragem, o ultrapassar de obstáculos, o saber lidar com a pressão, etc.

Best (1988a) refere que por exemplo na pintura abstracta ou na dança pede-se muitas vezes que não se procure um significado, mas que se apreciem simplesmente as linhas, as cores, o movimento, etc. Faz notar, contudo, que é intrínseca à noção de Arte a *possibilidade* de abordar temas com relevância social, constituindo este, certamente, um factor crucial na maneira como a Arte tem influenciado a sociedade. Para Best (1988b) no Desporto, mesmo nas mais elevadas *performances* ou mesmo nos desportos estéticos, esta possibilidade não se constitui como um traço marcadamente presente, sendo que quando surge, o seu carácter é *extrínseco* à actividade desportiva.

Best (1988b) argumenta contra as posições que defendem que porque a Arte não pode ser estrita e rigorosamente definida, qualquer objecto ou actividade podem ser Arte. Entende que se o termo se aplica a tudo não pode, significativamente, aplicar-se a nada, deixando de ter sentido a existência da expressão Arte. Só se existirem algumas fronteiras, ainda que vagas e mutáveis, é que tem sentido a existência do conceito de Arte; afirmar que não há fronteiras, utilizando esse argumento para



sustentar que o Desporto é Arte, resulta na condenação que qualquer coisa o possa ser (Best, *ibid.*). Afigura-se-nos que grande parte desta discussão se fundamenta no distanciamento de Best relativamente ao sujeito da experiência estética, e na sua concentração quase exclusiva sobre o objecto, o Desporto.

Best (1988b) sublinha contudo que ao não considerar o Desporto como uma Arte não lhe retira valor algum. Pelo contrário, o autor pensa que, julgado pelos critérios da Arte, o Desporto seria considerado como uma Arte pobre. Do seu ponto de vista, há que julgar o Desporto e os desportos pelos seus próprios padrões ou modelos, incluindo os padrões estéticos (*ibid.*). Esta parece-nos ser, com efeito, a questão central: a possibilidade de emitir juízos estéticos relativamente ao Desporto, o que implica a vivência de experiências estéticas na presença desta actividade.

Best alerta também para a utilização por parte de alguns autores (Anthony, 1968, Reid, 1970, cit. por Best, 1988a) dos termos *bonito* e *gracioso* aplicados ao Desporto, no sentido de o aproximar da Arte, o que para ele não passa, uma vez mais, de uma indevida confusão de conceitos. Cita igualmente o caso de Lowe (1976, cit. por Best, 1988a) que evoca a *Beleza* do Desporto no sentido de o comparar às artes performativas, argumentando que *Beleza* e os seus cognomes não implicam necessariamente *Arte*. Com efeito Best (1988b) entende que a *Beleza* não garante o carácter de *Arte* a uma actividade, nomeando artistas como Munch e movimentos artísticos como o dadaísmo que no seu trabalho, de forma deliberada, desprezaram a *Beleza*. Refere-se ainda a Carlisle (1969, cit. por Best, 1988a) que aproxima da *Arte* a patinagem artística, os saltos para a água, a ginástica e a natação sincronizada, por via dos critérios estéticos que são aplicados à dança, discordando também deste ponto de vista. Sublinha, contudo, que apesar de não atribuir ao Desporto, nem mesmo aos desportos que designa por estéticos, o carácter de *Arte* reconhece, em particular a estes últimos, um elevado valor estético. Esta parece-nos que é a perspectiva mais correcta, que permitirá avançar para além do impasse a que a definição das relações Desporto/*Arte* acaba quase sempre por conduzir. O corpo humano, com o qual se realiza o movimento desportivo, não é certamente um objecto artístico, mas "(...) nas suas estratégias de cooperação com o real, emerge como um objecto necessariamente belo. Daí que o movimento utilizado para fazer Desporto empreste a este último essa mais-valia estética." (Cunha e Silva, 1999b, p. 60).

Best (1988a, 1988b) menciona uma outra concepção, errada do seu ponto de vista, respeitante aos termos *dramático* e *trágico* (e às suas categorias) que são aplicados de forma equívoca ao Desporto pois, para ele, não podem ser empregues noutros contextos com o mesmo sentido que o são na *Arte*. Afirma que em teatro, por exemplo, a tragédia acontece aos personagens de ficção que estão a ser representados e não aos actores, isto é, às pessoas que dão vida à representação. Em contraste, tragédia no Desporto ocorre com os participantes, com as pessoas reais que nele tomam parte (Best, *ibid.*). Para Best é claro que o objecto central da *Arte* é um objecto *imaginário*, ao contrário do que se passa no Desporto. Assim discorda de Reid (1970, cit. por Best, 1988a) que afirma que os espectadores de Desporto são o verdadeiro teatro dos nossos

dias, de Carlisle (1969, cit. por Best, 1988a) que sustenta que o *cricket* é uma forma de Arte dramática e visual, de Kitchin (s.d., cit. por Best, 1988a) que se refere ao futebol como um drama sem guião e de Keenan (1973, cit. por Best, 1988a) que declara que as provas de atletismo, assim como outros desempenhos humanos, acarretam uma componente dramática. Best (1988a) afirma que o sentido em que estes autores utilizam os termos trágico e dramático divergem do sentido em que são usados em Arte: enquanto um momento trágico em teatro representa um *triunfo*, uma marca de *sucesso*, um momento trágico em Desporto significa um *fracasso* para o atleta (mesmo que tenha atingido esse momento de forma nobre e corajosa). Best (1988b) acrescenta ainda que enquanto no teatro não é o carácter do actor que é mostrado mas sim o da personagem que o actor representa, no Desporto é o carácter do atleta, da pessoa, que é evidenciado. Entendemos que há aqui dois aspectos a considerar: por um lado, o termo dramático por referência a teatro, no sentido de uma representação o que, em certa medida, também se passa no Desporto que é, igualmente, uma representação. Por outro lado, dizer que o actor evidencia o carácter da personagem é verdade até um certo ponto, pois este carácter está sempre condicionado e reflecte a interpretação do actor; aquilo que se mostra e passa para o público não é impessoal, está impregnado das características individuais e das possibilidades expressivas do actor. Assim, parece-nos que é possível converter as divergências de Best em convergências.

Best (1988a) refere-se também ao facto de as actividades desportivas e os movimentos dos atletas serem um tema tratado na Arte, por exemplo na pintura e na escultura. Embora existam autores (nomeadamente Lowe, 1976, cit. por Best, 1988) que entendam este facto como mais um argumento a favor do Desporto ser considerado como Arte, Best discorda, afirmando que apesar de o Desporto poder constituir tema da Arte, a Arte não pode constituir tema do Desporto; com efeito, falar de tema em Desporto não faz, para Best, qualquer sentido. O autor (Best, 1988b) interroga-se se a principal questão não será porque é que algumas pessoas estão tão fortemente inclinadas em argumentar que os desportos são formas de Arte? Best demarca-se completamente da opinião que sustenta que esse facto elevaria o estatuto de Desporto. Partilhamos também esta opinião e parece-nos até que, actualmente, o Desporto se manifesta como uma actividade com uma relevância cultural muito semelhante à da Arte, não necessitando da sua aproximação para que lhe seja atribuído reconhecimento.

Parry (1989) é também um partidário de que o Desporto não pode ser considerado Arte. Entende que é fundamental que se possuam ideias claras relativamente aos termos Estética e artístico para que daí não derivem confusões e mal entendidos. Adopta a posição subjectivista de pensar a Estética como uma forma de percepção de um objecto ou de uma actividade, como um tipo de interesse ou de atitude manifestados pelo sujeito. Para Parry (1989) “A estética não se refere ao objecto, mas ao tipo de atitude que temos em relação a ele.” (p. 16). Este posicionamento deixa totalmente em aberto a questão da avaliação, sendo que as

apreciações estéticas nos podem conduzir a julgamentos que classificam o objecto como bonito ou feio, como gracioso ou sem graça, grosseiro, como unitário ou fragmentário, como profundo ou superficial (Parry, 1989).

Parry (1989) entende que a atitude estética requer que o sujeito tome em consideração certas características intrínsecas do objecto por si mesmas, e não por qualquer finalidade prática que possam servir. Realça que o interesse estético é não propositivo, ou não funcional, e que possuímos a liberdade de tomar uma atitude estética em relação a um qualquer objecto.

A Arte é definida em termos da Estética, dado que é criada com a finalidade de provocar apreciação estética; contudo, Parry (1989) vinca profundamente a necessidade de distinguir o estético do artístico, o que nos parece também muitíssimo importante. Embora a Arte seja definida por relação à Estética, qualquer actividade ou objecto podem ser percebidos como estéticos, enquanto apenas alguns deles são Arte (ibid.). Para Parry (1989) uma característica marcante da Arte traduz-se na possibilidade de incorporar e expressar significados (morais, sociais, políticos, emocionais).

Parry (1989) refere-se a uma confusão de conceitos que identifica o ofício (*craft*) com a Arte. O autor entende que as artes possuem objectivos intrínsecos e são não propositivas, não intencionais (*non-purposive*), ao passo que os ofícios, tal como os desportos, estão vinculados a um propósito exterior que os caracteriza.

Ao considerar os desportos do ponto de vista estético, Parry (1989) reconhece as mesmas categorias que Best (1988a), distinguindo-os em desportos propositivos e desportos estéticos. Entende que a influência da Estética nas actividades e nos objectivos destes dois grupos de desportos é diferente: as finalidades dos desportos propositivos são independentes do modo de realização, isto é, a forma de realização não condiciona a prestação desportiva. Por exemplo, no futebol aquilo "que se faz" pode ser explicado sem referência à maneira "como se faz" - um golo é marcado quando a bola passa para além da linha existente entre os postes e por baixo da barra; isto é explicável sem necessidade do recurso ao "se se deve" ou, "como se deve" pontapear ou cabecear a bola. A forma "como se faz" é irrelevante (dentro do quadro regulamentar) desde que o propósito fundamental seja atingido (Parry, 1989). Pelo contrário, Parry (ibid.) afirma que nos desportos estéticos se verifica uma relação profunda e dependente entre a função e a forma, isto é, entre os objectivos e o meio de os atingir, sendo o motivo estético fundamental à actividade. Refere que para entender o que é um "salto mortal" ou um *pivot* em ginástica, é preciso explicar como se realizam estes elementos. No futebol é possível distinguir o objectivo de marcar um golo do acto concreto de o marcar, isto é, existe a possibilidade de distinguir os meios dos fins, enquanto na ginástica os objectivos da actividade fazem parte da natureza da própria actividade (Parry, 1989).

Parry (1989) entende que nem os desportos propositivos nem os desportos estéticos podem ser considerados como Arte. Afirma que nos primeiros, em modalidades como as corridas, os lançamentos, os desportos de combate ou os de equipa, o vencedor é aquele que atinge determinado fim (estabelecido pelas regras)

independentemente da maneira como o consegue. Refere que não importa como se corre, desde que se chegue em primeiro lugar, sendo que o interesse estético que pode daí advir é meramente casual. Parry (ibid.) pensa que os desportos propositivos podem, obviamente, ser considerados do ponto de vista estético (os fotógrafos, os produtores cinematográficos, pintores e escultores frequentemente o fazem, tomando o Desporto como tema) mas, como é igualmente possível considerar qualquer objecto do ponto de vista estético, este não é um argumento que permita sustentar a posição de que o Desporto pode ser considerado como Arte. Assim, do seu ponto de vista, o facto de tanto o Desporto como a Arte poderem ser percebidos esteticamente não é significativo, ou seja, não converte o Desporto numa forma de Arte.

Para Parry (1989), assim como para Best (1988a) também aos desportos estéticos não é possível conferir o atributo de Arte. Refere-se-lhes, contudo, como *artefactos estéticos*, dado serem produzidos com o objectivo de uma avaliação estética. Na ginástica, nos saltos para a água, nos trampolins, na natação sincronizada e na dança no gelo, o que é realizado não pode ser ajuizado separadamente da maneira como é executado, advindo daqui que o interesse estético é central à actividade (Parry, 1989). Contudo, embora todos os objectos de Arte sejam artefactos estéticos, nem todos os artefactos estéticos são objectos de Arte, e daí que Parry sustente que os desportos estéticos não são Arte, sublinhando que o que os distancia significativamente é o não terem a possibilidade de expressar significados. Parry esclarece no entanto que, relativamente à Arte, ela possui essa possibilidade, embora por vezes não faça uso dela, não a explore, enquanto que o Desporto, em sua opinião, não a possui.

Também Parry (1989), como Best (1988b) coloca-se a questão de quais as vantagens em caracterizar uma actividade como Arte, que valor acrescentado é que isso lhe transporta? Parece-nos, de facto, que esta é uma questão pertinente que conduz à desvalorização da discussão em torno da controvérsia se o Desporto é ou não Arte, evidenciando a importância de centrar o debate no domínio mais alargado da relação Desporto/Estética.

Witt (1989) é um dos autores que pensa que o mundo do Desporto é também um mundo de valores estéticos. Entende que o fascínio do Desporto não resulta apenas das necessidades e interesses, sociais e individuais, que lhe são inerentes e que emergem exclusivamente da sua faceta de praticidade (*practicality*). Para Witt todas as actividades desportivas, todas as situações no Desporto podem transportar uma escala inteira de disposições, sentimentos e impressões que permitem uma profunda experiência estética - "(...) para muitas pessoas, atletas e espectadores, esta experiência constitui o aspecto mais fascinante do Desporto." (Witt, 1989, p. 11).

Lançando um olhar retrospectivo quanto à importância da Estética no Desporto, Witt (ibid.) recua até ao fundador dos Jogos Olímpicos da era moderna e cita um verso da *Ode ao Desporto* de Pierre de Coubertin: "Oh Desporto tu és a beleza!" (Coubertin, cit. por Witt, 1989, p. 11). Para o autor, com esta frase Coubertin coloca os valores estéticos do Desporto em primeiro plano. Witt (1989) opina que ao

penetrarmos profundamente nas ideias de Coubertin não podemos negligenciar os seus valores humanistas em relação ao Desporto que incluem, estruturalmente, a componente estética sob diferentes formas sendo que, para Coubertin, a Beleza era sinónimo da Estética do Desporto. Hoje em dia a existência de qualidades estéticas no Desporto é geral e quase unanimemente aceite e mesmo até esperada (Witt, 1989). Contudo, devido à subjectividade do processo de percepção estética, existem ainda dificuldades na determinação das qualidades estéticas específicas do Desporto, sendo que as opiniões se diferenciam de acordo com as inter-relações que se estabelecem entre Desporto e Estética (ibid.).

Witt (1989) faz referência à diferenciação comum e simplista entre *desportos bonitos* e *desportos feios*, que considera desadequada, porquanto lábil. Este tipo de classificação prende-se, para o autor, com o gosto, a afinidade ou, pelo contrário, com a rejeição que se pode sentir por um Desporto, o que resulta principalmente de experiências muito subjectivas que se têm com esse Desporto em particular, de ligações pessoais com ele ou de determinados sentimentos em relação a essa actividade desportiva. As pessoas possuem geralmente preconceitos positivos ou negativos (ibid.).

Witt refere-se a uma outra distinção (Takács, 1974, cit. por Witt, 1989) que classifica os desportos em *esteticamente atractivos* e *não atractivos*. Este tipo de caracterização relaciona-se com o facto de determinados desportos se revelarem atractivos ou não para o público. Nos desportos *esteticamente atractivos* (patinagem artística, ginástica rítmica, dança no gelo, ginástica artística) existe, regulamentarmente, uma avaliação centrada nas qualidades estéticas que valoriza aspectos da prestação como o ritmo, a harmonia, a variação de movimentos, a ligação destes com a música, a expressividade (Witt, 1989). Nos *desportos não atractivos* estas qualidades não condicionam as *performances* e, embora se manifestem nas acções desportivas, isso só acontece complementarmente, ou seja, numa dimensão periférica (ibid.). O autor afirma que todo o empenhamento é orientado para as prestações a atingir, sendo menos importante, no plano estético, a forma como são conseguidas. Nestes desportos as prestações são medidas dum modo exacto e rigoroso (comprimento, tempo, peso, golos, pontos) e as qualidades estéticas são como que um sub-produto e não uma componente intencional (e treinada) na prestação desportiva e na sua avaliação (Witt, 1989). Parece-nos que cabe chamar aqui a atenção para a necessidade em distinguir Estética de atracção. A Estética preocupa-se (entre outras coisas) com a conceptualização do Belo, não se esgotando na atracção estética e no conseqüente prazer daí advindo. Se circunscrevermos a Estética à atracção e ao prazer estamos a retirar-lhe, pelo menos em parte, o seu carácter não pragmático.

Witt (1989) considera que para que sejam identificadas qualidades estéticas no Desporto, tomando em consideração as peculiaridades da *oferta estética* nos diferentes tipos de desportos, mais importante do que a sua classificação é o reconhecimento de qualidades estéticas comuns. Assim, pensa que é possível encontrar certos traços comuns: refere, como o primeiro desses traços, o corpo humano e os seus movimentos submetidos à influência do Desporto. Afirma que o corpo é desenhado e alterado pela

actividade desportiva contínua e sistemática; todos os tipos de desportos podem ser identificados por esta característica comum, o que significa que em todas as formas de actividade desportiva, através de exercícios físicos, o corpo humano desenvolve-se e altera-se na condição de um potencial detentor de qualidades estéticas. Esta modelação do corpo repercute-se nas acções motoras, incrementando o efeito estético para o público, para os árbitros ou juízes e para a crítica (Witt, 1989). O autor menciona um outro aspecto comum a todos os desportos, que respeita à possibilidade de constituírem fonte de prazer estético - qualquer acto motor inerente a uma qualquer modalidade desportiva é susceptível de criar uma situação estética. Para Witt (1989) isso significa que pode actuar como um objecto de prazer estético e pode também criar-se uma relação estética entre o sujeito e o acto motor. O acto motor desenvolve-se para uma audiência que está preparada e é capaz de ver e disfrutar um processo de actividades desportivas do ponto de vista específico das suas qualidades estéticas. Relacionado com este aspecto, Lobshanidse (1980, cit. por Witt, 1989) refere que no processo de interacção com o objecto desportivo "o sujeito pode desenvolver novas formas psíquicas: necessidades estéticas, sentimentos, gostos e ideais, uma consciência estética e a habilidade para compreender e actuar de forma estética no campo do Desporto." (p. 12).

Witt (1989) considera assim que as qualidades estéticas comuns do Desporto estão primordialmente ligadas ao corpo humano treinado do ponto de vista físico e aos actos motores desportivos como fontes de prazer estético. Contudo aponta também outros aspectos, como as "imediações" (*surroundings*) do exercício físico, do treino, dos jogos e da competição, reforçando que, desde os tempos mais remotos da história do homem, o Desporto desenvolveu o seu próprio ambiente do ponto de vista estético. A título de exemplo cita os espaços onde decorriam os jogos gregos clássicos e, já na era moderna, o empenho de Coubertin em não reduzir os Jogos Olímpicos a um mecanismo seco de competição, procurando que constituíssem também um espaço para a difusão dos ideais olímpicos modernos, harmonizando-se com o princípio da euritmia na experiência simultânea de diferentes géneros de Arte, desenvolvendo esforços no sentido da presença e colaboração das artes, com vista a despertar o "sentido do Belo". Refere que no nosso século, os traços das qualidades estéticas do Desporto (comuns a numerosos desportos) estão bem evidentes na arquitectura dos espaços desportivos, no *design* dos equipamentos, na moda do vestuário desportivo, assim como na arte comercial relacionada com os acontecimentos desportivos (*posters* desportivos, fotografias, concursos com temas desportivos, *design* de interior, etc.), no artesanato, na música (fanfarras, canções, marchas, músicas para cerimónias).

Witt (1989), contrariamente a Best (1988a), confere um ênfase especial a um outro aspecto respeitante às qualidades estéticas comuns aos vários desportos que são preservadas num número imenso de obras de Arte. Lembra que no decurso de um longo processo histórico, desde os primórdios da humanidade até aos nossos dias, as actividades artísticas têm acompanhado o desenvolvimento do Desporto. Inúmeras obras sob diferentes formas de Arte foram desenvolvidas, apresentando tópicos e motivos extraídos da riquíssima variedade de fenómenos que constituem a realidade do

Desporto. Das artes plásticas à literatura ou à música, à fotografia, ao cinema, à televisão, ao vídeo, os estilos artísticos assim como as posições estéticas e filosóficas variaram, mantendo-se comum o recurso à temática desportiva (Witt, 1989). Witt reforça a importância de Coubertin que em 1906 iniciou os Concursos de Arte Olímpicos, que decorriam em simultâneo com os Jogos Olímpicos, e que trouxeram resultados notáveis no campo da Arte relacionada com o Desporto.

Witt (1989) partilha o ideal grego de Estética que associava os valores estéticos aos valores éticos, a Beleza à justiça, à coragem, à honra. Entende que ao determinarmos os valores estéticos do mundo do Desporto em que vivemos somos, necessariamente, levados ao ponto de encontro entre os valores estéticos e os valores éticos. Investe o Desporto da missão de promotor da paz, missão que está intimamente ligada à Beleza do Desporto e aos seus ideais humanistas.

Vanden Eynde (1989) é um outro autor que equaciona também de parceria a Estética e a Ética do Desporto. Considera que ao lado dos valores éticos que sobressaem no Desporto há que considerar igualmente os valores estéticos, na medida em que o Desporto é criador de Beleza ao conceber movimentos humanos, que se desenvolvem no tempo e no espaço, em busca da perfeição técnica ou biomecânica. No que concerne à problemática da relação do Desporto com a Arte, cita uma interrogação colocada por De Visscher (1986, cit. por Vanden Eynde, 1989, p. 25): “Será que a Arte precisa do Desporto?” Aparentemente poderá parecer que não, pois são inúmeras as obras de Arte que não recorrem a temas desportivos. Contudo, se tivermos em atenção que a Arte retrata o mundo e o corpo, evidenciando quem e como o homem é, então somos levados a concluir que também o Desporto não pode ser ignorado pela Arte (De Visscher, *ibid.*). Com efeito, o historiador de Arte pode, provavelmente, afirmar que o Desporto nunca esteve omissa da Arte (De Visscher, 1986, cit. por Vanden Eynde, 1989). Desde a Grécia clássica até à contemporaneidade, os artistas têm evidenciado que pode existir uma relação estética entre Desporto e Arte, produzindo obras notáveis que possuem o Desporto como “fonte de inspiração” (Vanden Eynde, 1989). Cabe no entanto não negligenciar que o que define a Arte não é o tema e que a argumentação usada por Vanden Eynde para sustentar a relação da Arte com o Desporto não se esgota nesta questão do tema. Não é de facto o tema que define a Arte, sendo que pode existir Arte sem tema.

Vanden Eynde (1989) considera que o Desporto não é uma Arte no sentido básico do termo, embora as emoções ou sentimentos estéticos despertados pelo Desporto e pela Arte não possam, em seu entender, ser separados. Afirma que na *performance* desportiva existe o mesmo processo de transcendência que na Arte: a categoria *vitória*, que se constitui para o atleta (e também para o espectador) como um valor temporário, ao converter-se numa perspectiva de futuro adquire uma intemporalidade, que pode causar uma impressão tão profunda como o trabalho do artista. Refere-se também ao *estilo* como a expressão da individualidade que revela o eu, e que ocorre tanto no Desporto como na Arte. Existe, em seu entender, uma dua-





lidade entre Desporto e Arte, mas tal como o Desporto, a Arte suscita, afecta, transporta.

Vanden Eynde (1989) menciona uma outra relação do Desporto com a Arte através do artista, agora arquitecto, que cria os modernos e estéticos pavilhões, piscinas, pistas de atletismo e outras estruturas desportivas, através das quais revela a sua inspiração em edifícios que permanecem no tempo, em objectos de Arte com um cariz social onde movimentos, movimentos desportivos, são expressos por seres humanos.

Takács (1989) afirma que quando se relacionam as expressões Desporto e Estética, imediatamente se pensa em desportos “bonitos”. Para o autor a Estética do Desporto é facilmente associada a movimentos elegantes, ambientes agradáveis, desportistas vestidos de forma esmerada, multidões coloridas de apoiantes ou outros elementos similares e comumente aceites. Takács (1989) sustenta, contudo, que é necessário reflectir e analisar profundamente a Estética do Desporto, isto é, as qualidades estéticas associadas ao Desporto, o que implica uma análise centrada nas categorias estéticas, que deverá tomar em primeiro lugar a Beleza. Esclarece que as partes de todas as qualidades estéticas são conhecidas como categorias estéticas (bonito, feio, trágico, etc.) mas opina que, de facto, há muito mais qualidades estéticas do que as tradicionalmente reconhecidas. Chama também a atenção para o problema decorrente do facto de a aplicação ao Desporto das categorias emergentes da Estética Geral não resultar satisfatoriamente. Entende que se torna difícil que sirvam adequadamente as qualidades do movimento humano, do corpo e das actividades desportivas, sendo necessário, por um lado, uma certa reinterpretção de algumas categorias e, por outro, a criação de novas (específicas) categorias. O autor menciona ainda uma outra dificuldade decorrente de as duas formas de Arte que interajam com o movimento humano - a dança e o cinema - não possuírem também categorias específicas. Parece-nos muito importante a questão aqui levantada por Takács, mas sentimos necessidade de lhe acrescentar algo: se, por um lado, a afirmação desta nova área de estudo designada por Estética do Desporto, carece do reconhecimento de novas categorias estéticas, por outro lado, pensamos que em relação à Arte não é possível (seja para que Arte for) definir com exactidão e objectividade categorias estéticas que possam ser qualificadas como exclusivas de determinada Arte. Em nosso entender a mesma categoria estética surge frequentemente associada a mais do que uma forma de Arte e seria extremamente forçado vincular e limitar esta ou aquela categoria a uma ou outra Arte, o que se aplica também ao Desporto. Parece-nos que é possível e desejável avançar um quadro de categorias estéticas do Desporto (constituindo-se este como um dos aspectos sobre os quais incide o presente trabalho), mas ele será sempre uma “pintura” inacabada, passível de posteriores intervenções e susceptível de diferentes interpretações.

Takács (1989) afirma que a Beleza é a qualidade estética relativamente à qual é mais difícil argumentar, sendo no entanto em relação a ela que mais se argumenta. Refere que apesar de a Beleza aparecer definida em todos os sistemas estéticos, essas

definições possuem uma importância relativa, na medida em que encerram muitas contradições. A História da Estética contém conceitos de Beleza dos mais importantes filósofos respeitando também ao corpo e ao movimento humano. Essas definições estão sempre intimamente relacionadas com as ideias gerais de Beleza de cada período histórico e podem, segundo Takács (1989) dividir-se em dois grupos: ideias de forma e ideias de conteúdo. Para o autor a Beleza é uma qualidade perceptível que pode ser vista ou ouvida, característica do homem, dado que um animal pode ver mas não pode perceber a Beleza das coisas. Parece-nos que faltou a Takács equacionar a questão também na sua forma inversa, ou seja, o homem pode perceber a Beleza sem a ver ou sem a ouvir (ocorre-nos de imediato o exemplo de Beethoven que, a partir de determinada altura da sua vida, continuou a criar Arte - bela para muitos - sem a poder ouvir).

A Beleza contém também um valor positivo por comparação com o valor negativo da fealdade que tentamos constantemente evitar e possui ainda uma "dimensão humana" - tudo o que é pequeno é "encantador" e tudo o que é maior é "grandioso" (Takács, 1989). Para Takács (ibid.) o fundamental é que se defina a Beleza por referência ao seu conteúdo total que é a "liberdade humana" (interpretada no sentido filosófico do termo, isto é, como a acção concordante com a satisfação de uma necessidade reconhecida). Numa interpretação deste tipo, refere ainda Takács, a liberdade pode ser usada para explicar a essência da Estética e das categorias estéticas (como o faz George Lukács, cit. por Takács, 1989). De acordo com este entendimento, é possível dizer que o objectivo fundamental de todas as actividades estéticas é incrementar a liberdade do homem (Takács, 1989). O Belo e o feio, de acordo com esta concepção, correspondem à liberdade, ou falta dela, expressas de forma sensível nos aspectos visuais e auditivos dos objectos naturais, sociais e artísticos (ibid.). Para Takács a Beleza contém sempre um ideal de liberdade, expressa-a, evoca-a ou simboliza-a. O autor pensa a Beleza do Desporto (entendida na sua substancia, e não definida por valores exteriores) em relação com a liberdade do homem, qualidade que, passível de ser expressa por todos os desportos, implica que todos tenham valor estético. Uma vez mais é reiterado o seu desacordo relativamente à categorização "desportos bonitos"/"desportos feios". No sentido de clarificar um pouco mais as características da Beleza emergentes da actividade corporal e cultural que é o Desporto, Takács (1989) refere-se às *adaptações biológicas* (desenvolvimento da musculatura, melhoria da capacidade vital, hipertrofia cardíaca, etc.) e *sociais* (espírito de grupo e cooperação, adaptação a regras, etc.) como facetas da liberdade humana: um nível mais elevado destas adaptações implica maior liberdade e, conseqüentemente, mais Beleza para a actividade. O autor evidencia o papel desta Beleza do Desporto (advinda da liberdade fundada num elevado nível de adaptações biológicas e sociais) inspiradora de obras ao nível da literatura e das artes plásticas.

Takács (1989) analisa a dimensão *resultado* e considera-a influenciadora da Beleza dos movimentos desportivos. Parece-lhe óbvio que um salto em comprimento de 8.90m contém mais liberdade do que um salto de 4.90m, sendo que o conteúdo em

termos de Beleza resulta também diferente. Um salto à vara é considerado bonito mas existe certamente uma enorme diferença entre saltar acima ou abaixo de seis metros. O autor pensa que algo de similar se passa em relação a todas as actividades: a qualidade dum peça musical, por exemplo, depende muito do nível de execução, o que significa que há mais liberdade na *performance* de um músico experiente do que num principiante. Contudo, se o resultado é muito importante, ele não vive de forma isolada como Takács (1989) ilustra: é “bonito” quando um atleta marca um *penalty* mas, é muito mais bonito quando o faz num momento crucial dum jogo. Isto leva o autor a afirmar que a dificuldade do movimento e o sucesso esperado incrementam o esforço; é-lhes necessária maior liberdade humana, logo, traduzem mais Beleza.

Takács (1989) afirma que a opinião pública ao olhar para os desportos do ponto de vista estético tende a focalizar-se na Beleza de determinadas actividades desportivas, o mesmo é dizer que o senso comum associa Estética do Desporto a “desportos bonitos” e a “movimentos estéticos”. Mas o que são, de facto, “desportos bonitos”? O autor esclarece que, uma vez mais, a opinião pública possui a resposta: a patinagem artística, a ginástica artística, a ginástica rítmica, os saltos para a água, a natação sincronizada são considerados habitualmente “desportos bonitos”, aos quais cada um acrescentará o seu desporto de eleição. Afirma que existe também uma lista consentida de “desportos feios”: o *boxe* surge em primeiro lugar, seguido pelo judo e pelos desportos de combate em geral (porque lutam), pelo *rugby* e às vezes o futebol (porque dão pontapés e são grosseiros), pelas corridas de longa distância (porque transpiram e respiram com dificuldade). Num estudo citado por Takács (1989) desenvolvido com professores e treinadores na Escola Superior de Educação Física da Hungria, foram formuladas questões relativamente à Beleza dos desportos. Apenas 10% das respostas (num total de 500 inquiridos) reflectiam a opinião de que não existem desportos bonitos e desportos feios (não tendo sido dada, contudo, qualquer explicação que sustentasse a opinião). Os restantes 90% convergiram com a lista atrás mencionada de desportos “bonitos” e “feios”, utilizando os mesmos factores explicativos (Takács, 1989). As definições mais frequentes de Beleza baseavam-se em valores exteriores, o que significava que um Desporto era qualificado como bonito porque era espectacular, dinâmico, colorido; porque se usavam fatos bonitos; porque existiam movimentos harmónicos; porque era agradável, excitante, intelectual, gracioso, brilhante. Estes traços variavam de diversas formas, de acordo com o gosto pessoal e a educação, possuindo em comum o nada terem a ver com a substância da Beleza (ibid.). Para Takács (1989) conceitos como “espectacular” ou “agradável” não podem ser descritos dum forma clara; podem, antes, ser interpretados de várias maneiras (em nossa opinião à apreciação estética está sempre inerente a interpretação, pelo que esta questão levantada por Takács não nos parece significativa). Segundo o autor, o termo “espectáculo” é muito utilizado para descrever a Beleza na patinagem artística mas, num jogo com bola por exemplo, poderá ser muito mais usado o termo “espectacular”, devido à mudança constante de cenas, que não sucede da mesma forma nos movimentos estereotipados da patinagem artística, que podem mesmo, em sua opinião,

chegar a ser monótonos nas figuras obrigatórias. Takács (1989) considera inaceitável a distinção entre "desportos feios" e "desportos bonitos" reconhecendo, no entanto, que ela veicula a opinião do senso comum e até mesmo a de alguns teóricos.

A "experiência" é por vezes mencionada como um "sinal de Beleza" de um desporto (Takács, 1989). O turismo pode ser considerado mais bonito do que a ginástica porque é mais preenchido de incidentes, o turista encontra a todo o momento novas condições, enquanto o ginasta repete os mesmos exercícios, realiza as suas rotinas invariavelmente no ginásio. Para Takács (1989) não existe dúvida de que a Beleza compreende sempre experiência, nas suas formas natural, social ou artística.

Para além do conceito comum de *experiência* pode ainda falar-se de *experiência estética* (Takács, 1989). Uma experiência estética típica sucede quando evidenciamos uma qualidade estética em qualquer coisa; quando um dado objecto (ou fenómeno) é portador duma qualidade social e humana numa forma perceptível, e o vemos, experienciamos e percebemos (ibid.). Takács (1989) expõe que, potencialmente, as actividades desportivas contêm esta experiência estética, embora raramente atletas e espectadores a experienciem. Isto em parte porque nunca foram ensinados a fazê-lo (este parece-nos um aspecto fundamental, que remete para a importância da educação estética) e, em parte também, porque o resultado é mais importante no Desporto do que o evento em si. O autor pensa que a televisão e o vídeo desempenham neste contexto um papel importante: se, por um lado, a relação dos espectadores com a actividade desportiva é indirecta, o que proporciona uma experiência diferente da que é vivida dentro do estádio, por outro lado, a possibilidade de diversas repetições de determinadas cenas, o recurso à câmara lenta e a diferentes ângulos de filmagem desempenham, na opinião de Takács, um papel muito importante, revolucionário até, na consideração do inestimável valor estético do Desporto. É de sublinhar ainda (na opinião de Takács) que a qualidade da experiência depende do carácter da pessoa, do seu estado de espírito e emoções. A mesma actividade desportiva pode produzir efeitos diversos em pessoas diferentes, de acordo com o significado que possui nas suas vidas e da importância de que se reveste para cada uma delas.

Takács (1989) refere o "efeito decorativo" como um factor discriminante na diferenciação "desportos bonitos"/"desportos feios", correspondente à presença ou ausência de "efeito decorativo". Embora não exista uma definição clara deste conceito, é possível considerar a sua relação com a Estética, em especial com a categoria Beleza (ibid.). Apesar disso, não pode constituir critério único para a definição dos desportos "bonitos" ou "feios", embora possa ser um conceito mais compreensível, na sua opinião, do que "espectacular" ou "harmónico". Takács (1989) prefere e sugere as expressões "desportos atractivos"/"desportos não atractivos". Não há margem de dúvidas, para o autor, relativamente à existência de desportos possuidores de evidentes sinais formais de Beleza - harmonia corporal e nas cores, beleza facial, sorriso, música, cenário, roupas, efeitos de luzes. A qualidade da *performance* associada à impressão artística e ao envolvimento definem a realização. Estes desportos possuem um certo carácter de produção, na medida em que são pré-planeados e treinados. Takács (1989)

evidencia ainda outros traços característicos relativamente a estes desportos: o corpo humano desempenha um papel mais importante, existência de um julgamento subjectivo, utilização de música, intimamente relacionados com certas actividades artísticas (coreografia, composição, *performance*), papel importante desempenhado pela criatividade, carácter (tanto do treinador como do atleta), é dada à audiência a possibilidade de julgar por si própria, expressando a sua aprovação através do aplauso.

A economia no movimento, assim como novas concepções técnicas e táticas são consideradas ainda por Takács (1989) como características da Beleza do Desporto, na medida em que representam formas individuais ou colectivas de liberdade humana.

Um outro aspecto a que o autor faz menção respeita ao carácter momentâneo e irrepetível do Desporto, o que o aproxima da dança e do teatro. Em sua opinião as gravações em filme ou em video, que possibilitam a repetição, produzem sempre um efeito diferente, ampliado ou enfraquecido, do do momento real.

Marques (1990, 1993) é um dos autores portugueses que reflectiu acerca da Estética do Desporto. O seu primeiro registo surgiu quando, num *forúm* sobre Desporto, Ética e Sociedade, se propôs apresentar esta temática com base na relevância que lhe era já atribuída em alguns países do leste da Europa (Marques, 1990). Procurou salientar o objecto específico de estudo da Estética do Desporto com base nas formulações de dois autores alemães (Thieb e Schnabel, 1986, cit. por Marques, 1990) que evidenciam que ele se centra “nas acções de cada Desporto ou disciplina desportiva (...) - particularmente nos desportos técnicos e de composição artística - no estudo dos aspectos relativos à preparação, controlo e avaliação desportiva sob o ponto de vista estético.” (p. 221). Com efeito, num primeiro entendimento, Marques situa a Estética do Desporto mais próxima dos chamados *desportos estéticos*, afirmando que o desenvolvimento desta área se encontrou ligado às exigências impostas pelo desporto de rendimento, sobretudo em desportos como a ginástica artística feminina, a ginástica rítmica e a patinagem artística, modalidades onde os aspectos coreográficos e de composição artística se repercutem numa maior valoração das prestações desportivas (Marques, 1990).

O autor esboçou a realidade da Estética do Desporto na ex-RDA, onde é considerada como uma disciplina da Ciência do Desporto e, simultaneamente, uma disciplina parcial da Estética Geral, que procura investigar, segundo Thieb e Schnabel (1986, cit. por Marques, 1990, p. 222): “(...) as qualidades estéticas específicas das manifestações da cultura física e do Desporto; as suas funções estéticas na sociedade; as qualidades estéticas do corpo humano e dos seus movimentos nos diferentes modos e formas das acções desportivas; as qualidades estéticas do treino e das competições desportivas; as emoções estéticas das acções desportivas na sua dimensão espectáculo; os reflexos das qualidades estéticas do Desporto nas obras de Arte e no pensamento estético; os efeitos da cultura física e do Desporto na consciência estética da sociedade.” O autor manifesta a ausência de importância concedida pelas instituições nacionais de

formação em Educação Física e Desporto à Estética do Desporto e a necessidade de alteração deste estado de coisas.

Marques (1990) refere-se ainda à ligação do Desporto com diferentes formas de manifestação e expressão artística e cultural como as artes plásticas (que ao longo da história têm tratado a temática da cultura física e do Desporto), as artes aplicadas ao Desporto (o cartaz desportivo, a filatelia desportiva, os troféus, medalhas e diplomas desportivos, a moda desportiva), a literatura (recurso a temas desportivos), a música (em associação com o movimento corporal, as cerimónias de abertura e de encerramento de eventos desportivos), a arquitectura (complexos desportivos), o cinema, a televisão, o vídeo, a fotografia. Marques e Gomes (1990) realizaram também um interessante e importante trabalho de levantamento histórico das relações entre as artes plásticas e os motivos e temas do Desporto e da cultura física.

Num trabalho posterior Marques (1993) deixa de circunscrever o domínio da Estética fundamentalmente aos desportos de composição artística, alargando-o a todos os desportos. Com efeito, interroga-se o autor: “Quando se fala em *Desportos estéticos*, sempre se pensa em *desportos belos*. Não é porém verdade que se torna difícil avaliar o que é a Beleza? Que o conceito de Beleza é bastante controverso? O que são *desportos belos* e *desportos não belos*? O que são *desportos bonitos* e *desportos feios*? Pode sustentar-se, no plano teórico, que os chamados “*purposive sports*” não têm qualidades estéticas? Que os seus movimentos, as suas acções não apresentam beleza? Os próprios *desportos feios*, como o boxe, não exercem algum fascínio, não tocam a sensibilidade dos artistas que vêm nos movimentos de pernas dos *boxeurs* dentro do ringue, a leveza dos movimentos do bailado? Porquê tantos artistas plásticos, tantos escritores tiveram o boxe e os *boxeurs* como motivo das suas criações?” (Marques, 1993, p. 35). Marques (ibid.) conclui que todos os desportos são potenciais portadores de qualidades estéticas, parecendo-lhe assim inegável a existência de uma Estética do Desporto, área que necessita de estudo, designadamente ao nível da formulação de categorias estéticas específicas. O autor evidencia uma delas, a emocionalidade, suscitada sobretudo pela dimensão espectáculo do Desporto.

Ao projectar a possível relação entre Desporto e Arte no futuro, no recém chegado século XXI, Marques (2000) opina tratarem-se de domínios diferentes, que se complementam, mas em que a afirmação da capacidade realizadora do homem constitui a razão comum que explica a valorização das formas de manifestação artística justificando, simultaneamente, a existência do Desporto. Reconhece na Arte a existência de “treino” e de “rendimento”, como no Desporto, embora com finalidades distintas. Marques (ibid.) considera que um dos caminhos para o estabelecimento de novas relações entre a Arte e o Desporto é o da criatividade; entende que a criação é tão importante num domínio quanto no outro, sendo que este é um laço que liga as duas formas de actividade.

Constantino (1990) evidencia como uma componente fundamental do espectáculo desportivo o seu valor estético, que estende tanto aos desportos individuais

como aos colectivos, o que nos leva a supor que o alargará ao Desporto em geral. Refere a Beleza do movimento associando-a a facilidade e economia de movimentos demonstradas pelos atletas que são capazes “(...) de se exprimir ao mais elevado nível com uma espécie de vantagem, de total comando sobre a acção muscular. Uma espécie de Carlos Paredes que interpretando uma obra difícil dá a todos quantos o ouvem e vêem, a impressão de extrema facilidade e total controlo dos movimentos das mãos e dos dedos ao tocar as cordas da sua guitarra.” (Constantino, 1990, p. 84).

Este autor liga o valor estético do Desporto um outro valor já referenciado por muitos dos autores anteriores: o dramático – “(...) os jogadores ou os atletas escrevem, graças aos seus músculos e à vista de todos, o drama que se desenvolve. No teatro ou no cinema é o drama em representação, no estádio é o drama em acção.” (Constantino, 1990, p. 84, 85).

Constantino (1990) não esgota a Estética do Desporto na sua dimensão espectáculo, o que seria naturalmente redutor, referindo-se também ao valor estético e plástico das estruturas arquitectónicas onde se desenrolam os acontecimentos desportivos. Cita exemplos emblemáticos como o estádio olímpico de Helsínquia, a piscina olímpica de Tóquio, o velódromo de Moscovo ou a geometria das vias de acesso às instalações olímpicas de Seoul. Este é, sem dúvida, um aspecto que nos parece de importância fundamental na consideração da temática relativa à Estética do Desporto e sobre o qual os resultados do presente trabalho pretendem acrescentar mais alguns argumentos a seu respeito.

Cordner (1995a) é um autor que procura mostrar como a relação entre os desportos e as artes está bem concebida assim como examina algumas das semelhanças e diferenças que, em seu entender, podem ser encontradas entre os dois tipos de actividades. Afirma que é possível pensar que o Desporto e a Arte são manifestamente diferentes. Não é difícil enumerar uma lista de diferenças: a Arte expressa ideias, sentimentos, estados de espírito, (tem um significado), enquanto o Desporto não expressa nada, (não tem “significado”); os artistas criam, ao passo que os atletas se esforçam; a Arte é mais mental e o Desporto é mais físico; o artista procura criar Beleza, o atleta procura ter êxito na competição (Cordner, 1995a). O catálogo poderia alongar-se mas Cordner considera que é um catálogo de meias verdades(ou mesmo, em nossa opinião, de falsas verdades). Entende que necessitamos de uma forma de pensar a relação entre o Desporto e a Arte que nos permita avaliá-los, centrando-nos nas semelhanças mais visíveis e importantes.

Cordner (1995a) evidencia que os domínios do Desporto e da Arte possuem em comum um aspecto participativo e outro espectacular, ou seja, existem artistas e atletas por um lado, e espectadores de Arte e espectadores de Desporto por outro lado (claro que estas duas classes de pessoas se sobrepõem). Ao argumento de que as artes existem essencialmente para serem vistas ou ouvidas enquanto os desportos são, principalmente, para serem realizados, sendo que o interesse espectacular é um traço adicional, não essencial, Cordner responde que a partir do século XIX cada vez passou

a ser mais importante o espectáculo desportivo. Como Boxill (1988) Cordner (1995a) salienta o papel desempenhado pelas alterações às regras dos desportos na melhoria do espectáculo desportivo (sobretudo nos jogos colectivos), na capacidade de o jogo ter mais a oferecer ao espectador, se tornar mais atractivo para o público. Refere contudo que, embora o Desporto partilhe esta característica com a Arte, isso não quer dizer que o traço espectacular penetre na prática do Desporto da mesma maneira que penetra na prática da Arte. Para o autor subsiste uma diferença na focalização da atenção dos praticantes desportivos e dos artistas na prática das respectivas actividades. O artista está, em seu entender, muito mais condicionado no acto criativo ao ponto de vista do espectador do que o atleta. Contudo, esta distinção entre o artista e o atleta fica um pouco desacreditada quando pensamos nos chamados “desportos estéticos”: nestes, o praticante guia a sua prática por referência ao *como ela vai parecer* (Cordner, 1995a). Em convergência com a maioria dos autores, exemplos destes desportos são para Cordner a patinagem, a ginástica, os saltos para a água e os saltos de esquí. Cordner (1995a) acrescenta que a necessidade de que *pareça bem* não é trazida apenas pelos espectadores, mas a isso obriga a própria estrutura da modalidade e, conseqüentemente, o praticante obriga-se a isso. Assim, o autor (ibid.) conclui que o ponto de vista do espectador parece estar tão intimamente integrado com a prática destes desportos como com a prática da Arte.

É afirmado por alguns autores, como Slusher (1967, cit. por Osterhoudt, 1991) e Maheu (1968, ibid.), que o Desporto reveste características mais físicas e a Arte mais mentais ou intelectuais (Cordner, 1995a). Cordner discorda deste preconceito e cita o exemplo do golfe que é um Desporto muito menos físico do que a dança. Argumenta ainda que qualquer atleta pode passar tanto tempo a pensar em formas de melhorar a sua prestação como o artista, o que se nos afigura inteiramente possível.

Cordner (1995a) considera igualmente difícil sustentar o pressuposto de que a Arte é criativa enquanto os desportos não. Parece-nos extremamente correcta a opinião de Cordner de que provavelmente, é possível definir os melhores, tanto na Arte como no Desporto, como aqueles que ampliam as possibilidades de excelência dentro dos respectivos domínios. Na maior parte das vezes os melhores músicos e bailarinos recriam obras que outros originariamente criaram. Os atletas, em grupo ou individualmente, assim como os treinadores, descobrem continuamente novas possibilidades dentro das suas áreas de actividade. Cordner (1995a) refere que poderá subsistir ainda alguma diferença entre a criatividade no Desporto e na Arte já que no Desporto, como nota Best (1985, cit. por Cordner, 1995a), a criatividade está sempre condicionada aos constrangimentos regulamentares (até nos *desportos estéticos*), enquanto na Arte qualquer desvio relativamente a um padrão é, potencialmente, válido. O autor realça que, sejam quais forem as diferenças, elas não devem ofuscar a enorme importância que a criatividade tem no Desporto e, a este respeito, Cordner (1995a) chama à discussão a problemática do talento, fazendo notar que tanto os melhores atletas como os melhores artistas exercem uma forte atracção sobre nós que reside, em



muito, na distinção do seu talento, no cunho pessoal de que investem as suas prestações.

Diferenças no tipo de motivação para o Desporto e para a Arte são também um factor indicado como distanciador dos dois tipos de actividade (Cordner, 1995a). É comumente referido que o artista é motivado pela vontade de criar Beleza ou objectos com valor estético, para expressar os seus sentimentos, para exprimir a realidade; os motivos do desportista prendem-se com ganhar dinheiro, fama ou prestígio, vencer, praticar exercício físico, ser o melhor na sua área (ibid.). Cordner considera que esta visão, romântica da Arte e pejorativa do Desporto, radica na confusão entre o motivo para fazer algo e os aspectos em que se focaliza a atenção quando se realiza qualquer coisa. Existem efectivamente diferenças na focalização da atenção do artista e do atleta na prática das respectivas actividades, mas isso não determina, nem deve ser confundido com a motivação para a realização dessas actividades (ibid.). Assim, os motivos apontados anteriormente podem ser permutados entre o atleta e o artista: este pode também ser movido pelo desejo de vencer, de ser o melhor na sua área ou de ganhar fama e fortuna (Cordner, 1995a).

Os domínios próprios e específicos onde ocorrem as manifestações desportivas e as artísticas são frequentemente invocados como um factor que contribui para a aproximação do Desporto e da Arte (Cordner, 1995a). Nos pavilhões, nos campos e nos estádios desportivos, assim como nas salas de concerto, nas galerias de Arte, nos palcos, operam um conjunto de convenções e regras que não intervêm na vida quotidiana (ibid.). A Arte, como o Desporto, tem lugar numa arena separada do mundo do dia a dia, seja pela moldura que cerca a tela, a linha final do campo, ou o palco do teatro (Cordner, 1995a). As actividades que ocorrem nestes domínios demarcados artificialmente são fechadas sobre si próprias (*self-enclosed*), esclarecendo Cordner que, regra geral, a nossa atenção se dirige para a actividade em si, e não para qualquer interesse ou finalidade que possam servir. Realça que está plenamente consciente de que o mundo moderno das instituições artísticas e desportivas possui um enorme impacto social, sendo que o mercado de Arte e o Desporto profissional constituem grandes áreas de negócio. Reforça, no entanto, que o seu ponto de vista pretende enfatizar que a atenção do espectador é passível de se centrar, de forma total, na prestação artística ou desportiva, sem necessidade à identificação de qualquer propósito exterior às actividades em si.

Relativamente aos conceitos de vitória e derrota Cordner (1995a) partilha as opiniões de Boxill (1988) e Kupfer (1988a), afirmando que ganhar não é por si só o objectivo da competição desportiva. Em sua opinião os atletas desejam ganhar como o resultado de terem atingido um nível de excelência na prestação (pelo menos para si próprios). Do mesmo modo o autor pensa que um espectador verdadeiramente interessado no espectáculo não está fortemente preocupado com a vitória. Acrescenta que se existem espectadores mais interessados no desfecho do jogo do que na excelência das jogadas, isso traduz que são menos apreciadores de Desporto e mais apoiantes da equipa. Os espectadores ideais estão absorvidos na disputa competitiva e

não concentrados no resultado; a vitória será uma consequência natural do desafio (Cordner, 1995a).

Cordner (1995a) reflecte também acerca da opinião de alguns autores (particularmente de Best, 1988a) no que concerne à impossibilidade de o Desporto expressar concepções de assuntos da vida, contrariamente à Arte. Concorda com Best quanto ao facto de aquela não ser, efectivamente, uma característica intrínseca do Desporto. Mas, no que respeita à Arte manifesta uma opinião divergente: Cordner (1995a) entende que a Arte, em geral, não tem necessária e obrigatoriamente que apresentar essa possibilidade. As artes representacionais (*representational*) ilustram um caso específico em que são sempre tratados temas da vida. A situação modifica-se, contudo, ao atentarmos nas artes não representacionais: parece-lhe errado sustentar, por exemplo, que a pintura abstracta expresse concepções da vida; pensa também que uma peça musical não pode expressar a pobreza, a guerra, a lealdade, a morte ou a honra. Pensa ainda que a arquitectura e, possivelmente, a dança, apresentam possibilidades pouco adaptadas à expressão de concepções da vida. Considera a posição de Best demasiado cognitiva e intelectualista, preferindo afirmar que em vez de serem capazes de expressar assuntos da vida, as obras de Arte manifestam, estabelecem, evidenciam valores da vida, sendo que o seu significado mais profundo lhes advém desta capacidade. Cordner (1995a) pensa que a formulação por si avançada encerra três vantagens: realça que as artes são fundamentalmente significativas e carregadas de valores, evita o viés intelectualista dos critérios de Best e, serve tão bem à música, à pintura abstracta e à dança como às artes representacionais. Se o interesse artístico se reporta mais às concepções ou achegas aos assuntos da vida contidos numa obra de Arte, trata-se de um interesse centrado sobretudo na mensagem e não no meio que é utilizado (Cordner, 1995a). Na opinião de Cordner (*ibid.*) se colocarmos de lado a ideia de que a Arte tem que expressar assuntos da vida e nos concentrarmos no facto de que ela tem um significado, deixa de existir a lacuna invocada entre Arte e Desporto, pois o Desporto pode, no mesmo sentido, ter significado.

Cordner (1995a) refere-se a um outro aspecto que é invocado por alguns autores como denunciador do hiato existente entre Arte e Desporto e que respeita ao objecto da nossa atenção - no caso das artes ele é construído de forma imaginária (no teatro, por exemplo), o que não se passa no Desporto; as prestações desportivas não encerram esta distinção, pois o que se passa no terreno de jogo passa-se, de facto, na realidade, é a realidade. Cordner (1995a), à semelhança de Hyland (1990, que é de opinião que aquela é uma peculiaridade relativa às artes teatrais e não tanto um factor diferenciador entre a Arte e o Desporto na generalidade), discorda deste entendimento invocando de novo os casos da pintura abstracta, da música ou da arquitectura que, apesar de poderem não ter um objecto imaginário, se mantêm abertas à presença de significado. O mesmo se passa com as actividades desportivas. "O Desporto é uma forma liberal de guerra despojada das suas compulsões e malignidade; é uma Arte racional e a expressão de um instinto civilizado." (Santayana, 1962, cit. por Cordner, 1995a, p. 432). Para Cordner (*ibid.*) esta afirmação de Santayana implica que o

significado e o valor dos desportos apenas podem ser caracterizados por referência ao nosso envolvimento imaginativo com eles. Num certo sentido os desportos colectivos são uma luta, mas são também um jogo - apreciar a luta por meio do envolvimento no jogo é uma conquista da imaginação (Cordner, 1995a). A Cordner (ibid.) não lhe parece que a diferença crucial entre várias actividades humanas e a Arte resida numa distinção rígida entre uma atenção pelo real de um objecto e uma estruturação imaginativa desse mesmo objecto. A distinção dissolve-se pelo facto de que muita da realidade do mundo social, incluindo muito do que está envolvido no Desporto, é estruturado imaginativamente (ibid.).

Cordner (1995a) aborda a questão do carácter contemplativo da Arte. O autor afirma que deste ponto de vista a maioria das actividades desportivas não podem ser consideradas como Arte pois não envolvem a criação de algo para contemplação. A questão central da aparência do objecto na Arte não se coloca no Desporto, onde a atenção do atleta não se concentra habitualmente na aparência com o que faz (ibid.). Relativamente aos designados *desportos estéticos* entende que também eles não podem ser considerados como Arte, embora o que tenham para nos oferecer possa partilhar muito do que a Arte tem para oferecer. Com efeito, o ginasta ou o patinador estão preocupados em realizar algo que possua uma certa aparência, que difere da da Arte pois pretende situar-se o mais próximo possível do padrão, do modelo (ibid.). É uma aparência que pretende ser sobretudo uma semelhança, semelhança pré-definidora de um objectivo, e em relação à qual o atleta é avaliado. Assim, para Cordner, mesmo o *atleta estético* não é um artista.

Relativamente à questão espectral da contemplação, Cordner (1995a) opina que não lhe parece lícito afirmar que os *desportos estéticos* são mais interessantes do ponto de vista contemplativo dos que os *não estéticos*. Entende de forma contrária que, muito provavelmente, estes últimos permitem aceder a uma riqueza maior e a um leque mais alargado de valores da vida. Cabe aqui fazermos referência a um outro autor, Hemphill (1995), que se debruça também sobre a dimensão espectral do Desporto. Analisa, por um lado, a relação atleta-espectador à luz das relações actor-espectador e artista-público no teatro experimental e na *performance art*, respectivamente, e refere-se aos que advogam a *participação* em detrimento do *espectadorismo*. Hemphill (ibid.) afirma que, para esses, os artistas e as audiências podem ser compreendidos (naquelas duas formas de Arte) como co-produtores de significado através da realização das actividades em causa. O autor entende que neste tipo de manifestações artísticas (que constituem um desafio crítico à perspectiva da Estética ocidental, que privilegia a visão sobre outras formas sensoriais de orientação e envolvimento) deslocam-se as tradicionais fronteiras que separam o "eu espectador" do "eu actor" e realiza-se um exercício de poder sobre e por meio dos corpos. Menciona, também, os defensores duma forma de espectadorismo, que não perspectiva a observação como um acto passivo, entendendo antes que uma *performance* inspirada pode desencadear um envolvimento comprometido e imaginativo por parte do espectador.

Quando aplicado ao Desporto os advogados da participação/realização podem ser vistos como artistas de *performance* na tentativa de dismantelar a distinção atleta-espectador (Hemphill, 1995). No lugar das noções arreigadas de competição, elitismo e autoridade no Desporto, a característica *participação* suporta cooperação, partilha, amadorismo e regulação de si próprio (ibid.). De acordo com este ponto de vista todos seriam participantes. Hemphill (1995) afirma que o corpo desportivo seria reconstituído de uma maneira socialmente visível e concretamente comprometida (mas não do mesmo modo que no futebol medieval). O autor sublinha que esta orientação tem tido algum impacto em práticas actuais como o desenvolvimento de programas de jogos cooperativos modificados e de desportos de aventura. Refere contudo que a distinção *performer*-espectador e a Estética visualista que privilegia, são ainda traços proeminentes da maioria do Desporto e da *performance art*.

Hemphill (1995) liga a sua perspectiva à longa e duradoura atracção pela observação de Desporto, que justifica, em parte, pela poderosa capacidade que o Desporto de competição tem em exhibir a excelência humana. Como um critério estético, a excelência no Desporto pode funcionar como um ponto de referência para a identificação, emulação, diálogo significativo, criticismo discriminante e apreciação partilhada (Hemphill, 1995). O autor refere que para que isto aconteça a comunidade esportorial tem que manter uma certa distância do acontecimento estético Desporto.

Cordner (1995b) discute de forma aprofundada a categoria estética graça (*grace*). Menciona que, curiosamente, é um conceito pouco tratado pelos filósofos, com excepção talvez para Schiller que lhe concedeu alguma atenção. Recentemente alguns autores (Best, 1974, Kupfer, 1975, Wulk, 1979, citados por Cordner, 1995b) têm reflectido acerca desta noção quando aplicada ao movimento desportivo, afirmando que o que sustenta a graça de um movimento é a sua funcionalidade. Habitualmente, referem-se à graça de um movimento em termos da sua eficiência, da sua economia, ou de ambas, relativamente ao fim último da acção (por exemplo, marcar um golo). Cordner opina que este tipo de entendimento conduz a que eficiência e economia se traduzam em conceitos funcionais, ou seja, determinados apenas por referência a um objectivo ou objectivos específicos, sendo que um movimento não é eficiente ou económico em si mesmo. De acordo com este ponto de vista, para reconhecer a graça dum movimento é necessário conhecer o seu objectivo ou finalidade; a sua graça tem a ver com a dimensão em que eficiente e economicamente o objectivo é alcançado (Cordner, 1995b). Cordner (ibid.) não discorda de que existe geralmente uma ligação profunda entre aquelas duas noções mas pensa que é um erro tentar identificá-las. Entende que existem instâncias do conceito de graça que podem não ter ligação com funcionalidade, e podem registar-se movimentos desportivos económicos e eficientes mas aos quais falta graça. Os conceitos de harmonia (ou acordo entre todos os elementos) e de facilidade (ou ausência aparente de esforço) confluem, igualmente, para a graça de um movimento desportivo (Cordner, 1995b).

Um autor português consagrado no domínio da Pedagogia do Desporto é Bento, que tem vindo a chamar a atenção para a dimensão Estética do Desporto, nomeadamente através da reflexão sobre o corpo. Este autor (1995) considera o *corpo desportivo* como um artefacto da cultura desportiva, vindo na corporalidade “(...) o órgão e o fundamento do acontecimento estético na formação, o mediador entre o Eu e o mundo.” (p. 209). Mundo em constante alteração o que, do seu ponto de vista, implica a procura de novas trajectórias para a auto-realização e para a edificação da identidade, sendo que “Uma das novas vias para a encenação do Eu passa pela revalorização da estética.” (p. 204). Para Bento (1995) a Estética conduz em linha recta ao corpo, perspectivado como forma de expressão da subjectividade. Este parece-nos um aspecto fundamental e um traço em emergência do Desporto contemporâneo: muito mais do que o decalque dos modelos desportivos de alto nível, o Desporto actual compatibiliza-se talvez melhor com inovação, criatividade, imaginação, emoção, prazer, singularidade, o que nos remete para o reconhecimento destas categorias estéticas.

Bento (1995, 1998) refere-se também à arquitectura desportiva como um contributo importante para a cultura urbanística das cidades evidenciando, deste modo, uma outra face da Estética do Desporto. Refere que as instalações onde decorre o espectáculo desportivo “(...) deverão testemunhar um casamento perfeito entre o Desporto, a arquitectura e a estética. Tal como a ópera, o teatro e o cinema a celebração desportiva deverá ter palcos à altura do seu estatuto de *oitava Arte*.” (Bento, 1998, p. 102).

Ao reforçar a ideia relativa ao estatuto cultural do Desporto, Bento (1995, 1997b) invoca uma vez mais o argumento estético, fazendo referência ao facto de ter constituído motivo de criação artística desde a Antiguidade grega até ao presente. A moda desportiva é também considerada por este autor como um outro termo constituinte do carácter cultural e estético do Desporto.

Parece-nos que a Estética de Bento é sobretudo uma ética. É o próprio autor que afirma: “A matriz moral, ascética e ética do Desporto tem implícita a *dimensão estética*.” (1997a, p. 30). Para Bento (ibid.) as próprias representações artísticas do Desporto, como o discóbolo de Míron ou o lançador de dardo de Policeto, situam-se para além da expressão de um corpo belo, harmonioso e ágil, traduzindo sobretudo o modelo de uma educação humanista. A Beleza no Desporto relaciona-se principalmente com o cultivo da “(...) beleza das formas de acção livres da pressão utilitarista do quotidiano.” (Bento, 1997a, p. 31).

Luisolo (1997) numa obra intitulada *Estética, Desporto e Educação Física*, evidencia a ideia de que a par com os argumentos de natureza moral e económica que legitimam a intervenção sobre o corpo por parte da Educação Física, vai surgindo de forma lenta um novo argumento a dar sentido a essa intervenção: a Estética. O autor afirma que, paulatinamente, esta matriz vai impondo reconhecimento, seja na procura da formação de corpos estéticos, seja no domínio do espectáculo desportivo, no qual as

emoções e os gostos desempenham, em seu entender, um papel fundamental. Para Luvisolo (ibid.) “A linguagem estética foi ganhando destaque, abrangência e intensidade.” (p. 8).

Num capítulo desta obra, dedicado à *Educação, estética e movimento*, Luvisolo (1997) ao referir-se a diferentes vectores ou ideias dominantes das pedagogias contemporâneas, destaca que uma pedagogia que reflecta preocupações com o desenvolvimento do interior, da subjectividade de crianças e jovens, deve orientar-se por um critério estético, sustentando que a Estética possui uma estreita vinculação com a formação das subjectividades. O autor faz notar, contudo, que nas práticas escolares existe uma espécie de cisão entre práticas universalizantes e singularizantes, sendo que na grande maioria das disciplinas prevalece o domínio dos conteúdos universalizantes, parecendo que os núcleos singularizantes se situam, talvez, ao nível daquilo que é residual dentro das práticas escolares: a Educação Física e artística. Luvisolo insinua, deste modo, que na prática educativa o modelo estético, embora fundamental, tem a sua esfera de actuação altamente reduzida. Ao referir-se à realidade brasileira afirma: “É sob o ponto de vista estético que o nosso futebol é nosso, isto é, que constrói a sua personalidade, a sua singularidade e que pode, então, ser considerado como expressão (constituída e constituinte) do nosso pertencimento, da nossa autenticidade, da nossa identidade ou subjectividade.” (Luvisolo, 1997, p. 40, 41). Este autor é porém de opinião que o universalizante está também presente no Desporto, particularmente no Desporto de competição, altamente institucionalizado, destacando os desportos colectivos ou de equipa que contribuem poderosamente para a universalização das identidades nacionais.

Em convergência com este ponto de vista Luvisolo (1997) chama ainda a atenção, para a existência de alguma Estética universalizável no Desporto em geral elaborada, no entanto, a partir do singular. Cita a título de exemplo a técnica do “afundamento” no basquetebol ou a de “bicicleta” no futebol; tendo surgido como comportamentos individuais de jogadores, o gosto, o prazer e as emoções que possibilitaram conduziu ao desenvolvimento destas técnicas que adquiriram um carácter estilizado e estetizado. Luvisolo (ibid.) argumenta que está em curso um processo de universalização de estéticas desportivas, sustentando que “(...) os desportos deveriam ser matéria prima para a discussão estética, para o entendimento da nossa necessidade de Beleza e para despertar atitudes de respeito e admiração diante das diversas expressões do belo.” (p. 49). A contribuição deste autor para o esclarecimento da problemática relativa à Estética do Desporto parece-nos relevante, por um lado porque a procura alicerçar fora da relação Desporto-Arte buscando, por outro lado (embora não de forma exclusiva), fundamentação de natureza pedagógica que remete directamente à dimensão educativa do Desporto e da Educação Física.

Cunha e Silva (1999b) é um autor português que procura igualmente fundamentação para a importância da Estética do Desporto fora da relação Desporto-Arte, discussão que considera mesmo como uma “querela estéril”. Para si todos os

desportos são, potencialmente, portadores de qualidades estéticas, sendo que o *corpo desportivo* (o corpo do atleta) “(...) nas suas estratégias de cooperação com o real, emerge como um objecto necessariamente belo.” (1999b, p. 60). O autor considera que o movimento corporal do desportista empresta ao Desporto essa mais-valia estética.

A eficácia do gesto é uma categoria tomada por Cunha e Silva (1999b) que afirma que o atleta que persegue uma estratégia de rendimento persegue, igualmente, o gesto belo, pois tem consciência de que o gesto eficaz é belo. O autor sublinha que “(...) o treino, ao eliminar o “ruído de fundo”, evitaria o gesto inútil. E o treinador usaria um filtro estético para fazer a leitura impressiva do gesto oportuno.” (p. 59). A eficiência parece-nos também uma categoria estética muito importante, em relação directa com outras como superação, emoção, harmonia, contribuindo para a elevação do carácter estético do Desporto.

Se afirmamos há pouco que para Bento (1997a, 1997b) a Estética do Desporto é sobretudo uma Ética, para Cunha e Silva (1999b) ela é, fundamentalmente uma *antropologia da motricidade*, pois por intermédio do Desporto o homem ganha, por um lado, visibilidade sobre si próprio, por meio do diálogo que o corpo trava com as suas representações e, por outro lado, visibilidade sobre o outro, aquele com quem alinha e o com quem se confronta, por intermédio da “(...) alteridade reflexiva que a estética representa.” (ibid., p. 59). Para este autor o corpo desportivo, “(...) que se movimenta num território antropológico (estético) (...)” (1999b, p. 62), adquire um “protagonismo cultural inquestionável”, constitui um “patamar semiológico”, é um “corpo-significado” (Cunha e Silva, 1999b, p. 61, 62).

Davis (1999) é, um outro autor que imerge na problemática da Estética do Desporto sem fazer alusão à relação Desporto-Arte. Pensa que, relativamente à actividade desportiva, é pouco seguro falar em predicados estéticos como graça e estilo, que não são suficientemente clarificados por quem a eles se refere, nomeadamente Boxill (1984, cit. por Davis, 1999). Parece-lhe mais sustentável reportar-se a expressões como valor estético e qualidade estética. Davis é mais um autor que reflecte acerca da relação entre eficiência e valor estético, propondo-se chamar a atenção para algumas lacunas relativas à argumentação advogada por Boxill (ibid.), sobretudo no tocante a desportos como o basquetebol ou o futebol (e deixando de parte modalidades como a ginástica, os saltos de esqui ou os trampolins).

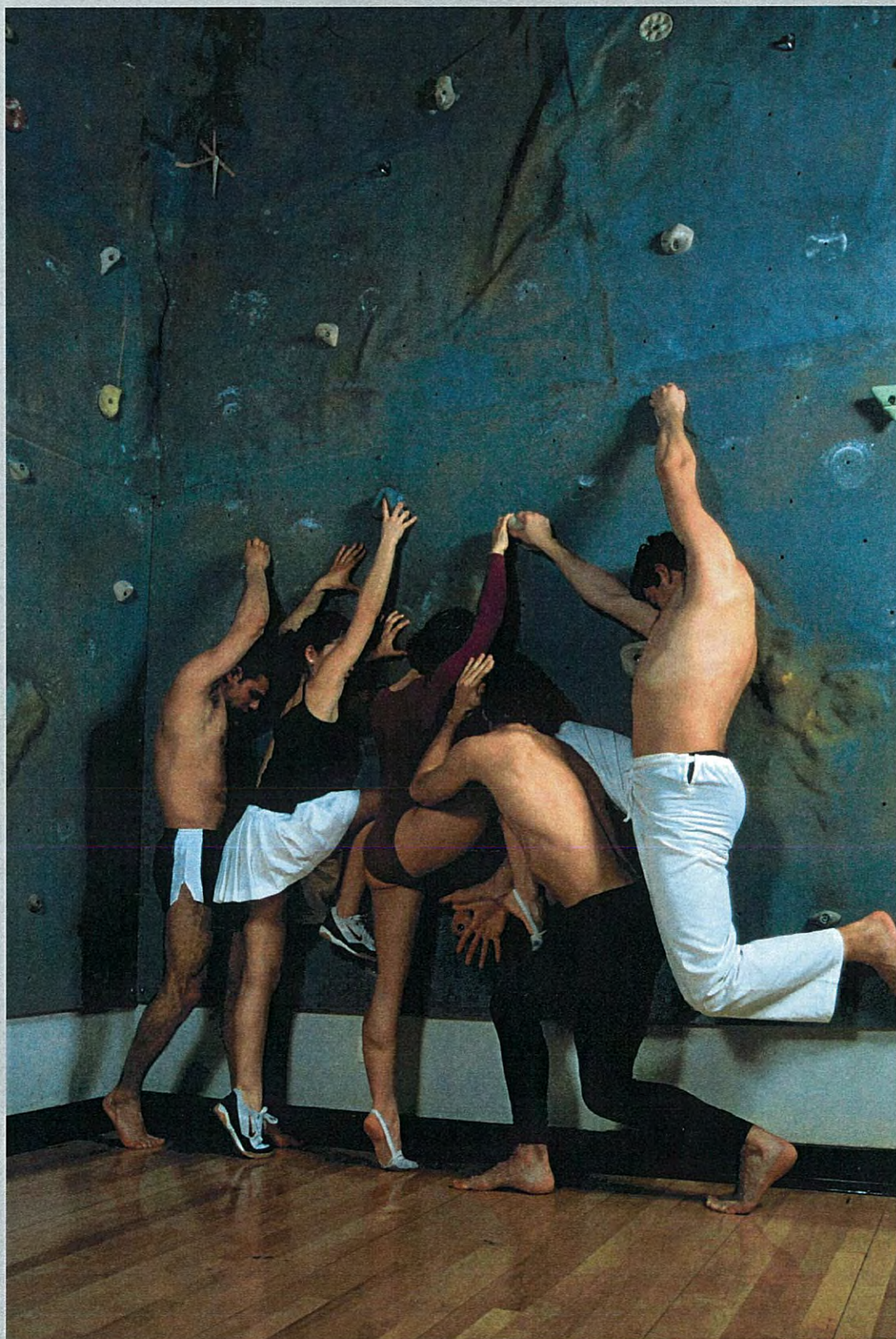
Davis (1999) menciona duas asserções invocadas por Boxill (1984, cit. por Davis, 1999): o valor estético é procurado e desejado pelo atleta eficiente; a produção de valor estético envolve essencialmente um floreado estilístico supraeficiente. Davis não nega que a primeira situação ocorra frequentemente, embora lhe pareça duvidoso que se constitua como um requisito ou algo de típico da prática desportiva. Sublinha que não pretende com isto pôr em causa que o Desporto possui repetidas vezes valor estético, nem que a eficiência técnica é necessária na produção desse valor. Pretende antes negar que o valor estético no Desporto resulte *tipicamente* de ser tomado como um objectivo, uma finalidade. Invoca Kupfer (1984, cit. por Davis, 1999) que neste

sentido afirma “(...) os atletas, como as pessoas nas actividades do quotidiano, são mais bonitos quando não procuram conscientemente a beleza(...)” (p. 90). Para Davis isto aplica-se a qualquer propriedade estética (como graça ou elegância, por exemplo).

Relativamente à segunda asserção de Boxill, Davis (1999) apresenta uma opinião contrária, afirmando que os atletas eficientes não têm por hábito decorar a sua prestação com floreios estilísticos, no sentido de agradar ao público, nem isso significa necessariamente que agrade. Alguns espectadores poderão sentir-se gratificados por essas espécies de ostentação, mas para outros esse comportamento poderá não representar os seus desejos (Davis, 1999). Ao autor parece-lhe que as gratuitades estilísticas não são constitutivas da lógica interna das habilidades técnicas da prática desportiva, e não as considera como uma marca de excelência. Não entende que a sua presença torne o atleta melhor, referindo que o contexto mais apropriado para tais ocorrências será talvez o circo. Consideramos a posição de Davis exagerada, o que decorre, provavelmente, da expressão pouco feliz de Boxill “floreio estilístico”. Em nosso entender o estilo de um atleta não consiste num floreio, sendo antes algo intrínseco, não à habilidade técnica em geral, mas à *sua* forma de realizar a habilidade técnica. Como evidenciam Bloom e Chaplin (1982) o estilo consiste na assinatura de um indivíduo, de um grupo ou de uma cultura. É algo que expressa o atleta de forma única como pessoa no seu todo, havendo, como afirma Robinson (1988) cada vez mais a procura da singularidade, da chancela pessoal. O estilo reflectido na maneira como o atleta realiza o seu movimento é o resultado de como sente, percebe e responde ao mundo que o rodeia, aos outros e a si próprio. Se resulta num incremento do valor estético da actividade em questão, não nos parece que o seja de forma *acrescentada* ou *artificial*.

Schwartz (1999), ao contrário de Davis (1999), é mais um autor que recorre à relação Desporto-Arte ao abordar a problemática da Estética do Desporto. Assinala dois modos distintos através dos quais a graça atlética pode ser apreciada esteticamente: como um acto de beleza natural, da mesma forma que se aprecia o movimento de um veado ou, como um acto decorrente de uma realização cultural, apreciado de maneira semelhante à com que se aprecia a beleza do *ballet*. Recorre ao caso do basquetebol para ilustrar o segundo modo, por lhe parecer ser uma actividade que contém exemplos claros de dois tipos de actos físicos que ocorrem no Desporto – os improvisados e os mecânicos. Considera que os actos improvisados constituem a fonte primária de valor estético no basquetebol (como por exemplo quando já no ar é que o jogador decide a forma como vai lançar), o que é evidenciado pelo facto de as jogadas que recorrem à improvisação serem aquelas que mais atraem a nossa atenção e permanecem na memória por mais tempo. Schwartz (1999) compara os basquetebolistas capazes deste tipo de prestações aos músicos de *jazz* virtuosos e considera que os actos improvisados são geralmente graciosos e estéticos. Em contraste com os actos improvisados, Schwartz (1999) menciona os actos mecânicos, citando a título de exemplo no basquetebol o lançamento livre, que se traduz numa realização altamente controlada: o jogo detém-se





enquanto o lançador procura atingir o objectivo, sempre a partir do mesmo local exacto do campo. Neste caso o sucesso advém não da improvisação mas da capacidade em se ser tão predictível e repetível como uma máquina (ibid.). Schwartz (1999) nota que a repetição durante o treino desempenha aqui um papel fundamental, enquanto a improvisação, quase que por definição, não pode ser directamente treinada. O autor refere ainda que enquanto o lançamento livre pode ser apreciado pela sua contribuição instrumental para a vitória no jogo, não envolve a nossa imaginação estética da mesma maneira que os actos improvisados, isto é, ao procurarmos descrever a fonte de valor estético no basquetebol não é o lançamento livre a primeira coisa que nos surge no pensamento.

Enquanto no basquetebol os actos improvisados são a fonte primária de valor estético, Schwartz (1999) entende que em desportos como a ginástica ou a patinagem artística a improvisação não representa a fonte causal desse valor. Neste tipo de desportos os exercícios são estabelecidos com antecedência e aperfeiçoados por meio de repetição e disciplina sendo que, se tudo correr bem na competição, o atleta deve duplicar exactamente o que aperfeiçoou durante o treino, à semelhança do que se passa no lançamento livre no basquetebol (ibid.). Schwartz refere que no *ballet* (pensamos que se está a circunscrever apenas à dança clássica) acontece algo de semelhante, onde o trabalho do bailarino é tipicamente caracterizado pela disciplina e prática necessárias ao aperfeiçoamento de movimentos pré-determinados. Admite que para os adeptos das formas de Arte tradicionais a fonte real de valor estético não é a improvisação mas a disciplina. A ele parece-lhe, contudo, que no Desporto, improvisação e valor estético variam como que em razão directa

Ao comparar movimentos improvisados no basquetebol e movimentos de *ballet*, Schwartz (1999) opina que as acções do bailarino são de forma incontroversa Arte, enquanto as do basquetebolista não o são necessariamente. Nota que a intenção artística e a expressão emocional inerentes ao *ballet* não estão presentes nos movimentos do jogador de basquetebol, o que, do seu ponto de vista, justifica que se questione o seu estatuto como obras de Arte.

Chegados a este momento da revisão da literatura, parece-nos termos sido já suficientemente exaustivos e elucidativos relativamente à abordagem daqueles autores que consideram o Desporto como uma actividade estética. Não tivemos acesso a outros trabalhos que pudessem acrescentar novas dimensões às concepções que até aqui foram abordadas. Fica claro que as diferentes aproximações até agora expostas não são consensuais, o que nos parece perfeitamente justificável pelo facto de estarmos a tratar com uma área de estudo ainda em emergência.

As posições mais radicais de total recusa relativamente ao reconhecimento da Estética no Desporto são desenvolvidas no ponto seguinte, sendo de destacar que encontramos muito poucos autores a partilhar esta perspectiva.

#### 2.4. O Desporto como uma actividade nem estética nem artística

Não há advogados estritos deste ponto de vista na literatura consultada. Apenas Ziff (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) e Martland (1985, *ibid.*) se aproximam desta posição mas mesmo eles não sustentam que o Desporto não possua nenhum atractivo estético (Osterhoudt, 1991).

O principal argumento de Ziff (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) centra-se em afirmar que não existem problemas significativos que possam, de forma sensata, ser caracterizados como problemas da Estética do Desporto. De acordo com a perspectiva deste autor não há traços ou características estéticas que sejam originais no Desporto, não havendo portanto quaisquer características do Desporto que o individualizem esteticamente. (A nós parece-nos que as questões relativas ao *record*, ao exceder limites, ao ultrapassar barreiras, isto é, as questões da superação e da transcendência, são aspectos específicos do Desporto – podendo não ser embora exclusivos da actividade desportiva). Assim, afirma que os problemas filosóficos significativos acerca do Desporto estão limitados a questões lógico-linguísticas e epistemológicas. Duma forma que faz apelo à terceira categoria (o Desporto como uma actividade com valor estético e fora do domínio da Arte), Ziff (*ibid.*) admite que alguns desportos em certas ocasiões – mais insistentemente os denominados desportos estéticos – produzam referências estéticas explícitas, mas a maioria não o faz, e daqueles que o fazem a forma (como o seu elemento estético) não é mais do que um factor esbatido, sendo portanto não mais do que do que um traço subordinado, auxiliar. O conteúdo estético, mesmo o desses desportos é, portanto, para o autor, um epifenómeno, uma consequência secundária das características principais do Desporto, que são técnicas e não estéticas (em nosso entender técnica e estética não se opõem nem são incompatíveis). Ziff acrescenta ainda que “(...) a eficiência mecânica pode ou não ser estética mas não há intenção por parte do atleta de que essa eficiência seja bonita. A falta de intenção para que exista beleza desqualifica o Desporto como potencialmente estético.” (1974, cit. por Boxill, 1988, p. 509).

Kuntz (1979, cit. por Osterhoudt, 1991) opõe-se à argumentação de Ziff, afirmando que a base dos seus argumentos (e não apenas o seu resultado) está enraizada em peculiares julgamentos estéticos acerca do Desporto. Kuntz acusa Ziff de enfatizar apenas as distinções quantitativas (ou técnicas) entre o Desporto e a Arte, desprezando os aspectos qualitativos (ou emocionais) que ambos partilham e que os tornam essencialmente semelhantes. Ele afirma que a emoção espiritual, na forma de realização criativa, contribui para a totalidade da experiência humana do Desporto.

Cooper (1978, cit. por Osterhoudt, 1991) refuta também o ponto de vista de Ziff de acordo com o qual o Desporto não possui aspectos estéticos significativos. Cooper opina que para Ziff o Desporto não é estético porque não é definido por traços estéticos. Cooper (*ibid.*) sustenta, contudo, que há muito de interessante e importante a dizer acerca do carácter estético do Desporto, incluindo os termos em que o Desporto pode ser melhor concebido e praticado como um acontecimento estético.

Efectivamente, a argumentação de Ziff exclui actividades que não são definidas em termos estéticos mas que, apesar disso, possuem características estéticas significativas no que respeita à área de estudo da Estética (Osterhoudt, 1991). Fundamentalmente, a disputa entre Ziff, Kuntz e Cooper refere-se ao que constitui uma questão estética significativa (ibid.). Para Ziff, essa questão deve ser essencial e os aspectos estéticos do Desporto não o são; para Kuntz essa questão aparentemente também é essencial mas, para ele, os aspectos estéticos do Desporto são-no; para Cooper essa questão precisa apenas de ser instrutiva, não essencial, e os aspectos estéticos do Desporto são instrutivos (Osterhoudt, 1991).

Martland (1985, cit. por Osterhoudt, 1991) argumenta que, embora a Arte e o Desporto possam partilhar algo do elemento-jogo (*play-element*) na experiência humana (e assim algo do elemento estético) a Arte, apesar disso, não possui uma semelhança familiar com o Desporto porque: 1) na Arte, diferentemente do que acontece no Desporto, as regras, os valores e os objectivos que a regem estão em contínuo fluxo (nunca estão decididas; estão permanentemente abertas); 2) no Desporto, diversamente da Arte, é possível distinguir bons de maus desportos (aqueles que permanecem fieis às regras com base em propósitos intrínsecos ou em propósitos extrínsecos, respectivamente), ou bons desportos de desportos corruptos (aqueles que permanecem estritamente fieis às regras que definem o jogo daqueles que simulam jogar mas apenas ostentam, pavoneiam os padrões que definem o jogo). Juizes e espectadores, para não mencionar artistas e atletas funcionam de formas qualitativamente diferentes na Arte e no Desporto: na Arte os críticos determinam o que é levado em conta como decisão face a um fim indeterminado; o espectador torna-se crítico, juiz; no Desporto, os juizes tomam decisões que permitem que o jogo se desenrole até ao seu final pré-determinado, certo; o espectador e o juiz são separados (ibid.). A solidez do ponto de vista de Martland baseia-se aparentemente na impressão de que o Desporto é governado por regras num sentido mais estrito do que a Arte (talvez mesmo num sentido completamente diferente) (Osterhoudt, 1991).

As posições dos vários autores que foram abordados ao longo deste capítulo deixam ainda muito espaço para o debate e para a produção de novas argumentações relativas à Estética do Desporto. Muitas das análises e interpretações revelam-se inconclusivas, requerendo fundamentações mais sustentáveis. Este é um sinal de que estamos na presença de uma área em construção, sobre a qual existe ainda um grande potencial por explorar. A presente dissertação avança exactamente nesse sentido procurando contribuir, ainda que de forma parcelar e limitada, para o robustecimento deste território do conhecimento. A definição dos limites dentro dos quais se enquadra o estudo e das metas que nos propomos alcançar são apresentadas no capítulo seguinte.

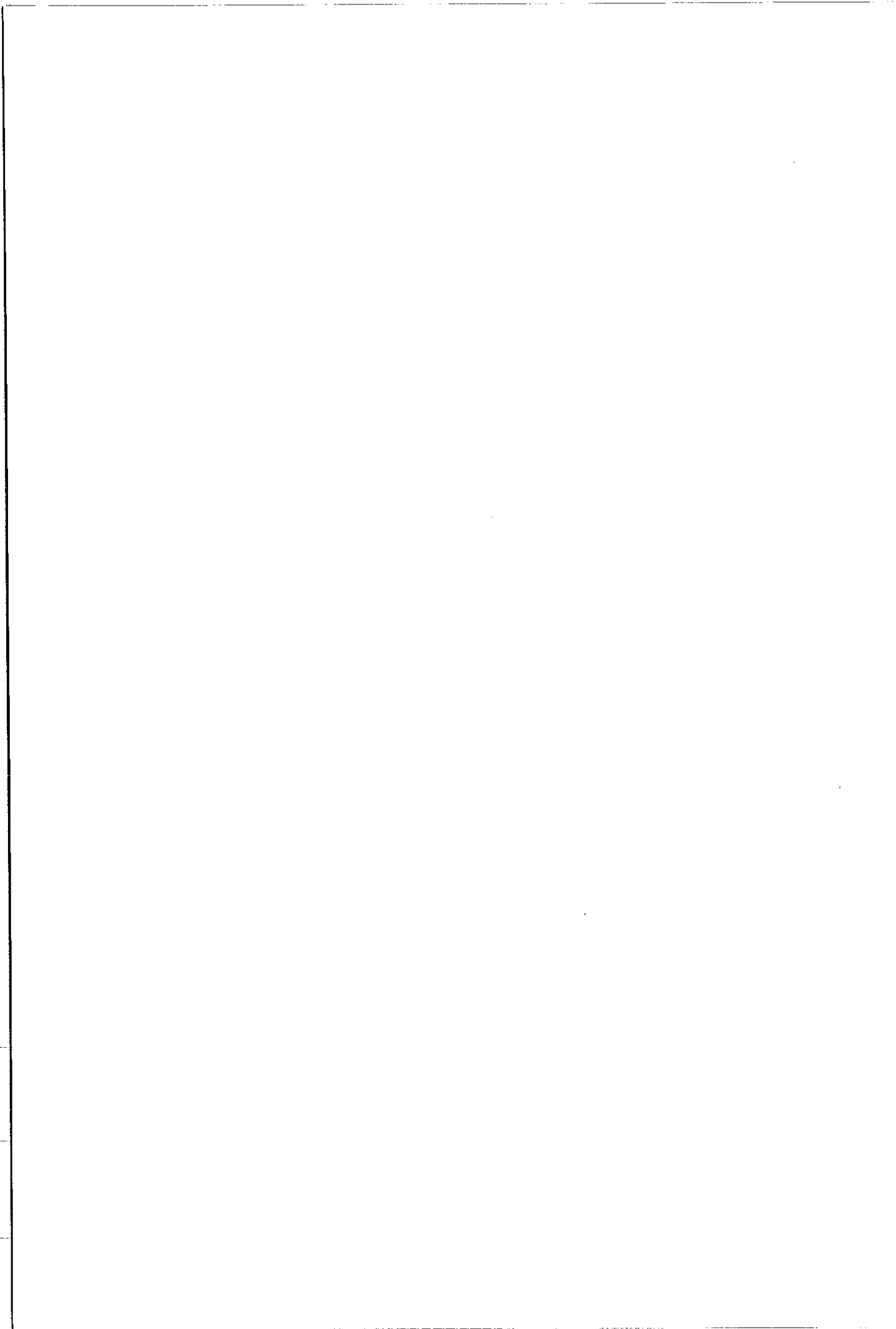


## **PARTE B**

### *Estudo exploratório*

#### **Levantamento e interpretação da opinião de intervenientes no universo Desportivo e no mundo da Arte**

Nesta segunda parte da dissertação partiremos em busca do nosso objecto de estudo, procurando melhor definir, caracterizar e aprofundar este domínio do conhecimento que se constitui na Estética do Desporto. Tentaremos contribuir para uma melhor compreensão desta área de estudo por meio dos avanços que a ela possa trazer o entendimento de um grupo de intervenientes directos nos meios desportivo e artístico.



### **3. Objectivos e hipóteses do estudo**





### 3. Objectivos e hipóteses do estudo

As manifestações da sensibilidade humana para a Beleza remontam quase à própria história do homem, sendo que a reflexão conceptual sobre esta temática acompanhou sistematicamente as grandes preocupações do pensamento ocidental, como nos parece ter ficado evidenciado ao longo da primeira parte do nosso estudo. No entanto, no decurso da História o estudo da Estética e da experiência estética foi considerado quase invariavelmente como uma província da Filosofia especulativa, sendo apenas na primeira metade do século XX, com o desenvolvimento das Ciências Sociais (nomeadamente da Psicologia), que se começaram a realizar investigações no domínio da Estética experimental (Csikszentmihalyi e Robinson, 1990). Herrero (1988) e Beardsley e Hospers (1990) sublinham que os actuais resultados dos trabalhos no campo da Psicologia, se situam na linha de investigação iniciada pelo empirista Fechner, ainda no século XIX, tendo conduzido à focalização da investigação no objecto estético. Apesar do cerne deste estudo se localizar no objecto estético *Desporto*, a nossa postura não pretende ser objectivista, pois o interesse que nos move não se circunscreve ao objecto físico mas ao objecto fenoménico. Assim, na senda de pensadores como Eco e Dufrenne, interessa-nos estudar o Desporto enquanto actividade percebida por um observador, sendo a percepção entendida como o elemento que dilui oposições e manifesta as continuidades possíveis entre o sujeito e o objecto.

A principal intenção desta investigação é procurar compreender se existe um entendimento que reflecta a possibilidade de viver experiências estéticas com as diferentes modalidades desportivas (o que supõe uma pré-disposição do sujeito para a identificação de qualidades estéticas em qualquer objecto desportivo), ou se a tendência se desvia antes para o reconhecimento de experiências estéticas vinculadas a determinado grupo de desportos, preferencialmente aqueles a que é tradicionalmente associado um maior *valor artístico* (ginástica rítmica desportiva, ginástica artística, natação sincronizada, saltos para a água, patinagem artística).

A revisão da literatura evidencia que não há acordo entre os vários autores que se têm debruçado sobre as relações da Estética com o Desporto. A problematização deste assunto tem permanecido difusa e fundamentada em argumentos que abarcam um vasto leque de considerações e relações. Os estudos têm-se centrado no domínio da

reflexão filosófica, com recurso a procedimentos de natureza hermenêutica e crítica, sendo extremamente escassos os trabalhos ao nível da investigação com base em dados empíricos. Pareceu-nos assim importante enveredar por um tipo de trabalho que possa acrescentar algo a esta dimensão do problema. Os diferentes grupos que intervêm de forma mais directa no Desporto e na Arte não foram ainda convocados ao debate. Se as discussões entre os filósofos do Desporto têm sido intensas e profícuas, pouco nos é dado saber sobre o que pensa relativamente ao assunto quem intervém profunda e estreitamente no Desporto. Como é olhado o Desporto do ponto de vista estético por quem faz parte da própria estrutura desportiva? É possível identificar a rede de ligações que se cria entre o observador e a actividade por intermédio desse olhar? Que tipo de entendimento reflecte um grupo acreditado de observadores de Desporto?

A grande maioria dos autores aborda a controvérsia relativa ao estatuto do Desporto como Arte. Embora no presente trabalho não pretendamos explorar esta dualidade, situando-nos antes na questão mais abrangente da relação entre Desporto e Estética foi ela, em parte, que nos motivou a alargar o âmbito da investigação a um grupo de intervenientes directos no mundo da Arte. Por outro lado, e de forma não menos importante, pareceu-nos essencial não negligenciar o pressuposto evidenciado por Sanabra (1988) de que as atitudes estéticas, as opiniões que as expressam e a percepção dos objectos belos são, em grande parte, aprendidas (como sucede com muitos outros aspectos da percepção e das atitudes em geral). Numa direcção análoga apontam Csikszentmihalyi e Robinson (1990), ao afirmarem que é requerida alguma qualificação, são necessárias algumas aptidões, que se adquirem e desenvolvem, para perceber e apreciar algo esteticamente. Estes motivos levaram-nos a admitir que o contributo de elementos provenientes do mundo da Arte poderá ajudar a esclarecer algumas dimensões da temática em estudo. Os filósofos do Desporto têm imergido no “edifício artístico” a fim de encontrarem sustentação para a polémica acerca dos pontos de contacto e de distanciação entre o Desporto e a Arte, mas o que pensa quem emerge, de facto, do universo artístico? Como é perspectivado o Desporto por quem faz da Estética “ferramenta” de trabalho? Para um grupo profissional que se defronta constantemente com o reconhecimento de qualidades estéticas nos objectos artísticos mais surpreendentes, é possível considerar o Desporto como actividade estética? Que categorias estéticas lhe são reconhecidas? Existem dimensões específicas, para as quais se dirige o olhar estético, diversas das do grupo profissional ligado ao Desporto?

Procuraremos estudar a Estética do Desporto por intermédio dos olhares cruzados do mundo desportivo e do mundo da Arte, qual jogo de cooperação e oposição em que, como afirma Lima (1987), cada qual se forja à custa do outro e do próprio esforço ou, como sublinha Cunha e Silva, cada um “(...) serve-se do outro para se edificar.” (1999b, p. 41). Interessa-nos conhecer a opinião de quem provém do meio desportivo e, eventualmente, complementá-la com a de quem poderá apresentar um olhar mais dirigido e treinado. Como é que os desportos são tocados pela Estética? São-no todos por igual, ou apenas alguns? Ou uns mais do que os outros? Há tendência para estabelecer fronteiras?

Partir em busca de algumas respostas a estas perguntas é o que pretendemos ao longo do presente estudo cujo objectivo fundamental é **perceber, com base em dados empíricos, se é possível reconhecer e identificar qualidades estéticas no Desporto, sendo o Desporto aqui por nós entendido como a pluralidades dos desportos, colocando-se em causa o reconhecimento de qualidades estéticas num grupo restrito de modalidades desportivas**. A procura de qualidades estéticas, com a conseqüente atribuição de valor estético, é realizada no nosso estudo pelo observador de Desporto, pois o conceito que procuramos é percorrido pela convicção de que se essas qualidades podem ser encontradas no Desporto, são-no unicamente por intermédio do observador dado que, na sua ausência, permanecem apenas como possibilidades. É a complexidade da relação que se estabelece entre o observador e o Desporto que viabiliza a emergência das qualidades estéticas que, de outro modo, ficariam latentes aguardando a actualização da potencialidade que encerram.

É a partir deste quadro de referência que se pretende estudar a possibilidade de o Desporto (e não apenas alguns desportos) poder ser considerado do ponto de vista estético. Esta é uma questão que, como foi evidenciado na revisão bibliográfica, tem sido argumentada no plano teórico por muita da reflexão que se tem produzido nas últimas décadas ao nível internacional. Foram, de facto, as indicações advindas da literatura no domínio da Filosofia do Desporto que nos impulsionaram e motivaram profundamente para o desenvolvimento desta dissertação, na procura de alguma confirmação (através da contribuição empírica) para a problemática discutida de forma tão acesa e tão viva no domínio teórico. Procuraremos sobretudo analisar como é que um grupo de intervenientes no mundo do Desporto e outro no mundo da Arte esclarece, formalmente, a leitura que faz do Desporto por meio do olhar estético. Tentaremos investigar se esse tipo de leitura é denunciador ou não do reconhecimento de valor estético num conjunto bastante diversificado de desportos revelando, eventualmente, uma rede de associações subjacente à interacção observador/envolvimento desportivo, que poderá sugerir algum consenso.

A elaboração de um conjunto de hipóteses que nos permitisse balizar a direcção da investigação foi uma etapa importante que conduziu à formulação de cinco hipóteses teóricas orientadoras:

1. **Da interacção entre o observador e o Desporto emerge (do universo desportivo) um conjunto de factores que influenciam a apreciação estética, sendo possível a identificação desses factores.**

Entendemos que se cria uma dinâmica entre o observador e as actividades desportivas; essa dinâmica resulta, em parte, das características das actividades e da forma como o observador apreende aquela realidade que se lhe depara. Parece-nos que será possível identificar (ainda que não de forma exaustiva), no processo de interacção entre o observador e o Desporto, factores ou indicadores que decorrem da relevância

atribuída a aspectos distintivos das várias actividades. Esses factores influenciam e são, em grande parte, responsáveis pela apreciação estética. Procuraremos identificar assim a influência de alguns indicadores, a fim de interpretar o seu contributo na apreciação estética do Desporto.

**2. Os observadores de Desporto não circunscrevem o valor estético a um grupo restrito de desportos, mas difundem e estendem-no a uma multiplicidade de actividades desportivas.**

Têm sido as sucessivas tentativas de aproximação do Desporto à Arte (com a procura de identificação de traços comuns a ambas as actividades) as grandes responsáveis pela circunscrição do reconhecimento de valor estético a um conjunto reduzido de desportos. Na ausência desta questão há um alargamento das possibilidades em considerar esteticamente investidas diferentes modalidades desportivas.

**3. O reconhecimento de qualidades estéticas no Desporto por parte de quem o observa e analisa é facilitado pelo recurso a categorias estéticas, sendo possível identificar e hierarquizar essas categorias.**

É importante desenvolver um esforço no sentido de não reduzir a observação a uma apreciação baseada em juízos demasiado vagos e genéricos. Para tal torna-se necessária uma certa descodificação do conceito de Beleza, tomado como categoria estética fundamental, o que implica o seu esclarecimento em termos comunicativos.

**4. A dimensão afectiva representa uma componente importante da experiência estética, sendo possível identificar uma certa associação entre a intensidade da atribuição de valor estético e o nível de afinidade ou simpatia por um desporto.**

O prazer decorrente da observação das modalidades desportivas de que cada um mais gosta é já uma forma imprecisa de prazer estético. Somos assim levados a admitir que existe uma tendência para reflectir na apreciação estética a projecção de um sentimento de adesão ou de recusa perante a actividade em causa.

**5. A comparação entre o grupo afecto ao domínio desportivo e o grupo adstrito ao campo artístico contribui de forma sustentada para a verificação das hipóteses anteriores.**

Esta hipótese surge em último lugar porque interage com todas as outras, sendo assim considerada como que uma hipótese teórica geral, que sinaliza claramente a hipótese específica do estudo.

Consideramos que, em grande parte, só vemos aquilo que somos ensinados a ver. Se o grupo ligado ao Desporto poderá, eventualmente, manifestar alguma resistência na atribuição de valor estético a um grupo alargado de desportos e na identificação de categorias estéticas associadas às práticas desportivas, parece-nos que os profissionais ligados ao domínio da Arte, por força duma maior competência na observação e apreciação estéticas de diferentes objectos e actividades, ajudarão a reequacionar essa resistência.

A formulação das hipóteses teóricas conduziu a que chegássemos à hipótese específica do presente trabalho:

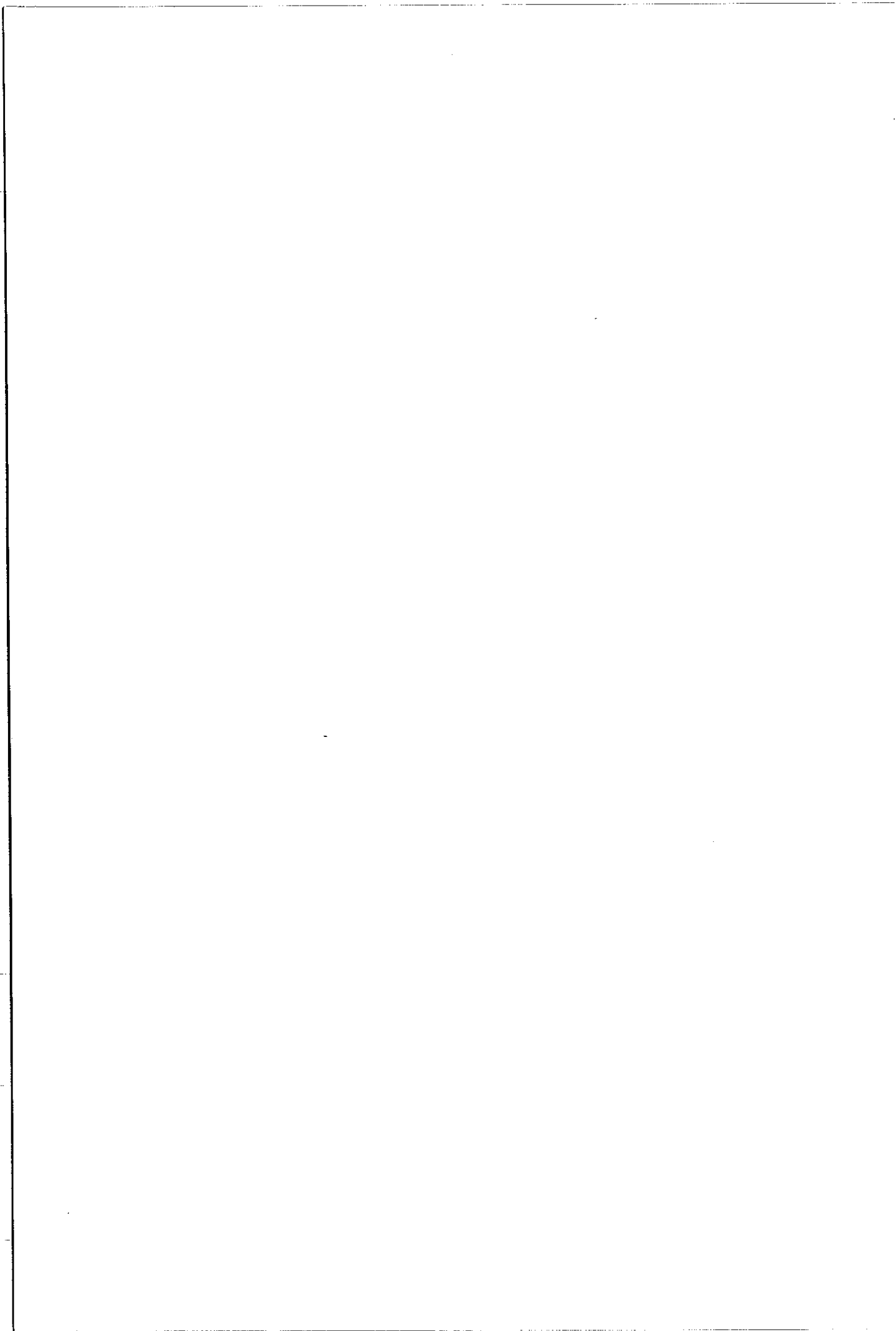
*A apreciação estética do Desporto (com a consequente atribuição de valor estético e reconhecimento de categorias estéticas), alarga-se a um conjunto vasto e diferenciado de desportos, sendo que os observadores mais treinados na capacidade em identificar qualidades estéticas nos objectos artísticos, reflectem duma forma mais acentuada essa apreciação.*

Por intermédio do conhecimento da opinião de um grupo de observadores ligados ao mundo do Desporto e, de um outro grupo de observadores, afectos ao domínio da Arte, procuraremos verificar o afastamento de posições relativamente à concepção do senso comum, e também de alguns estudiosos, de decalque entre Estética do Desporto e desportos estéticos/artísticos. Entendemos que a direcção da apreciação estética por parte destes dois grupos em estudo reflectirá muitos sentidos, ou seja, traduzir-se-á no alargamento a um conjunto distinto de actividades, parecendo-nos que esta tendência se manifestará de forma mais evidente no grupo oriundo do meio artístico.



## 4. Metodologia





## 4. Metodologia

Tentamos apurar se é possível olhar do ponto de vista estético para todos os desportos, (o que permitiria reconhecer na Estética um elemento aglutinador que atravessaria o Desporto), é a finalidade que nos propomos atingir por meio do conhecimento da opinião de intervenientes na área da Educação Física e do Desporto e no domínio da Arte. Através de uma análise de tipo hermenêutico com base em dados empíricos procurará descrever-se esta problemática, a partir do ponto de vista do sujeito. Por intermédio duma análise crítica confrontar-se-á o esforço interpretativo baseado nos dados quantitativos, com as posições dos autores da Estética Geral e da Estética do Desporto.

### 4.1. Instrumento

A primeira questão metodológica que se nos colocou foi a de qual seria o melhor método para a recolha das opiniões dos intervenientes no Desporto e na Arte. Tínhamos à partida a noção de que seria necessário optar por um procedimento adoptado pelas Ciências Sociais e Humanas, tendo a nossa decisão recaído sobre o método do inquérito. Esta escolha encontrou justificação em dois argumentos: por um lado, vários autores (Pinto, 1990; Lima, 1995; Foddy, 1996; Ghiglione e Matalon, 1997) referem-se à utilização deste método para a recolha de informação em áreas do conhecimento pouco estudadas ou em fases iniciais de investigação de uma nova área do saber. Por outro lado, os mesmos autores convergem ao afirmarem que o recurso ao método do inquérito se justifica para compreender fenómenos como as atitudes e as opiniões, que só são acessíveis de uma forma prática pela linguagem. Pareceu-nos assim que este método se poderia constituir no mais adequado para descrever a atitude das pessoas face a uma dimensão do Desporto ainda pouco estudada, como é a da Estética, sendo que a nossa pesquisa reveste um carácter, necessariamente, exploratório.

Para a recolha da informação verbal através do método do inquérito, tornou-se necessário seleccionar um dos dois procedimentos assentes na estrutura pergunta-resposta: a entrevista ou o questionário. Esta decisão significou tomar a opção por

seguir um tipo de procedimento de natureza qualitativa ou quantitativa. Em qualquer dos casos "(...) um processo completo de inquirição deve começar por uma fase qualitativa, sob a forma de um conjunto de entrevistas não directivas ou estruturadas (...)" (Ghiglione e Matalon, 1997, p. 105). Deste modo a fase inicial consistiu na realização de algumas entrevistas, de carácter informal, a elementos da população em estudo (professores universitários de Ciências do Desporto e de Belas-Artes), com vista à elaboração e possível estruturação das perguntas. Começamos por colocar às pessoas o tema em estudo, o que deu lugar a conversas muito estimulantes e motivadoras na opinião dos entrevistados. Sentimos, contudo, sobretudo na fase inicial da entrevista, que era necessária uma grande intervenção da nossa parte, no sentido de ultrapassar a ambiguidade e a imprecisão das perspectivas, de clarificar as opiniões e apreciações formuladas. As pessoas manifestavam maior facilidade e poder de argumentação quando colocávamos directamente uma questão, do que quando éramos menos directivos e lhes possibilitávamos um maior grau de liberdade. Após esta primeira fase pareceu-nos que o melhor método para a recolha da informação seria um questionário, limitando os estímulos indutores das respostas pois, de outro modo, iríamos ser confrontados com um grande volume de informação, dificilmente codificável e comparável. Percebemos, também, que seria muito difícil o conteúdo das respostas ultrapassar um discurso de carácter global se a isso não fosse obrigado por um conjunto de perguntas pré-estabelecido.

Entramos assim numa segunda fase, a da construção de um questionário capaz de responder à necessidade da recolha de informação. As entrevistas a que acabamos de fazer referência possibilitaram-nos a elaboração de um conjunto de questões provisórias, que procurava espelhar o objectivo da pesquisa e responder às hipóteses então formuladas. Optamos por fechar algumas questões, pelo que organizamos também as possíveis opções de resposta. Foi elaborada uma primeira versão do questionário (englobando um conjunto de questões abertas e fechadas) e realizado um pré-teste com dois pequenos grupos provenientes dos universos desportivo e artístico (professores universitários de instituições privadas). Após a aplicação do questionário, as conversas informais estabelecidas com os elementos desses grupos, bem como a análise da informação recolhida, foi-nos possível concluir que subsistiam problemas na formulação das respostas, que os inquiridos tendiam a alongar-se muito nas respostas às questões abertas e a expor os seus pontos de vista de forma vaga e imprecisa tendo, uma grande parte, manifestado preferência pelas questões fechadas.

A detecção desta série de dificuldades permitiu-nos reavaliar a qualidade e clareza das perguntas, reformular algumas opções de resposta às questões fechadas e, conduziu ainda, a que optássemos por fechar quase a totalidade das questões. A construção dos diferentes conjuntos de opção de resposta (categorias de resposta) baseou-se na análise de toda a informação recolhida e nas sugestões apresentadas pelos inquiridos (quer aqueles com que realizamos a primeira fase de entrevistas, quer os que efectuaram o primeiro pré-teste). Chegamos deste modo a uma nova versão do questionário que foi objecto de novo pré-teste, após o que vimos confirmada a

adequabilidade da decisão por um grupo maioritário de perguntas fechadas. Verificou-se maior facilidade de resposta, o que se traduziu num menor dispêndio de tempo para a execução da tarefa (trinta minutos em média). Embora algumas pessoas referissem terem tido à partida a sensação de que estávamos a delimitar demasiado um domínio temático “*tão subjectivo*”, afirmaram também que à medida que iam avançando nas questões esse sentimento se ia anulando, dado que encontravam as devidas possibilidades para exprimirem as suas opiniões. Esta ideia foi corroborada com a referência às questões abertas, tendo sido evidenciado que constituíam uma óptima possibilidade para explicarem livremente e complementarem as suas posições.

Estas diferentes aproximações conduziram-nos à versão definitiva do questionário (anexo 1, p. 313) que, em termos formais, integrou dezoito questões, das quais dezasseis fechadas e duas abertas. Do ponto de vista do conteúdo todas as questões se caracterizaram por serem questões de opinião ou de atitude.

Nas primeiras doze perguntas, para as quais foram elaboradas quatro categorias de resposta, procuramos recolher informação que permitisse identificar os elementos sobre os quais se centra a atenção do observador quando o seu interesse no Desporto se focaliza em termos de apreciação estética. Na construção das opções de resposta decidimos não recorrer à exclusividade de categorias (optando, por exemplo, por um tipo de resposta dicotómica), pois o pré-teste sugeriu a necessidade de alargar o leque de possibilidades. Assim, foram organizadas quatro categorias de resposta (“influencia a apreciação estética”, “não influencia a apreciação estética”, “acrescenta valor estético” e “retira valor estético”), sendo possível aos inquiridos assinalar mais do que uma opção.

Foi com enorme surpresa que verificamos, contudo, que a grande maioria dos respondentes da nossa amostra usou preferencialmente as categorias de resposta “não influencia” e “influencia”. As categorias “retira valor estético” e “acrescenta valor estético” fizeram-se representar num número muito reduzido de respostas, pelo que optamos por as converter na categoria “influencia”. No tratamento dos dados optamos por considerar este primeiro conjunto de questões como variáveis dicotómicas, ou seja, apenas com duas categorias expressas numa escala nominal.

Relativamente à apreciação estética, as posições dos autores revistos, assim como a informação recolhida durante a fase qualitativa do processo de inquirição, permitiram-nos congregiar doze aspectos para os quais poderá convergir a atenção de quem olha para o Desporto do ponto de vista estético: a música que acompanha algumas actividades, o espaço físico onde se desenrolam, a plástica do movimento corporal, a presença de elementos do reportório da dança, o vestuário e acessórios utilizados, a manifestação de relações de cooperação e oposição entre os participantes, a dimensão espectáculo presente no Desporto, os materiais característicos das diferentes modalidades desportivas, a relação vitória-derrota, o morfótipo dos desportistas, o carácter quantitativo do resultado desportivo e, o domínio técnico necessário aos diferentes movimentos desportivos. Este primeiro conjunto de questões procurava dar

resposta à primeira hipótese teórica: *da interacção entre o observador e o Desporto emerge (do universo desportivo) um conjunto de factores que influenciam a apreciação estética, sendo possível a identificação desses factores.*

A questão número 14 tinha por objectivo corresponder à segunda hipótese por nós formulada: *os observadores de Desporto não circunscrevem o valor estético a um grupo restrito de desportos, mas difundem e estendem-no a uma multiplicidade de actividades desportivas.* Para medir a intensidade da opinião relativamente ao valor estético atribuído a cada desporto, construiu-se uma escala de avaliação obedecendo a um formato de tipo Likert, com 5 categorias numéricas a que fizemos equivaler as respectivas categorias verbais (1 correspondia a “nenhum valor estético” e 5 a “muito valor estético”).

A lista de desportos apresentada teve por fundamento a categorização encontrada em Kupfer (1988a), a única a que tivemos acesso na literatura especializada da Estética do Desporto, e já por nós abordada anteriormente (p. 132, 133). Procuramos representar, em quantidade e diversidade, desportos passíveis de se enquadrarem em cada uma das três categorias enunciadas por Kupfer: desportos quantitativos (ou lineares), desportos qualitativos (ou formais, ou estilísticos) e desportos competitivos (ou de oposição).

Thomas (1980), num estudo sobre atitudes e sistemas de valores de atletas de alto nível, refere-se também a estas três categorias de desportos designando-os, contudo, por nomes diferentes. Menciona um grupo de desportos onde o resultado se *mede*, como a natação ou o atletismo, correspondente à primeira categoria de Kupfer; um segundo grupo onde o resultado se *aprecia*, como a ginástica ou os saltos para a água, equivalente à segunda categoria de Kupfer; finalmente, um terceiro grupo onde o resultado se efectua por intermédio dum *opositor*, como o judo, a esgrima ou os desportos colectivos, análogo à terceira categoria de Kupfer.

Em Suits (1995b) encontramos uma categorização com uma nomenclatura diferente mas que, em termos de conteúdo, se aproxima das de Kupfer e Thomas. Aquele autor distingue os eventos competitivos em dois tipos: os que são *juogados* e os que são *arbitrados*. Os primeiros designa-os por *performances*, daí o requererem juizes, e cita como exemplo os saltos para a água e a ginástica. Aos segundos não lhes confere este atributo, menciona entre eles o futebol, e considera-os como realizações entre participantes, governadas por regras, requerendo árbitros que vigiem o cumprimento da lei. Afirma ainda que as *performances* exigem ensaio, enquanto os desportos arbitrados necessitam treino. Entendemos que os *desportos juogados* de Suits se sobrepõem à categoria *desportos formais* de Kupfer, enquanto os *desportos arbitrados* recaem nas outras duas categorias.

As modalidades desportivas incluídas nesta questão número 14 distribuíam-se pelas três categorias de Kupfer da forma que é descrita no quadro 1.

**Quadro 1:** Distribuição dos desportos pelas três categorias propostas por Kupfer (1988a).

Categorias de desportos	Modalidades desportivas
<b>Desportos quantitativos (ou lineares)</b>	Atletismo, asa delta, ciclismo, escalada, esqui, halterofilismo, natação pura, parapente, remo, saltos de esqui, tiro, tiro com arco, vela.
<b>Desportos qualitativos (ou formais, ou estilísticos)</b>	Body board, culturismo, gin. acrobática, gin. aeróbica, gin. artística, gin. rítmica, natação sincronizada, paraquedismo, patinagem artística, saltos para a água, surf, trampolins.
<b>Desportos competitivos (ou de oposição)</b>	Andebol, badminton, basquetebol, boxe, esgrima, futebol, golfe, hóquei em patins, judo, karaté, luta, polo aquático, râguebi, ténis, ténis de mesa, voleibol.

Na questão número 15 procuramos dar resposta à terceira hipótese teórica enunciada: *o reconhecimento de qualidades estéticas no Desporto por parte de quem o observa e analisa é facilitado pelo recurso a categorias estéticas, sendo possível identificar e hierarquizar essas categorias*. Para responder a esta pergunta foi utilizada uma escala de intensidade de formato semelhante ao da questão anterior (de 1 a 5), em que à categoria numérica 1 se fez equivaler a categoria verbal “não contribuí para o reconhecimento de valor estético” e à 5 “contribuí muito para o reconhecimento de valor estético”.

Através da literatura consultada foi possível realizar um levantamento das categorias estéticas referenciadas pelos diversos autores nas suas abordagens à dimensão estética, ou mesmo artística, do Desporto. Não se alude à categoria estética principal *Beleza*, devido ao carácter de generalidade que encerra pelo que, necessariamente, congrega quase todas as outras. O que nos interessava, de facto, era conseguir deduzir um conjunto de sub-categorias desta categoria fundamental, ou seja, identificar possíveis especificações do *ex libris* das categorias estéticas. Procuramos, ao omitir o termo *Beleza*, abrir espaço à individualização e autonomização de outras categorias. A diversidade encontrada foi muito ampla, para cima de sessenta categorias (quadro 2), o que poderá, em nosso entender, reflectir uma certa ausência de preocupações, por parte dos filósofos do Desporto, com consensos terminológicos. Embora se registre uma certa recorrência a categorias como graciosidade, harmonia, competitividade, estilo, ritmo, emoção e drama, a pulverização semântica é muito expressiva.

Quadro 2: *Categorias estéticas evidenciadas pela revisão da literatura.*

Autoras	Categorias estéticas
Kaelin (1968, cit. Osterhoudt, 1991)	Vitória, derrota, competitividade.
Fisher (1972, cit. Osterhoudt, 1991)	Sensibilidade, expressividade, espontaneidade, harmonia, totalidade.
Keenan (1973, cit. Osterhoudt, 1991)	Competitividade, drama.
Elliot (1974, cit. Kirk, 1984; cit. Osterhoudt, 1991)	Habilidade, agilidade, resistência, fluidez, graça, ritmo, velocidade, força, vitalidade, drama.
Gaskin e Masterson (1974, cit. Osterhoudt, 1991)	Cor, composição, harmonia, ritmo, auto-realização.
White (1975, cit. Osterhoudt, 1991)	Competitividade.
Wulk (1977, 1979, cit. Osterhoudt, 1991)	Unidade, habilidade, expressividade, harmonia, totalidade, drama, poder, tensão, ritmo, virtuosismo, originalidade, emocionalidade.
Lowe (1977, cit. Osterhoudt, 1991)	Controlo, esforço, fluidez, graça, harmonia, alegria, equilíbrio, poder, precisão, proporção, ritmo, risco, velocidade, estratégia, força, simetria, unidade.
Aspin (1983)	Criatividade, imaginação.
Masterson (1983)	Energia, força, elegância, estilo, graça, poder, economia, ritmo, cor, composição.
Kuntz (1985)	Prazer, emocionalidade, drama, limite.
Wertz (1985a; 1985b; 1988)	Fluidez, graciosidade, unidade, habilidade, elegância, estilo, precisão, criatividade.
Roberts (1986, cit. Osterhoudt, 1991)	Fluidez, graça, velocidade, emocionalidade, poder, coragem, punição, drama, competitividade.
Best (1988)	Graciosidade, economia, eficiência, estilo.
Boxill (1988)	Flexibilidade, coordenação, força, agilidade, eficiência, habilidade, competitividade, estratégia, fluidez, graciosidade, estilo, harmonia.
Kupfer (1988a; 1988b)	Competitividade, vitória, derrota, graça, fluidez, controlo.
Sumanik/Shanon e Stoll (1989)	Expressividade, facilidade, excelência, harmonia.
Takács (1989)	Liberdade, resultado, economia, técnica, tática.
Vanden Eynde (1989)	Vitória, estilo.
Hyland (1990)	Graciosidade, criatividade, elegância, improvisação.
Huizinga (1995)	Tensão, equilíbrio, contraste, variação, ritmo, harmonia, coragem, tenacidade.
Marques (1993)	Emocionalidade.
Cordner (1995b)	Fluência, graça, harmonia, facilidade.
Hemphill (1995)	Excelência.
Luvisolo (1997)	Expressividade, prazer, emoção, gosto/afinidade.
Moderno (1998)	Estilo, emoção, criatividade, genialidade, competitividade, improvisação.
Davis (1999)	Graça, elegância.
Martins (1999)	Criatividade, expressividade, estilo, forma, interpretação, intencionalidade.
Schwartz (1999)	Improvisação, graça.

A fase qualitativa, de entrevistas e pré-testes, que precedeu a versão definitiva do questionário, permitiu detectar também uma grande heterogeneidade de termos na procura de fundamentação para o valor estético atribuído ao Desporto. Foram mencionadas grande parte das categorias referidas pelos autores e também outras que, pela frequência a que foram aludidas, pelo grupo ligado ao Desporto ou pelo associado à Arte, nos levaram a incluí-las no questionário. Estavam neste caso as categorias: perfeição, espectacularidade, dinamismo, superação, brilho, transgressão, interpretação e disputa.

Tornou-se para nós óbvio que, face ao elevado número de categorias de que dispúnhamos, se tornava necessário realizar uma selecção, no sentido de “dosear” a dimensão desta questão, procurando evitar uma lista demasiado longa, que pudesse conduzir à desmotivação dos respondentes. Utilizamos como critérios de selecção a frequência de ocorrência das categorias, tanto na literatura como nas entrevistas, e a redução da ambiguidade de conceitos (tendo-se esta revelado uma tarefa de grande complexidade), o que nos permitiu chegar a um conjunto de 35 categorias (quadro 3).

*Quadro 3: Categorias estéticas incluídas na questão nº 15.*

#### Categorias estéticas

Força, agilidade, amplitude, equilíbrio, velocidade, ritmo, unidade, estratégia, precisão, facilidade, risco, elegância, perfeição, simetria, esforço, competitividade, eficiência, prazer, espectacularidade, expressividade, dinamismo, superação, graciosidade, brilho, harmonia, transgressão, interpretação, coragem, cor, emoção, poder, estilo, drama, criatividade, disputa.

Nas questões números 16 e 17 pretendeu-se que os inquiridos pudessem formular e fundamentar livremente a sua opinião relativamente à existência, ou não, de uma relação entre Desporto e Arte e, entre Desporto e Estética. Embora a fase de preparação da versão definitiva do questionário nos tivesse permitido perceber que, face às questões abertas, havia uma acentuada tendência para fornecer respostas pouco precisas e ambíguas pareceu-nos, mesmo assim, que era necessário existir um espaço que desse oportunidade a cada um de desenvolver e esclarecer a sua perspectiva. O grande objectivo destas duas questões abertas foi assim o de fornecer às pessoas a possibilidade de manifestarem, de forma não condicionada, os seus pontos de vista, introduzindo a probabilidade de surgirem novos contornos que poderão ajudar a complementar a problemática em estudo.

A questão número 18 procurou responder à quarta hipótese teórica: *a dimensão afectiva representa uma componente importante da experiência estética, sendo possível identificar uma certa associação entre a intensidade da atribuição de valor estético e o nível de afinidade ou simpatia por um desporto.* Nesta última questão pedia-se aos



inquiridos que manifestassem o seu nível de agrado relativamente às diferentes modalidades desportivas (que tinham surgido já anteriormente na questão número 14), na tentativa de identificar uma possível ligação, entre o valor estético atribuído a cada desporto e o nível de afinidade, ou agrado, relativamente aos mesmos desportos. Witt (1989) refere-se à ligação pessoal que cada um possui com determinados desportos, ao gosto que se nutre por certas actividades, que pode condicionar a distinção e a classificação dos desportos em *bonitos e feios*. Takács (1989) aponta igualmente neste sentido ao evidenciar que existe, para a maioria de pessoas, uma lista consentida de *desportos estéticos*, sendo que há a tendência para eles cada um incluir os seus desportos de eleição. Por estes motivos pareceu-nos importante estudar a possível existência da associação salientada por estes autores.

As possibilidades de resposta à questão nº18 foram traduzidas numa escala de intensidade com três categorias verbais: “desagrada”, “não agrada nem desagrada” e “agrada”.

Na parte final do questionário reservou-se um espaço dedicado à recolha de informação que nos permitisse caracterizar a amostra em estudo do ponto de vista da idade e do sexo, bem como do seu envolvimento com a Arte e com o Desporto. Partimos de pressupostos distintos para cada um dos subgrupos, o que diferenciou o tipo de questões que, nesta última parte, se colocou a cada conjunto de inquiridos. Relativamente ao grupo ligado à Educação Física e ao Desporto, entendemos que a familiaridade com a Arte, tanto no que se refere à prática de actividades de natureza artística (como por exemplo pintar, tocar um instrumento musical, pertencer a um grupo coral, etc.), como no que respeita à assistência a acontecimentos artísticos (concertos, espectáculos de dança, exposições de artes plásticas, etc.), poderá intervir favoravelmente na consideração do Desporto como actividade estética. A carga cultural que cada um acumula e transporta ao longo da sua vida, nomeadamente por intermédio do contacto com actividades artísticas, condiciona, muito provavelmente, a atitude estética em relação a diferentes objectos e actividades. Colocamos a possibilidade de as respostas ao questionário reflectirem esta circunstância. Com efeito, Foddy (1996) afirma que os contextos culturais de pertença afectam a forma de interpretar e responder. Se pensarmos ainda que em Portugal as preocupações por parte do sistema escolar com a educação estética são diminutas, circunscrevendo-se a disciplinas subsidiárias das artes plásticas e da música (como a educação visual e tecnológica e a educação musical), parece-nos lícito afirmar que, de uma maneira geral, as possibilidades oferecidas à maioria dos portugueses para o desenvolvimento da educação estética são limitadas. De facto, mesmo fora da escola as oportunidades de cultivar essa educação estética são reduzidas para um leque importante da população. A comunidade de intervenientes no mundo da actividade física e desportiva não escapará, em nosso entender, a esta realidade. Até os profissionais com formação superior, como é o caso dos professores universitários que constituem a nossa amostra, não possuíram, pelo menos na sua formação inicial, qualquer cadeira, área opcional ou complexo de

ensino dedicados à temática da Estética Geral ou da Estética do Desporto. Contudo, a educação em geral e a educação estética em particular, ultrapassam as fronteiras da escola, pelo que nos pareceu importante obter alguma informação relativamente à situação actual dos inquiridos. Redfern (1986, cit. por Arnold, 1997) salienta que “A educação estética consiste fundamentalmente no cultivo da capacidade de um indivíduo para observar coisas, incluindo aquelas que ele próprio possa ter feito ou estar a fazer, com um tipo particular de atenção imaginativa e para se tornar cada vez mais discriminante e criticamente reflexivo nas suas reacções.” (p. 96). A adopção de uma atitude estética em relação a um qualquer objecto ou actividade traduz-se num modo peculiar de consciência, numa maneira particular de perceber esse objecto ou actividade (Arnold, 1997), concedendo-lhes uma atenção desinteressada, compreensiva e contemplativa (Stolnitz, 1960, cit. por Arnold, 1997). Se não desenvolvemos e cultivamos este tipo de atenção confirmamos o que Csikszentmihalyi e Robinson (1990) designam por *ignorância visual*, ao afirmarem que sem treino, a habilidade de ver e interpretar o que é visto permanece latente. No mesmo sentido Blanco e Santos afirmam que “(...) estamos habituados a, com os olhos, ver os objectos, ao invés de os observar, contemplar, compreender e sentir.” (1997, p. 428). Pareceu-nos que a melhor forma de obter algum conhecimento relativamente à disponibilidade para a adopção de uma atitude estética por parte dos sujeitos pertencentes ao mundo desportivo seria por intermédio da sua relação com a Arte.

Relativamente ao conjunto de inquiridos oriundo do universo da Arte não lhes colocamos qualquer questão respeitante a este assunto pois entendemos que, por força do seu envolvimento profissional, a prática e a observação de actividades artísticas faz parte do exercício da sua profissão, pelo que seria algo redundante inquirir no que concerne a estes aspectos. Parece-nos ainda que a realidade respeitante à educação estética por parte deste sub-grupo revestirá contornos diferentes da do grupo proveniente do Desporto: a formação superior em Belas Artes “válida” a sua educação estética tornando-os, hipoteticamente, mais habilitados a apreciar o Desporto esteticamente. Já no que se refere à Educação Física e desportiva ela compreendeu também variantes diferentes das do grupo proveniente do meio desportivo, mas agora, provavelmente, pela inversa: a etapa da Educação Física escolar terá sido atravessada concerteza por todos, mas será que se continuaram a cultivar hábitos de prática e de observação de actividades físicas e desportivas? A afirmatividade ou negatividade da resposta a esta questão repercutir-se-á, muito provavelmente, no nível de afinidade ou de simpatia pelo Desporto, podendo daí decorrer implicações condicionantes da apreciação estética do Desporto. Por outro lado, consideramos importante tomar em consideração o que é referido por Kirk (1984) relativamente ao facto de a intensidade da experiência estética ser condicionada pelo conhecimento prévio do objecto ou da actividade em causa. Por estes motivos julgamos importante conhecer o envolvimento deste grupo com o fenómeno cultural Desporto, partindo do pressuposto de que uma relação mais próxima ou mais afastada, tanto em termos de prática, como de observação de acontecimentos desportivos, poderá condicionar o olhar estético sobre o Desporto.

Evidentemente que, por razões semelhantes às indicadas anteriormente, não colocamos este conjunto de questões ao grupo profissional vinculado ao Desporto.

No quadro 4 apresentamos, de forma resumida, a correspondência estabelecida entre as várias perguntas que compunham o questionário e as hipóteses do estudo:

**Quadro 4:** *Relação entre as questões incluídas no questionário e as hipóteses do estudo.*

Questões	Hipóteses
Questões 1 a 12	1. Da interacção entre o observador e o Desporto emerge (do universo desportivo) um conjunto de factores que influenciam a apreciação estética, sendo possível a identificação desses factores.
Questão nº 14	2. Os observadores de Desporto não circunscrevem o valor estético a um grupo restrito de desportos, mas difundem e estendem-no a uma multiplicidade de actividades desportivas.
Questão nº 15	3. O reconhecimento de qualidades estéticas no Desporto por parte de quem o observa e analisa é facilitado pelo recurso a categorias estéticas, sendo possível identificar e hierarquizar essas categorias
Questão nº 18	4. A dimensão afectiva representa uma componente importante da experiência estética, sendo possível identificar uma certa associação entre a intensidade da atribuição de valor estético e o nível de afinidade ou simpatia por um desporto.
Totalidade das questões	5. A comparação entre o grupo afecto ao domínio desportivo e o grupo adstrito ao campo artístico contribui de forma sustentada para a verificação das hipóteses anteriores.

#### **Hipótese específica**

A apreciação estética do Desporto (com a consequente atribuição de valor estético e reconhecimento de categorias estéticas), alarga-se a um conjunto vasto e diferenciado de desportos, sendo que os observadores mais treinados na capacidade em identificar qualidades estéticas nos objectos artísticos, reflectem numa forma mais acentuada essa apreciação.

#### **4.2. Caracterização da amostra**

O primeiro nível de definição da amostra a estudar ficou já expresso ao longo das páginas precedentes: decidimos estudar dois grupos de sujeitos, um proveniente do meio desportivo e outro do meio artístico. Como foi referido, pareceu-nos mais vantajoso não circunscrever exclusivamente a pesquisa a um grupo de indivíduos originários do meio desportivo e observadores habituais e experientes de Desporto, mas alargá-la a um outro grupo com forte ligação ao meio artístico e ao domínio da

Estética. Pensamos que este tipo de análise poderá evidenciar mais do que os pontos comuns e de contraste acrescentando, sobretudo, aspectos de complementaridade e de enriquecimento da abordagem estética ao Desporto.

Depois de terem sido consideradas outras possibilidades, a nossa decisão acabou por se fixar numa amostra constituída por professores universitários de instituições públicas de ensino superior em Educação Física e Desporto e, em Belas Artes. A recolha de informação por parte de treinadores, árbitros e juizes, atletas, artistas, críticos de Arte, conservadores de museus, foi tomada em linha de conta, tendo sido posteriormente abandonada. Se a acessibilidade aos profissionais ligados ao domínio desportivo não levantaria, à partida, grandes dificuldades, já o mesmo não se passaria em relação aos elementos vinculados ao meio artístico, pelo que as possibilidades de recolha de informação seriam, necessariamente, mais condicionadas e limitadas neste grupo. Pareceu-nos, por outro lado, que embora fosse possível congregar um conjunto de afinidades entre os vários grupos afectos ao meio artístico e ao desportivo, existiria sempre um conjunto de variáveis dificilmente controlável decorrente da diversidade de proveniências dos sujeitos e conseqüente desigualdade ao nível da sua formação, dado tratarem-se de elementos com origens e trajectos culturais e sócio-profissionais distintos. Entendemos assim que colectar informação advinda de um único grupo produziria dados mais validamente comparáveis do que a informação proveniente de pequenas amostras de áreas diferentes.

Relativamente ao grupo vinculado ao domínio da Arte, optamos por um conjunto de pessoas afectas às artes plásticas pois o nosso objectivo foi o de procurar a maior distância entre os observadores, procurando que proviessem de campos completamente distintos, na perspectiva de o conjunto de opiniões e posições poder ser mais elucidativo. O teatro ou a dança (à semelhança do Desporto) fazem um uso muito mais activo do corpo como meio de expressão e comunicação e, por este motivo, poderiam manifestar (hipoteticamente) um entendimento mais aproximado ao dos profissionais afectos ao Desporto. O que nos pareceu importante explorar foi, com efeito, os pontos de convergência e também os de divergência entre uma perspectiva endógena e uma perspectiva exógena (se é que tal perspectiva é possível hoje em dia, numa época em que o Desporto representa, frequentemente, uma instância cultural com mais visibilidade do que a própria Arte). Acresce ainda que, como o que está em causa no nosso trabalho é a observação do Desporto, pareceu-nos que seria pertinente a opinião de quem advém das chamadas *artes visuais*, de quem, devido ao seu envolvimento profissional, foi desenvolvendo habilidades em ver e interpretar o que vê.

Os professores universitários contactados pertenciam às Faculdades de Ciências do Desporto e Educação Física do Porto e de Coimbra, à Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa e às Faculdades de Belas Artes do Porto e de Lisboa (não existe Faculdade de Belas Artes em Coimbra). O contacto foi feito pessoalmente com os Conselhos Directivos das escolas referidas, junto dos quais obtivemos permissão para a realização do inquérito, tendo-nos sido fornecida uma listagem dos docentes a fim de

que pudéssemos controlar o número de questionários entregues e devolvidos. Aos questionários foi anexada uma folha explicativa do objectivo da pesquisa, sublinhando-se que se pretendia a opinião de cada um, não havendo por isso respostas certas ou erradas. Chamava-se ainda a atenção para o anonimato dos respondentes e para a confidencialidade das respostas, bem como para a importância da colaboração de cada um no desenvolvimento da pesquisa. Pedia-se também que o respondimento se efectuasse no prazo de quinze dias. O processo de distribuição dos questionários foi assegurado pelos órgãos de gestão de cada escola, via correio interno, tendo sido acordado que a devolução ocorreria pelo mesmo processo, após o que nos deslocaríamos de novo às Faculdades para recolher o material.

Dos 169 questionários entregues nas três escolas de Ciências do Desporto foram devolvidos 95 (56.2%). Nas duas faculdades de Belas Artes foram distribuídos 141 questionários, tendo sido devolvidos 43 (30.5%). Chegamos assim à amostra definitiva do nosso estudo:

*Quadro 5: Descrição do sub-grupo proveniente do universo desportivo (n=95).*

Nível etário	Nº de sujeitos	Homens	Mulheres	Idade média dos sujeitos	Desvio padrão
20 - 29	10	5	5	26.8	1.55
30 - 39	43	26	17	34.8	3.14
40 - 49	25	22	3	43.2	2.62
50 - 59	15	10	5	52.4	2.20
> 60	2	2	0	64.0	4.24
<b>Total</b>	<b>95</b>	<b>65</b>	<b>30</b>	<b>39.6</b>	<b>8.81</b>

Embora não faça parte do propósito nuclear do estudo o fraccionamento por idade e por sexo que é apresentado nos quadros nº5 e 6, pensamos ser interessante mostrar a sua distribuição. É possível verificar que, relativamente ao grupo de professores universitários de Ciências do Desporto, a maioria dos indivíduos, tanto do sexo masculino como do feminino, possuíam idade compreendida entre os 30 e os 49 anos. Observa-se ainda que o grupo dos homens era constituído por cerca do dobro do número de mulheres (homens-65; mulheres-30).

A distribuição por idade e por sexo dos elementos pertencentes ao grupo de professores universitários de Belas-Artes é descrita no quadro 6, onde se pode constatar que o número de elementos do sexo feminino é bastante reduzido (mulheres-6; homens-37). Observa-se ainda que, em termos proporcionais, o escalão etário entre os 50 e os 59 anos tem uma expressão maior neste grupo. Contudo, tal como para o grupo de Ciências do Desporto, o intervalo entre os 30 e os 49 anos representa mais de 50% dos sujeitos.

Quadro 6: Descrição do sub-grupo proveniente do universo artístico (n=43).

Nível etário	Nº de sujeitos	Homens	Mulheres	Idade média dos sujeitos	Desvio padrão
20 – 29	4	3	1	25.0	1.41
30 – 39	11	9	2	35.3	2.87
40 – 49	13	12	1	45.2	2.70
50 – 59	11	9	2	53.6	2.77
> 60	4	4	0	62.3	2.22
<b>Total</b>	<b>43</b>	<b>37</b>	<b>6</b>	<b>44.5</b>	<b>10.81</b>

Cabe reforçar que não iremos considerar como variáveis de análise nem a idade nem o sexo mas apenas os sub-grupos (Ciências do Desporto e Belas-Artes). O que pretendemos avaliar, de facto, é como é que a variável “estar ligado ao Desporto ou estar ligado à Arte” condiciona a apreciação estética.

#### 4.3. Procedimentos de análise dos dados

Para identificar a possível diferença de opinião entre os grupos (Ciências do Desporto e Belas-Artes) relativamente à atribuição de valor estético aos vários desportos, utilizou-se o teste de Mann-Whitney. O recurso às medidas descritivas média e desvio padrão cumpriu um propósito meramente ilustrativo.

O teste de Mann-Whitney foi também utilizado para conhecer as diferenças entre os grupos relativamente à identificação e hierarquização de categorias estéticas facilitadoras do esclarecimento do conceito de Estética aplicado ao Desporto. A média e o desvio padrão foram as medidas descritivas empregues.

Com vista a verificar a existência de associação entre a intensidade da atribuição de valor estético e o gosto ou simpatia por um desporto, foi utilizado o coeficiente de correlação de Spearman, assim como o coeficiente de determinação.

Para a análise dos factores que influenciam a apreciação estética do Desporto recorreu-se à comparação dos dados relativos aos valores das frequências absolutas apresentadas pelos dois grupos.

Através da análise percentual apreciaram-se os resultados respeitantes à possibilidade de existência de uma certa ligação entre Desporto e Estética e, entre Desporto e Arte. Para esclarecer qual o entendimento dos inquiridos relativamente a esta ligação procedeu-se a uma análise de conteúdo, tratando-se, no entanto, de uma simples exploração dos conteúdos (o que se justificou pelo facto de esta questão não se constituir num aspecto nuclear do trabalho). Recorreu-se à definição de categorias *a posteriori*, tendo sido utilizadas como unidades de registo a palavra.

A descrição da ligação do grupo de Ciências do Desporto à Arte e do grupo de

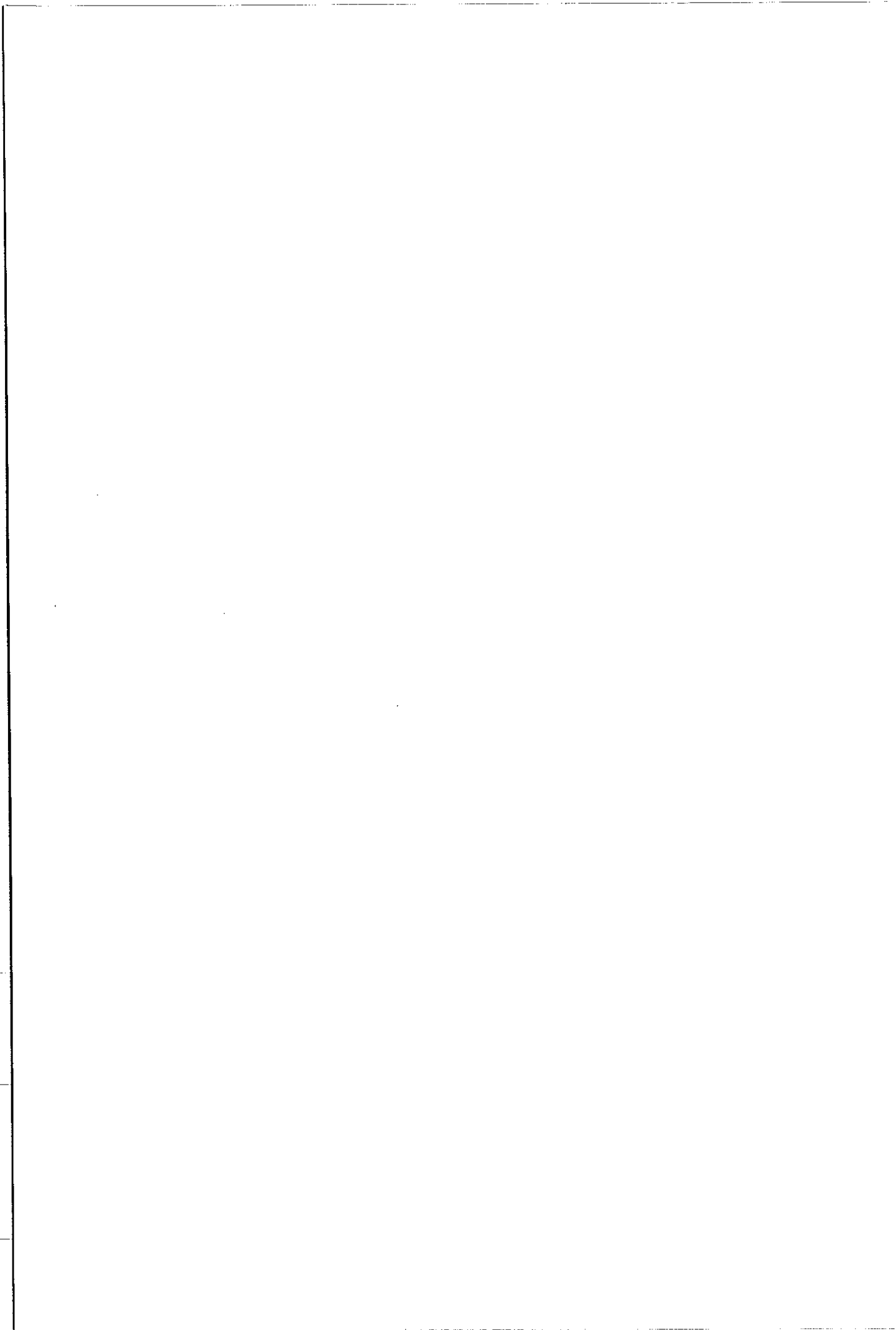
Belas Artes ao Desporto, foi efectuada com recurso à análise percentual.

O nível de confiança foi mantido em 5%.

No tratamento dos dados fez-se uso do *software SPSS* (versão 10.0).

## **5. Apresentação, discussão e interpretação dos resultados**





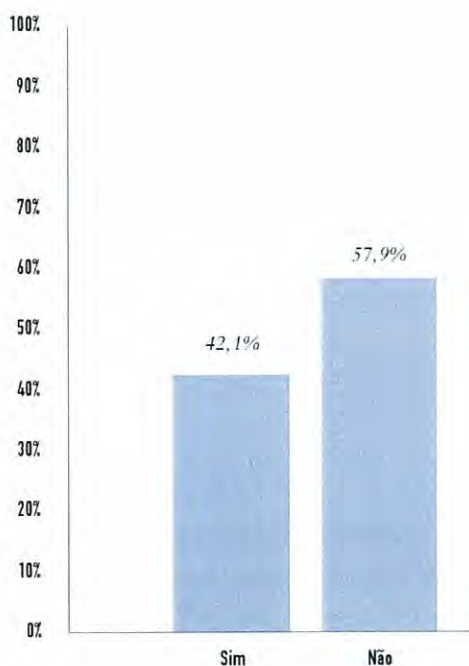
## 5. Apresentação, discussão e interpretação dos resultados

Do tratamento estatístico da informação retirada dos questionários aplicados aos dois grupos de professores universitários (das Faculdades de Ciências do Desporto – **CD** - e de Belas-Artes – **BA**, que representaremos a azul e a creme, respectivamente) emergiu um conjunto de resultados que passamos a apresentar neste capítulo do nosso estudo. Procuraremos também analisar as afinidades e dissemelhanças entre os resultados por nós encontrados e a opinião de autores cujos estudos foram revistos ao longo da parte A do presente trabalho. Realizaremos ainda um esforço de interpretação relativamente a possíveis implicações e inter-relações entre os resultados encontrados.

### *5.1 Acerca da ligação do grupo de Ciências do Desporto ao domínio da Arte e do grupo de Belas-Artes ao Desporto*

Na última parte do questionário foram introduzidas cinco questões que nos permitiram recolher informação relativamente à ligação do grupo CD ao domínio da Arte e do grupo BA ao mundo do Desporto. Entendemos que os resultados advindos deste conjunto de perguntas nos podem fornecer alguns dados importantes para a interpretação das respostas às questões fundamentais incluídas no questionário. Por este motivo, embora surgindo na sua parte final, decidimos referi-los no início do capítulo. Nas figuras e quadros que se seguem são apresentados os resultados a estas questões, iniciando pelo grupo CD.

A análise da figura 1 permite verificar que 42.1% dos professores de Ciências do Desporto admitem possuir uma relação directa com a Arte, enquanto 57.9% afirmam que tal não acontece.



**Figura 1** – Resultados do grupo de **Ciências do Desporto** à questão “Tem uma relação directa com alguma forma de Arte?”

Uma grande parte das respostas à questão onde se pediu que fossem enunciadas as actividades artísticas praticadas, ou seja, com as quais os inquiridos possuíam uma relação directa, evidenciou a ligação a mais do que uma forma de Arte, pelo que, sempre que isso sucedeu, contabilizamos cada resposta em mais do que uma categoria. Os valores expressos no quadro 7 reflectem, assim, a pluralidade das respostas.

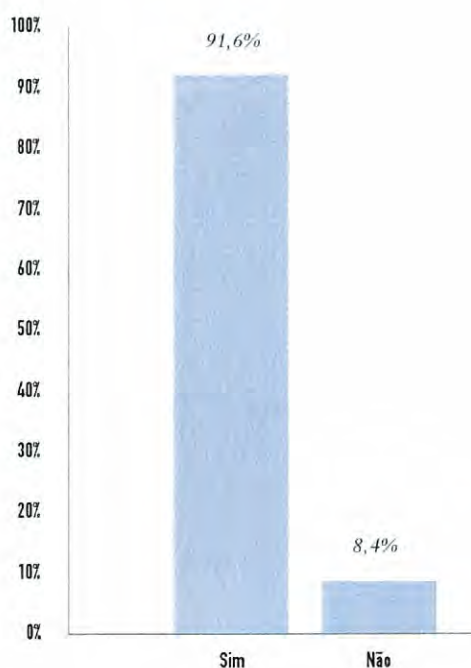
É notória uma relação mais frequente com as artes plásticas, sendo que o desenho e a pintura foram as actividades mencionadas de forma mais repetida. A ligação com a música foi evidenciada por meio da prática de um instrumento musical, destacando-se a guitarra e o piano. No que se refere à dança 20.0% das respostas referiram-na como actividade praticada pelos inquiridos.

**Quadro 7** – Actividades artísticas praticadas pelo grupo de **Ciências do Desporto** (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).

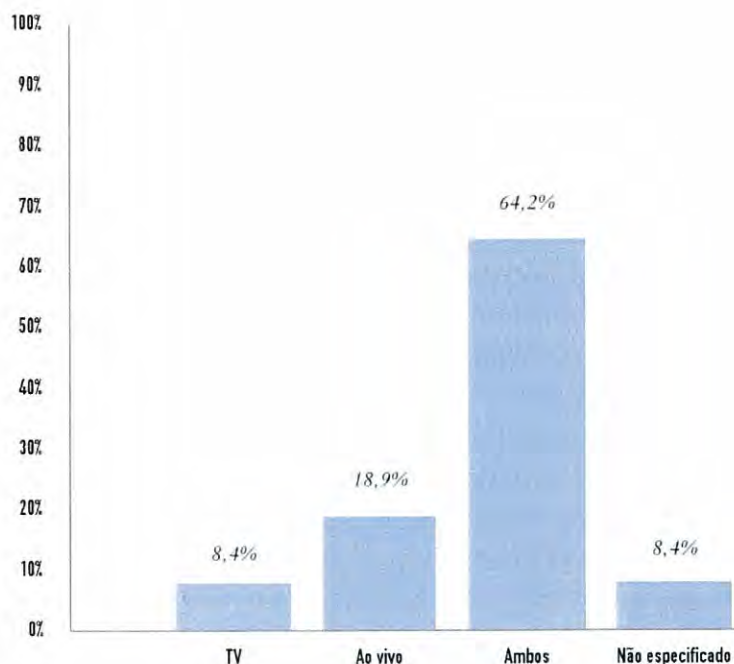
Categorias de resposta	%
Artes plásticas	50.0%
Música	37.5%
Dança	20.0%
Literatura	10.0%
Desporto	7.5%
Fotografia	2.5%
Outros	5.0%

O Desporto surge no quadro 7, de parceria com as diferentes actividades artísticas, dado que 7.5% das respostas assim o indicaram. Apesar de se tratar de uma frequência de ocorrência baixa, pareceu-nos importante não negligenciar este resultado, que se nos afigura como denunciador de que uma parcela dos inquiridos não distingue o Desporto da Arte.

Os resultados que nos permitiram obter algum conhecimento relativamente aos hábitos de assistência a manifestações artísticas por parte do grupo CD são apresentados nas figuras 2 e 3 e no quadro 8. A análise destes resultados permite afirmar que uma percentagem bastante elevada de professores universitários do grupo CD (91.6%) possuem o hábito de assistir a manifestações artísticas, sendo que o fazem quer pela televisão quer deslocando-se aos locais onde decorrem essas actividades. Cabe reforçar que quando se pediu aos inquiridos que especificassem o tipo de manifestações artísticas a que assistiam, uma vez mais grande parte das respostas referia mais do que uma actividade, o que levou a que cada uma dessas respostas fosse contabilizada em mais do que uma categoria. Deste modo os valores percentuais apresentados no quadro 8 traduzem essa diversidade.



*Figura 2 – Resultados do grupo de Ciências do Desporto à questão “Costuma assistir a manifestações artísticas?”*



**Figura 3** – Resultados respeitantes à forma como o grupo de **Ciências do Desporto** assiste a manifestações artísticas: apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo.

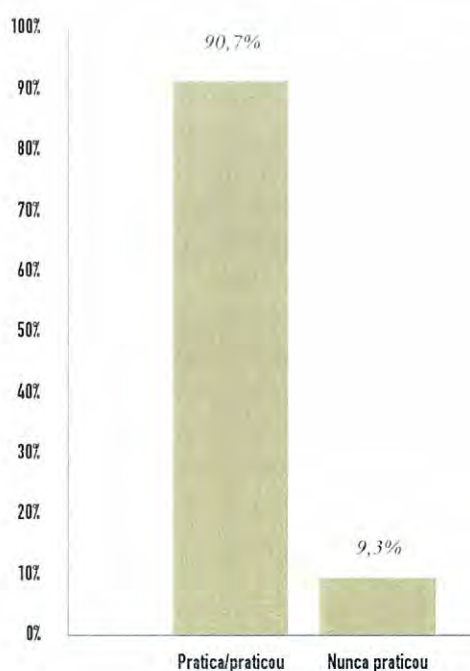
**Quadro 8** - Grupo de **Ciências do Desporto**: assistência a manifestações artísticas apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).

Categorias de resposta	Apenas pela TV %	Apenas ao vivo %	Pela TV e ao vivo %
Concertos	37.5%	38.9%	95.1%
Dança	37.5%	44.4%	90.2%
Cinema	0.0%	16.7%	45.9%
Desporto	50.0%	5.6%	42.6%
Teatro	0.0%	50.0%	39.3%
Exposições de artes plásticas	12.5%	44.4%	36.1%
Ópera	12.5%	5.6%	16.4%
Outros	0.0%	0.0%	3.3%

Em termos gerais os concertos e os espectáculos de dança foram as manifestações artísticas referidas com maior frequência, seguindo-se-lhes o cinema e o Desporto. Uma vez mais o Desporto é indicado e colocado pelo grupo CD em igualdade com a Arte, o que nos parece um facto digno de registo.

No que se refere ao grupo de professores universitários pertencentes às faculdades de Belas-Artes (grupo BA) procurou obter-se algum conhecimento

relativamente ao seu envolvimento com o Desporto. Na figura 4 apresentam-se, em termos percentuais, os valores daqueles que praticam ou praticaram alguma actividade desportiva. É possível verificar que a maioria dos elementos do grupo BA apresenta uma certa ligação ao Desporto, seja em termos de uma prática realizada no passado e que deixou de se verificar actualmente, seja por intermédio de uma actividade desenvolvida no presente (no total, 90.7%). Apenas 9.3% responderam nunca terem praticado Desporto, o que é um valor manifestamente baixo.



*Figura 4 – Resultados do grupo de Belas-Artes à questão “Pratica ou praticou alguma actividade desportiva?”*

Os resultados relativos aos dois grupos em estudo evidenciam uma frequência de ocorrência mais elevada para a prática de Desporto por parte dos professores de BA, do que para a prática de actividades de natureza artística pelos professores de CD.

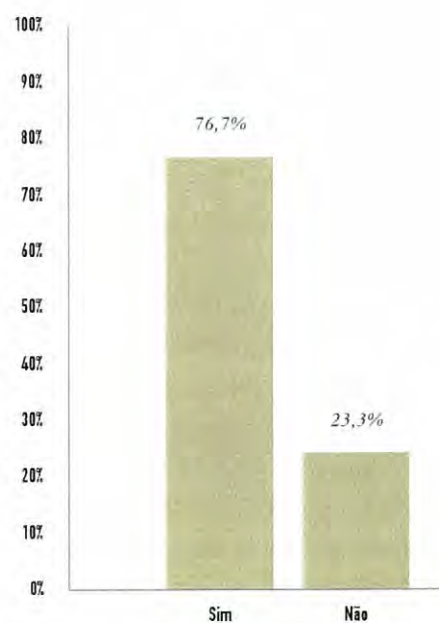
Relativamente ao tipo de desportos praticados pelo grupo BA surgiu, por um lado, um conjunto muito diferenciado e, por outro, existiram, uma vez mais, numerosas respostas plurais, ou seja, que indicavam mais do que um desporto, tendo sido contabilizadas nas categorias correspondentes. Optámos por agrupar os desportos de acordo com a categorização que temos vindo a adoptar ao longo deste estudo (Kupfer, 1988a).

**Quadro 9** – *Categorias de desportos praticados pelo grupo de Belas-Artes (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).*

Categorias de resposta	%
Desportos de oposição	84.6%
Desportos quantitativos	66.7%
Desportos qualitativos	35.9%
Outros desportos	23.1%

Através da análise do quadro 9 podemos constatar que os desportos de oposição são aqueles para os quais surgiu uma referência mais frequente (84.6% das respostas indicaram-nos), revelando-se assim como os mais praticados, a que se seguiram os desportos quantitativos ou lineares (66.7%). As actividades de natureza qualitativa ou formal registaram a frequência de ocorrência mais baixa (35.9%), traduzindo-se deste modo nos desportos menos praticados. Foram indicadas algumas modalidades desportivas que não se enquadravam em nenhuma das três categorias sugeridas por Kupfer e por isso os inserimos no agrupamento “outros desportos”. Estavam neste caso, por exemplo, o xadrez, a equeitação, o motociclismo ou a espeleologia.

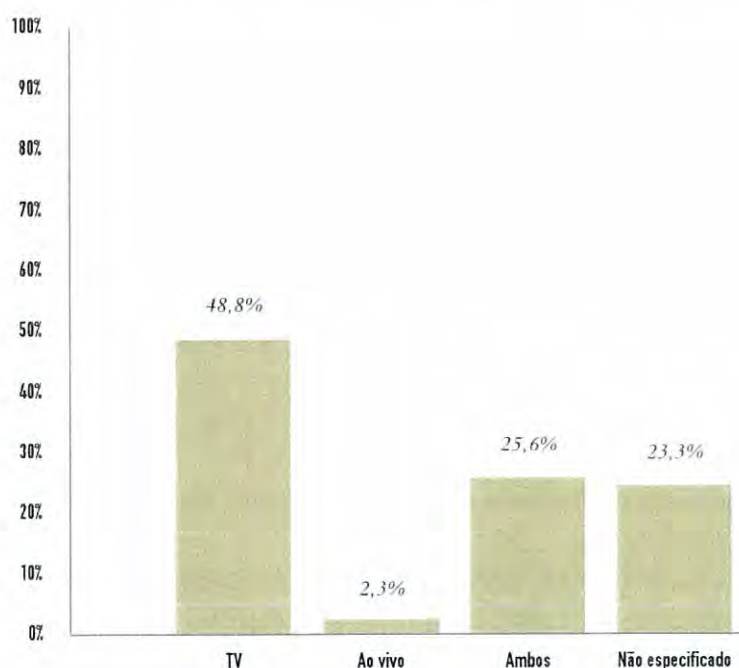
No questionário distribuído ao grupo BA foram incluídas também algumas perguntas relativas aos hábitos de assistência a acontecimentos desportivos, bem como à forma de o fazer: pela televisão e/ou ao vivo. Os resultados a estas questões são apresentados nas figuras 5 e 6 e no quadro 10.



**Figura 5** – *Resultados do grupo de Belas-Artes à questão “Costuma assistir a acontecimentos desportivos?”*

A Figura 5 evidencia que uma grande parte dos professores universitários do grupo BA (76.7%) têm por hábito assistir a manifestações desportivas. Somente 23.3% afirmaram não terem propensão para o fazer. A comparação entre os dois grupos torna claro que é mais elevada a frequência de ocorrência relativa à assistência a manifestações artísticas por parte do grupo CD do que a assistência a acontecimentos desportivos por parte do grupo BA.

Relativamente à forma de assistência, verifica-se (figura 6) que apenas um grupo muito reduzido (2.3%) elege como forma privilegiada a deslocação ao estádio ou ao pavilhão desportivo, enquanto a maioria se considera espectador televisivo (48.8%).



**Figura 6** – Resultados respeitantes à forma como o grupo de **Belas-Artes** assiste a acontecimentos desportivos: apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo.

Aqueles que se compartilham entre a assistência ao vivo e pela televisão representaram 25.6% dos inquiridos (figura 6), manifestando preferência pelos desportos de oposição assim como pelas modalidades de natureza quantitativa (quadro 10).

**Quadro 10** - Grupo de **Belas-Artes**: assistência a espectáculos desportivos apenas pela televisão, apenas ao vivo e, pela televisão e ao vivo (os valores percentuais reflectem as frequências de cada categoria no quadro da pluralidade das respostas).

Categorias de resposta	Apenas pela TV %	Apenas ao vivo %	Pela TV e ao vivo %
Desportos de oposição	88.4%	0.0%	55.8%
Desportos quantitativos	30.2%	0.0%	20.9%
Desportos qualitativos	51.2%	0.0%	9.3%
Outros desportos	4.7%	0.0%	7.0%



Entre os professores universitários de BA que assistem a acontecimentos desportivos apenas pela televisão continua a verificar-se (tal como para a prática desportiva) que a frequência de ocorrência mais elevada (88.4%) se dirige para os desportos de oposição, enquanto em segundo lugar surgem agora os desportos qualitativos (quadro 10).

A comparação entre os dois grupos relativamente à forma de assistência a manifestações artísticas e a acontecimentos desportivos permite-nos destacar que é mais elevada a frequência de ocorrência com que os professores de CD se deslocam aos museus, às salas de concerto, aos teatros, etc, do que a frequência com que os professores de BA se deslocam aos estádios ou aos pavilhões desportivos. Estes resultados podem, em parte, encontrar explicação na maior cobertura televisiva que é dada ao Desporto relativamente às artes.

Concluimos assim a apresentação dos resultados relativamente às questões que foram formuladas com o objectivo de nos proporcionarem algum conhecimento acerca da relação do grupo CD com a Arte e do grupo BA com o Desporto, propiciando-nos uma caracterização mais consistente da amostra em estudo. Entendemos que este conhecimento nos pode fornecer algumas pistas importantes para a discussão e interpretação dos resultados respeitantes às questões fundamentais do trabalho, a que passamos de seguida.

### *5.2 Factores passíveis de influenciarem a apreciação estética do Desporto*

As doze primeiras perguntas do questionário procuravam identificar no universo desportivo uma série de indicadores passíveis de influenciarem a apreciação estética. Os resultados obtidos através das respostas fornecidas a este primeiro grupo de questões são descritos no quadro 11, onde se apresentam os valores das frequências absolutas encontrados para cada grupo.

A análise do quadro 11 permite verificar que existe uma grande convergência de opiniões entre os dois grupos em estudo. Apenas na questão nº7 (Q7, relativa à influência da qualidade do espectáculo desportivo na apreciação estética) se verificou alguma diferença entre os professores de CD e de BA.

Quadro 11 – Frequências absolutas relativas às doze primeiras questões.

	Grupos (CD e BA)	Não influencia	Influencia
Q1 A presença de música	CD	7	86
	BA	7	36
Q2 O espaço físico	CD	6	88
	BA	2	41
Q3 A plástica do corpo	CD	0	95
	BA	1	42
Q4 A presença de dança	CD	15	78
	BA	11	32
Q5 O vestuário e acessórios	CD	7	88
	BA	4	39
Q6 As relações de cooperação e oposição	CD	19	76
	BA	4	39
Q7 A qualidade do espectáculo	CD	16	77
	BA	15	28
Q8 Os materiais utilizados	CD	24	71
	BA	6	37
Q9 As dimensões vitória/derrota	CD	66	29
	BA	30	13
Q10 O morfótipo dos desportistas	CD	3	91
	BA	4	39
Q11 A natureza quantitativa do resultado desportivo	CD	73	22
	BA	33	9
Q12a O menor domínio técnico	CD	0	95
	BA	4	39
Q12b O maior domínio técnico	CD	0	95
	BA	1	42

Estes resultados permitem-nos afirmar que relativamente à Q7 a maioria dos professores de CD consideram a **qualidade do espectáculo** proporcionado pelos acontecimentos desportivos como influenciadora da apreciação estética, enquanto uma parte significativa dos docentes de BA considera que a qualidade do espectáculo desportivo não influencia a sua apreciação estética. Somos levados a admitir a hipótese

de os dois grupos reflectirem entendimentos algo diferentes relativamente a esta dimensão do Desporto, a da qualidade do espectáculo, que poderão decorrer, entre outros aspectos, do facto de o grupo afecto às BA assistir com maior frequência ao Desporto televisivo, enquanto o grupo CD ao Desporto ao vivo – para uns a emoção privada, para outros a emoção partilhada (como afirma Constantino, 1990). Embora não possuamos dados relativamente à assistência a acontecimentos desportivos (pela televisão e/ou ao vivo) por parte do grupo CD, consideramos quase como certo que, devido à sua formação e obrigações profissionais, este grupo se desloca com maior frequência aos recintos desportivos do que o grupo BA.

Talvez com o grupo BA se passe algo de semelhante ao que Ribeiro (1994) descreve relativamente à observação de um jogo de futebol pela televisão, que nos oferece “(...) no espaço quadrado do ecrã, sucessivos quadros onde se concentram jogadas, movimentações, conflitos corporais, de que resulta um espectáculo onde a fisicalidade e a sua expressão são a componente principal de tanta excitação.” (p. 15). Constantino (1990) afirma que “(...) o espectáculo desportivo tende a exercer uma inegável atracção sobre as pessoas (...)” (p. 83); parece-nos provável que o grupo BA se deixe mais facilmente conduzir pelo fascínio e pela sedução do espectáculo em si, um pouco independentemente da sua qualidade.

Admitimos ainda a possibilidade de, para os professores de BA, a qualidade do espectáculo se traduzir sobretudo na riqueza dos cenários proporcionados pelas diferentes actividades desportivas, emoldurados pela policromia ondulante da presença do público nas bancadas, na expressão coreográfica dos jogadores em campo, intimamente associada ao estilo e à criatividade com que interagem com os “adereços”, na atitude e na movimentação dos árbitros e dos juizes, nos ritmos de cooperação ou de conflitualidade entre os atletas, na expectativa das tomadas de decisão de acordo com os tempos de acção. Graças aos efeitos possibilitados pela tecnologia televisiva todos estes aspectos resultam valorizados, assim como o próprio movimento corporal, que pode ser particularmente engrandecido, sobretudo pelo recurso à câmara lenta. Se o gesto é, como afirma Ribeiro, “(...) por definição, dinâmico, fragmentário e episódico – a TV ajuda a fixá-lo.” (1994, p. 23). Mas a televisão não desempenha este papel de forma exclusiva: também a fotografia, ou o cartaz desportivo, podem cumprir esta função e, é possível que o grupo BA preste maior atenção sobre estes aspectos (até por “vício” profissional) do que o grupo CD.

Pensamos que os professores de CD associam a qualidade do espectáculo desportivo sobretudo a questões relacionadas com domínio técnico, opções tácticas, eficácia e economia de movimentos, concretização das jogadas, e também a “(...) espaço de encontro entre o espectador e o actor (...)”, a “(...) local de criação (do resultado, da marca, de novas expressões e poderes sobre o corpo) (...)” (Constantino, 1990, p. 82). O poder sobre o corpo evidencia-se na qualidade do seu movimento, num controlo total sobre as acções musculares, na “(...) possibilidade de se exprimir ao mais elevado nível com uma espécie de vantagem (...)” (ibid., p. 84) sobre o corpo do outro. É possível que o grupo CD associe a utilidade das movimentações e das jogadas

à qualidade do espectáculo, enquanto o grupo BA talvez adopte uma atitude estética mais “pura”, ou seja, caracterizada por um maior desinteresse. Shaftesbury e Kant foram dois pensadores que evocaram recorrentemente o desinteresse como uma das características fundamentais da atitude e da contemplação estéticas.

Cabe ainda não negligenciar que a ligação do grupo CD ao Desporto é, necessariamente, diferente da do grupo BA, porque mais estreita, mais íntima, o que lhes permite ter uma noção mais real e concreta de que muitas das transformações que o Desporto vai sofrendo são consequência das necessidades impostas pelas transformações e evoluções do espectáculo desportivo. A perspectiva dos professores de CD é a de quem pertence ao mundo do Desporto: para além de exercerem a sua actividade profissional em estabelecimentos de ensino da Educação Física e Desporto, alguns exercem igualmente a actividade de treinadores e/ou juizes, acrescentando o facto de muitos terem sido atletas. Assim, embora como observador, o grupo CD aprecia a qualidade do espectáculo desportivo numa perspectiva necessariamente mais endógena, enquanto o grupo BA ostenta relativamente a esse mesmo espectáculo uma distância diferente (possibilitadora de outras visibilidades). Talvez o grupo BA atente mais naquilo que Beardsley e Hospers (1990) ao referirem-se à experiência estética designam por relações internas, isto é, o objecto estético em si e as suas propriedades, enquanto o grupo CD se focaliza preferencialmente nas relações externas, ou seja, na relação da actividade com o sujeito, na relação da actividade com o atleta ou com a equipa.

Nos restantes elementos ou indicadores do universo desportivo passíveis de influenciarem a apreciação estética não se verificaram diferenças expressivas entre o grupo afecto às CD e o vinculado às BA, o que nos merece alguma reflexão e discussão. A análise que fazemos de seguida não obedece à ordem por que as perguntas surgiram no questionário, mas sim a alguma afinidade existente entre elas (daí o seu distanciamento no questionário).

Relativamente à **intervenção da música** (Q1) e de **elementos do reportório da dança** (Q4), ambos os grupos consideraram estes dois factores como influenciadores da apreciação estética dos desportos. Este resultado não nos surpreende, sendo mesmo por nós esperado. Parece-nos previsível que a contribuição de duas formas de arte absolutamente estabelecidas, como são a música e a dança, interfira na apreciação estética, sobretudo porque a sua presença se regista, fundamentalmente, em modalidades como a ginástica artística, a ginástica rítmica, a patinagem artística e a natação sincronizada. São, com efeito, estas actividades as indicadas pela maioria dos autores como desportos estéticos (Best, 1988b; Parry, 1989; Marques, 1990; Corder, 1995a), sendo-lhes mesmo reconhecido e atribuído por alguns deles um estatuto muito próximo do da Arte (Kuntz, 1985; Wertz, 1985a, 1985b; Galvin, 1985; Boxill, 1988; Sumanik/Sharon e Stoll, 1989). É provável que, ao serem confrontados com estas duas questões, os inquiridos as tenham associado exactamente aos referidos desportos.

Parecem-nos muitas as afinidades entre a música e a dança na sua relação com a experiência estética veiculada pelo Desporto. Poderá argumentar-se que a percepção da

música nos é dada por via auditiva, enquanto a da dança o é, preferencialmente, por meio visual, pelo que não existem dúvidas de que relativamente à dimensão *sensorial* da experiência estética elas diferem. Contudo, no que se refere à dimensão do *sentimento* algo de diferente se passa, pois tanto um equilíbrio em *arabesque* como o som do *bandoneon* de Astor Piazzola, um *grand jeté en tournant* ou uma música de Jaques Brel, podem alterar o estado anímico e desencadear no espectador de Desporto os mais diversos sentimentos, favorecendo (ou, eventualmente, prejudicando) a instauração de uma relação estética. Hegel valorizava muito a música e considerava que ela era capaz de realizar o trânsito entre a sensibilidade e a espiritualidade. Também para Shopenhauer a música ocupava um lugar de destaque relativamente às outras artes.

A associação da música e dos elementos do reportório da dança, bem como dos outros elementos que constituem os exercícios, em muito condiciona a totalidade da coreografia, sendo que a qualidade da relação música/movimento se repercute, muito provavelmente, em termos de apreciação estética. A dança, aliás, desde sempre associou o movimento corporal à música, resultando a sua combinação numa mais-valia do domínio expressivo. Por outro lado ainda, a música funciona, frequentemente, como um motor para a criatividade, o que se constitui como um factor importante em modalidades como por exemplo a ginástica rítmica desportiva, onde, em termos da avaliação do exercício por parte das juízes, a originalidade da composição é objecto de bonificação. Robeva (1986), treinadora de ginástica rítmica, afirma que a interpretação e a expressão da música consistem em “dar vida à composição”, produzindo o resultado que foi pensado pelo treinador e pela ginasta. Sublinha, no entanto, que a mesma música pode expressar muitas coisas diferentes, de acordo com a imaginação e o conhecimento musical de quem a escuta.

Neste tipo de desportos há uma grande intimidade entre a música, os elementos do reportório da dança e as técnicas desportivas (algumas habilidades técnicas são mesmo variações de elementos de dança). É esta intimidade que proporciona a criação de um vocabulário e de uma linguagem próprios, que não são já exclusivamente nem da música nem da dança mas de cada modalidade desportiva. São uma combinação específica de música e movimento que confere singularidade a cada um dos desportos em causa. A singularidade expressa-se através da coreografia, que se constitui numa viagem pelo espaço e pelo tempo, que permite ao atleta responder à necessidade de se exprimir, de se realizar através do movimento, evidenciando o que em si transporta de pessoal, de único, comunicando-o ao espectador. Parece-nos que nos desportos onde se regista a presença de música e de elementos importados ou adaptados da dança, a comunicação está facilitada, dado que nestas duas formas de arte existe quase sempre a intenção de comunicar algo ao espectador, de chegar até ele. O observador responde, ou comunica também, pois como refere Gil (1997) “(...) “comunicar” com outrem é entrar em contacto, misturar substâncias (...) O misturar de substâncias (...) é um conhecimento imediato pela afectividade.” (p. 148). Comunicação e afectividade entre o atleta e o observador convergem para a dimensão estética, o que no nosso estudo se

manifestou em termos de juízo estético, ao ser referido pelos dois grupos de inquiridos que a presença de música e de elementos da dança influencia a sua apreciação estética.

No que se refere à **influência do espaço físico** onde se desenvolvem as diferentes actividades desportivas (Q2), ambos os grupos entendem este elemento como influenciador da sua apreciação estética. A diversidade de características dos espaços, abertos ou fechados, em terra, na água ou no ar, em ambiente natural ou criado especialmente para o efeito, foi considerada como um factor de influência na apreciação estética. Os nossos resultados convergem com as teorias da psicologia ambiental que postulam que a conduta decorre sempre e necessariamente num envolvimento ambiental, e explicam como certas qualidades do ambiente (natural ou construído) actuam de forma determinante, e mesmo estimuladora, de uma grande variedade de comportamentos (Burillo, 1988; Aragonés e Américo, 1998). Corraliza (1998) afirma que um dos processos mais relevantes da inter-acção indivíduo-ambiente é aquele pelo qual o espaço físico se converte num espaço significativo para o indivíduo.

Masterson (1983) é um autor que situa o Desporto muito próximo da Arte e que considera que numerosos factores contribuem para a manifestação das suas qualidades estéticas. Embora não se referindo directamente ao espaço físico onde se desenvolve a actividade, menciona os preparativos para a competição, a iluminação, as cores da ocasião e as condições meteorológicas como parte integrante da produção da obra de arte no Desporto. Parece-nos não ser abusivo afirmar que, de forma implícita, considera igualmente os espaços onde decorrem as práticas desportivas. Também Moderno (1998) na sua análise estético-filosófica do futebol como arte reconhece a importância do estádio na estética desta modalidade, que compara ao palco onde o artista (o jogador) evidencia a sua obra de arte (as jogadas). Da mesma forma Martins (1999) chama a atenção para a importância dos espaços onde se desenvolvem as competições desportivas e expressa a sua similaridade com um palco. Um outro autor, Witt (1989), ao considerar as qualidades estéticas do Desporto, faz referência ao facto de a actividade desportiva ter, desde sempre, desenvolvido o seu próprio ambiente do ponto de vista estético, mencionando a necessidade em atender aquilo que designa por "imediações" do exercício físico, do treino e da competição, enfatizando, como um traço importante das qualidades estéticas do Desporto, a arquitectura dos espaços desportivos. Também Vanden Eynde (1989), assim como Bento (1995, 1998), manifestam a associação entre os movimentos desportivos e a arquitectura das diversas estruturas desportivas, evidenciando a sua inter-dependência na consideração do carácter estético do Desporto. Constantino (1990) é ainda um outro autor que se refere à importância da arquitectura desportiva para o valor estético do Desporto, particularizando o caso dos estádios olímpicos, que afirma constituírem actualmente "(...) autênticas catedrais do Desporto." (p. 85). Takács (1989) refere-se igualmente ao envolvimento como um aspecto interveniente nas realizações desportivas quando

consideradas do ponto de vista estético. As respostas do grupo por nós inquirido convergiram, assim, com várias opiniões da literatura.

Parece-nos interessante ainda registar um trabalho de Csikszentmihalyi e Robinson (1990) onde foi estudada a experiência estética vivida por um grupo com vasto treino em observação de Arte, tendo sido valorizada a importância do envolvimento. Se o objecto artístico deve conter uma quantidade de “desafios” visuais que mobilize as capacidades interpretativas do contemplador, o envolvimento, por seu lado, deve propiciar o centrar da atenção no objecto, diminuindo as possibilidades de distrações (Csikszentmihalyi e Robinson, 1990). Os resultados deste estudo relativos à análise das condições da experiência estética, referem a possibilidade de o envolvimento representar a sua condição mais básica. Uma dimensão do espaço referida por estes autores é a sua escala, parecendo-nos possível fazer um paralelo entre a escala do museu e a dos recintos desportivos. Da mesma forma que alguns observadores de Arte preferem espaços grandes, que inspiram poder e temor, enquanto outros elegem os espaços pequenos e acolhedores, parece-nos perfeitamente legítimo afirmar que algo de semelhante se passa relativamente à observação de Desporto: se a grandiosidade de um estádio poderá despertar uma experiência estética mais intensa a quem observa um jogo de futebol ou uma prova de atletismo, também o pequeno ringue onde tem lugar um combate de boxe, ou o estrado de dimensões reduzidas onde se desenrola uma competição de halterofilismo ou de esgrima, podem originar uma experiência estética mais profunda. Csikszentmihalyi e Robinson (1990) referem que o museu contribui e pode mesmo fazer parte da experiência estética. Mencionam uma afirmação de um dos profissionais entrevistados que consideramos particularmente significativa: “A responsabilidade primordial do museu é criar um contexto no qual o objecto tenha, esteticamente, a máxima possibilidade de falar.” (p. 143). Pensamos que os resultados do nosso trabalho evidenciam, de igual modo, que o espaço físico onde decorre o espectáculo desportivo influencia a apreciação estética do Desporto. O melhor contexto para um observador de Desporto poderá ser, claramente, o pior para um outro mas, o que nos importa aqui salientar, é o registo deste aspecto como um factor de influência, isto é, como uma das malhas da rede de ligações que se estabelece entre o observador e a actividade desportiva, propiciadora da apreciação estética. Parece-nos assim que todo o envolvimento que rodeia as realizações desportivas se constitui quase como um envolvimento iconográfico que contribui para a construção de significados que enriquecem a experiência estética desportiva.

Um outro elemento que foi considerado como possuindo influência na apreciação estética, foi o **tipo de vestuário e acessórios** utilizados nos diferentes desportos (Q5). Também relativamente a este indicador os dois grupos em estudo manifestaram consenso na expressão do seu ponto de vista. Entendemos que este constitui mais um argumento a favor da ideia que percorre o nosso trabalho de que a experiência estética veiculada pelo Desporto, na qual se inclui a apreciação, em muito

decorre da associação de um conjunto de elementos sobre os quais o observador centra a sua atenção, sendo possível identificar esses elementos.

Witt (1989) é um autor que realça a importância da moda do vestuário desportivo como um dos traços inerentes às qualidades estéticas comuns a variadíssimos desportos. Também Bento (1995, 1997b) se refere à moda desportiva como um dos termos constituintes da dimensão cultural e estética do Desporto. Desde há muito que o vestuário desempenha uma função de atracção. Dorfles (1995) afirma que o vestuário é muito mais do que um simples meio de protecção corporal, sendo, manifestamente, uma forma de demonstração simbólica. O mesmo autor refere que o vestuário pode dizer tanto ou mais do que os outros sistemas de sinais, habitualmente considerados como meios de comunicação. Também Alves (1996) num trabalho intitulado *A construção do corpo na pintura, na moda e no desporto*, opina que “O traje do desportista deve garantir uma certa simbologia (...)” (p. 81) acrescentando que “No desporto de competição, o traje conquista a sedução, pela originalidade e elegância dos fatos (...)” (p. 83), sendo que às preocupações relativas à protecção climática, à liberdade de movimentos, ao rendimento, se junta também a preocupação da aparência. Para além da roupa propriamente dita, peças como óculos, capacetes, luvas, toucas, joelheiras, etc., são hoje em dia concebidas por forma a, para além do seu carácter utilitário, produzirem também um efeito estético e a procurarem aquilo que Lipovetsky (1989) designa por *individualismo estético*.

O registo estético, encarado como uma possibilidade real de análise do Desporto, convoca uma multiplicidade de elementos, entre os quais se incluem os diferentes tipos de vestuário e acessórios utilizados pelos vários desportos. A dimensão sensorial da Estética radica naquilo que estimula os nossos órgãos dos sentidos: as combinações de cores dos equipamentos, os modelos, os contrastes corpo/fato/acessórios, etc., entusiasma, em maior ou menor grau, os nossos olhos, o nosso sentido da visão, contribuindo para a apreciação estética. Entre os vários sentidos que definem os parâmetros da experiência humana, a capacidade de ver constitui um dos meios mais extraordinários de o homem ultrapassar barreiras, pois permite-lhe reunir informação detalhada acerca do seu envolvimento, fornecendo-lhe possibilidades de fruição que são únicas no repertório das habilidades humanas. Moderno (1998) realça a importância da capacidade visual na contemplação do jogo de futebol, o que nos faz evocar o último Campeonato da Europa e o *design* do equipamento da selecção italiana que era inovador, o que não aconteceu certamente por acaso. Para além de outras repercussões que possa ter implicado reflectiu-se, em nossa opinião, no efeito estético advindo da forma como os jogadores estavam vestidos. Vemos este nosso entendimento reforçado por Ribeiro (1994) que afirma que para que o futebol seja um espectáculo visual por excelência contribuem (entre outros aspectos) “(...) as roupas vistosas com que se vestem os jogadores. Com cortes que seguem a moda masculina de alta costura e utilizando essencialmente as cores primárias na combinação dos seus equipamentos, estas roupas de futebol são figurinos de fantasia, como, por exemplo, o verde-amarelo da selecção brasileira, o verde-vermelho-amarelo



da selecção dos Camarões, os efeitos à Flash Gordon das camisolas da Alemanha, o vermelho-sangue que só podia ser das camisolas dos espanhóis, etc.” (p. 16).

Numa época em que a imagem desempenha um papel preponderante, o que Huyghe (1998) designa por *Civilização da Imagem*, o Desporto, através da pluralidade dos desportos, não oferece estereotipia de imagens, pelo contrário, age sobre o espectador por meio da diversificação das imagens. A observação dos programas televisivos dedicados à última edição dos Jogos Olímpicos, sobretudo das montagens onde surgia um grande número de imagens relativas aos mais diversos desportos (onde estava bem patente a forma diferenciada de vestir), mostrou-nos, de maneira muito clara, esta característica do Desporto.

**O tipo de materiais utilizados** nos diferentes desportos (Q8) foi reconhecido pelo grupo CD e pelo grupo BA como um outro factor influenciador da apreciação estética. Parece-nos difícil para um observador desprezar, em termos de apreciação estética, o papel desempenhado pelos materiais em qualquer modalidade desportiva e, principalmente, naquelas em que os objectos utilizados funcionam quase como um prolongamento do corpo. A cor, o volume, o movimento, o ritmo, dum *stick* de hóquei, duma fita de ginástica rítmica, duma prancha de *surf* ou duma raquete de ténis contribuem, naturalmente, para a apreciação estética.

A utilização dos diferentes materiais por parte das várias modalidades desportivas permite exibir a versatilidade do corpo humano na sua capacidade de adaptação às condições mais diversas, possibilitando a emergência de categorias estéticas como força, agilidade, equilíbrio, eficiência, superação, poder ou estilo. A luta contra a força da gravidade no salto à vara tipifica, de forma elucidativa, o que pretendemos significar: desde o início da corrida até à conclusão do salto, a vara funciona como o elemento crucial, que permite ao homem transformar o sonho de voar num salto que se pode projectar para além dos seis metros de altura.

Os movimentos que o corpo realiza e as atitudes que adquire estão intimamente relacionados com os materiais utilizados; tomando de novo o atletismo como referência, parece-nos oportuno evocar o lançamento do disco e a expressão do corpo durante o movimento de rotação, bem como a posição que mantém após perder o contacto com o engenho, que sugere a vontade de o acompanhar na sua conquista pelo espaço.

Em nossa opinião, a diversidade de materiais associados às várias práticas desportivas possui uma relação muito ténue com o efeito decorativo. Trata-se de algo que se relaciona com a estrutura interna de cada modalidade e que contribui para a sua identidade e caracterização. A bola faz parte integrante daquilo que é o futebol, o basquetebol ou o voleibol, da mesma forma que o cavalo com arções, as argolas ou a barra fixa integram especialidades próprias da ginástica. Contudo, a aparência dos aparelhos, com a conseqüente repercussão em termos de apreciação estética, parece-nos ser cada vez mais cuidada e apelativa. Se as preocupações com esta matéria eram já motivo de um cuidado especial na ginástica rítmica desportiva, por exemplo, onde as

combinações das cores dos aparelhos sempre se procuraram em harmonia com as dos fatos, em desportos como o atletismo este é um factor de consideração recente, sendo que os pesos utilizados no lançamento do peso, por exemplo, passaram a ser de diferentes cores, ao contrário do que acontecia até há bem pouco tempo. Este parece-nos um dos indicadores de que o Desporto actual, mesmo o que não inclui na sua avaliação pressupostos de natureza estética, começa a evidenciar uma tendência no sentido de, através de aspectos mais óbvios (como características algo decorativas), despertar uma resposta estética no público.

A quase totalidade dos professores inquiridos nos dois grupos reflecte a opinião de que a **plástica do corpo humano** nos diferentes movimentos inerentes às várias actividades desportivas (Q3) influencia a apreciação estética. Com efeito, apenas um elemento do grupo BA considera que este factor não influencia a sua apreciação estética.

O corpo, como entidade plástica passível de expressar qualidades estéticas e como elemento polarizador de sentido e de significação do Desporto é enfatizado por diversos autores, portugueses e estrangeiros. Witt (1989) considera o corpo humano e os seus movimentos submetidos à influência do Desporto como o aspecto primordial ao reconhecimento de qualidades estéticas na actividade desportiva. Tackács (1989) refere-se à beleza emergente da actividade corporal por meio do Desporto, considerando-a como mais significativa no grupo que designa por *desportos atractivos* do ponto de vista estético. Bento (1995) situa o corpo no cerne da Estética do Desporto, corpo entendido como meio de expressão do eu e da subjectividade que lhe é própria, o que o vincula à experiência estética. Cunha e Silva (1999b) é um outro autor que percebe como belo o corpo do atleta em acção na prática desportiva, afirmando que o Desporto comunica ao movimento corporal uma mais-valia estética. Trata-se como que de uma injeção cromática com que o Desporto valora o movimento. Para Cunha e Silva (ibid.) o protagonismo cultural do corpo desportivo (que considera um corpo de variabilidades) advém, em parte, do carácter estético que transporta.

A experiência estética originada pela observação do corpo em movimento ajusta-se ao que Perniola (1997) afirma a propósito de Merlau-Ponty, para quem "(...) o pintor dá existência visível àquilo que é invisível para a visão comum e introduz numa nova experiência, na qual o ver se manifesta como um tocar e um ser tocado." (p. 115). A superficialidade da visão comum é deixada ficar para trás pela profundidade do olhar estético que penetra as linhas, as formas, os relevos, os volumes do corpo desportivo. O olhar estético "É, não raras vezes, um olhar que transgride, que extravasa, que recusa uma visão de superfície, para exercer sobre a realidade uma visão profunda." (Machado, 2000). É isso que lhe permite uma leitura não unívoca mas plural da plástica do movimento, abrindo novas possibilidades e desafios à fruição.

A permeabilidade da Filosofia ao tema *corpo* como objecto de reflexão e estudo pode, em nosso entender, expressar de forma muito significativa a atenção crescente que lhe tem sido dedicada nas últimas décadas. O corpo passou a ocupar um novo lugar

no campo do conhecimento, ultrapassando os limites da barreira que o circunscrevia aos estudos biológicos e o colocava como um dos termos das relações de oposição corpo-mente ou corpo-espírito. O Desporto, no qual o corpo constitui o elemento simbólico e o suporte material mais importante (Hargreaves, 1987, cit. por Cunha e Silva, 1999b), pode e deve possibilitar a “(...) realização da corporalidade como valor da experiência subjectiva.” (Sobral, 1990, p. 140). O Desporto pode viabilizar a elocução de Mérlau-Ponty “eu sou o meu corpo”. A atenção sobre as formas, as linhas, os volumes, as cores das evoluções e das posturas do *corpo desportivo* na sua relação com o espaço e com o tempo, ao agir e inter-agir com o *eu* e com o *outro*, coloca-nos diante dum atleta, dum opositor e dum espectador que mais do que *ter*, *são* um corpo. O corpo, por meio da acção desportiva, é um corpo *representação* e *expressão* tanto para quem realiza como para quem observa. A atitude e a apreciação estéticas do espectador ligam-no de maneira íntima e peculiar ao desportista e ao Desporto, contribuindo para o seu *ser* no mundo. Por outras palavras Cunha e Silva refere algo de semelhante ao afirmar: “O corpo motor é (...) um corpo cartografante: os lugares por onde passa organizam-se como um mapa. E o mapa, ao revelar o corpo através dos lugares por onde passou, emerge como uma metáfora do conhecimento (...).” (1999b, p. 27). A plasticidade exibida pela actividade cinética do corpo humano na multiplicidade dos dinamismos inerentes às várias actividades desportivas pode-se configurar como um mapa, um esboço que revela e indica a ligação do desportista ao homem e do Desporto ao mundo.

Parece-nos imperioso referir de imediato os resultados da questão nº 10, onde se procurou saber a opinião dos professores universitários relativamente à influência do **morfótipo dos desportistas** na apreciação estética. É para nós muito clara uma estreita ligação entre a plástica do corpo humano nos diferentes movimentos desportivos e o morfótipo desse mesmo corpo, pelo que julgamos oportuno chamar agora este indicador. A constituição física dos atletas foi considerada pelos dois grupos (CD e BA) como um factor influenciador da apreciação estética. Se é verdade que existem estereótipos morfotípicos específicos das diferentes modalidades desportivas, para os inquiridos neste estudo é igualmente verdade que esses modelos corporais condicionam a sua apreciação estética.

De acordo com este entendimento está Witt (1989) que estabelece uma relação entre a modelação do corpo (por intermédio da actividade desportiva) e as acções motoras em si. Considera as qualidades estéticas do corpo humano potencialmente aumentadas pelas alterações que lhe advêm da prática desportiva o que, em sua opinião, se repercute na estética dos movimentos desportivos e, naturalmente, nos efeitos que produzem no público.

Ribeiro (1994), de forma algo pejorativa, alude aquilo que designa por *corpos Hi-Fi*, que são “(...) corpos de alta fidelidade na execução das suas *performances*.” (p. 10). Estes corpos, objectivados pelo autor na atleta Florence Griffith-Joyner e nas ginastas romenas (entre outros), atingiram a relação “perfeita” entre forma e função,

corpo e movimento. Vizinho do *corpo Hi-Fi* situa Ribeiro (ibid.) o *corpo-livro*, matriz das artes do corpo, no seio das quais destaca a figura paradigmática de Pina Bausch. Este *corpo-livro* é, na opinião do autor, veículo da comunicação organizada; movendo-se embora no domínio de uma prática “(...) assente numa disciplina física, ultrapassa o seu vector atlético e impõe-se com algo *mais* da ordem do comunicacional e do enigma existencial, político, social, histórico, etc.” (Ribeiro, 1994, p. 12). De forma talvez menos marcada, mas nem por isso de somenos importância, o corpo desportivo é também um corpo intérprete, um corpo que comunica, podendo ser mesmo um corpo narrativo, que através da sua própria linguagem nos prende à história que tem para contar. Retomando as palavras de Ribeiro (ibid.) através das artes do corpo ele edifica-se e dá-se “(...) em espectáculo a partir do corpo próprio de cada intérprete, da sua biografia, da forma como à superfície se mostra o que nesse corpo intérprete é o mais profundo.” (p. 12). O corpo desportivo, que é capaz de se metamorfosear pelo movimento e pelas alterações morfológicas, é também um corpo que faz da epiderme o palco das suas melhores representações: da força à velocidade ou à amplitude de movimentos, do esforço à coragem ou à superação, da criatividade ao estilo ou à emoção.

Relativamente à influência na apreciação estética por parte das **relações de cooperação e oposição entre os atletas**, evidenciadas nos desportos colectivos (Q6), ambos os grupos manifestaram a contribuição deste factor como influenciador da apreciação estética. Kupfer (1988a, 1988b) é um autor que considera que a confrontação e a cooperação existentes neste tipo de desportos amplificam as suas possibilidades estéticas, situando-os próximo da arte dramática. A componente eminentemente social que caracteriza os desportos de oposição é, no entender de Kupfer (ibid.), a grande responsável pela elevação das possibilidades estéticas. A interacção entre colaboradores e opositores, a constante adaptação, readaptação e combinação de movimentações, a luta e o esforço colectivos constituem como que uma representação do quotidiano humano, da busca e do encontro de soluções do dia a dia (Kupfer, 1988a, 1988b). Este autor vê na variabilidade e na imprevisibilidade do confronto intra e inter-equipas, nas evoluções ofensivas e defensivas, nos factores estruturantes e edificadores do jogo, uma mais-valia estética. Moderno (1998) converge com este ponto de vista, afirmando que o jogo e o sucesso e o fracasso das jogadas constituem uma metáfora da vida humana.

Outros autores (Keenan, 1973, Thomas, 1979, cit. por Osterhoudt, 1991; Masterson, 1983; Kuntz, 1985) recorrem à análise da categoria drama e mesmo da categoria tragédia, presentes em artes performativas como o teatro ou a ópera, onde o corpo desempenha um papel fundamental, tal como no Desporto, opinando que prestar atenção a este tipo de categorias eleva o carácter estético do Desporto. Ao evitar a concentração exclusiva sobre os aspectos quantitativos (como o marcar pontos), ou seja, o produto, é possível afirmar a importância e o significado do processo, nomeadamente através da luta para vencer as dificuldades colocadas pelo adversário,

pelas estratégias de parceria e cumplicidade com os companheiros, pela experiência de superação das limitações próprias e das adversidades do jogo, pela relação emocional e empática que todos estes aspectos permitem estabelecer entre os atletas e o público. As tensões dramáticas do Desporto, que surgem com maior visibilidade nos desportos colectivos, (que requerem cooperação e oposição entre os atletas), permitem, de acordo com estes autores e em nossa opinião também, veicular e potenciar uma experiência estética nos observadores de Desporto. Os referidos autores consideram, aliás, que os elementos dramáticos para além de serem abundantes são, provavelmente, constitutivos do Desporto.

Aspin (1983) e Moderno (1998) referem-se à criatividade e à improvisação como categorias estéticas que registam uma presença importante nos jogos desportivos colectivos, sendo que as relações de cooperação e oposição entre os participantes não depreciam a estética das actividades. Para Aspin (ibid.) a característica *jogo* que é própria do Desporto (assim como da Arte) relaciona-se com prazer estético extensível, em nosso entender, tanto ao atleta como ao observador. Também Kupfer (1988a) liga o *jogável (playful)* com o estético, considerando-o como uma porta de acesso à dimensão Estética do Desporto. Hyland (1990) vai mesmo mais longe, ao considerar que o ponto de encontro entre Desporto e Arte se situa no *jogo*, que partilha uma categoria estética fundamental com estes dois tipos de actividades: a improvisação. Temos a convicção de que o carácter estético dos jogos desportivos colectivos passa, entre outros aspectos, pelas relações de cooperação e oposição entre os atletas, e que a estética destas interacções em muito se liga, de facto, com a criatividade e a improvisação com que são originadas. Embora estas categorias sejam mais frequentemente associadas aos desportos de composição artística, cabe não negligenciar a sua presença e importância nos jogos desportivos colectivos. Parece-nos mesmo que a qualidade do jogo varia na razão directa com que os jogadores são capazes de “manipular” e evidenciar as suas capacidades de improvisação e criatividade. Por isso entendemos oportuno citar Robinson (1988), a propósito da importância do treino da improvisação no trabalho dos bailarinos e coreógrafos, importância essa que é igualmente concedida no treino dos jogadores de desportos colectivos: “O trabalho de improvisação é o primeiro estágio numa formação em coreografia: solicita a imaginação ao mesmo tempo que desenvolve a intuição e a espontaneidade, treina a criatividade e possibilita o armazenamento de experiências.” (p. 18). É este tipo de trabalho e de treino que vai permitir aos atletas realizarem jogadas (autênticas coreografias) que, apesar do seu carácter efêmero, conseguem permanecer cristalizadas no tempo, conseguindo que certos instantes de improvisação retirem do provisório o “eterno”.

Relativamente ao **domínio técnico** inerente aos diferentes movimentos desportivos (Q12a e Q12b), a leitura do quadro 11 permite afirmar que os dois grupos manifestaram uma opinião praticamente coincidente, valorizando a influência do domínio da técnica na apreciação estética. Parece-nos possível sugerir que para os inquiridos neste trabalho a melhor execução técnica coincide com a maior valorização

estética. Relativamente a diferentes formas de arte como o teatro, a dança ou a música, esta associação entre perfeição técnica e apreciação estética também se manifesta. Talvez o virtuosismo possa ser entendido como a capacidade que alguém possui em conseguir ser tão perfeito tecnicamente que acaba por contaminar esteticamente quem o observa, por via da sua perfeição técnica. Um juiz internacional de ginástica artística masculina (Thomson, cit. por Langsley, 2000) afirma que para atribuir a bonificação por virtuosismo precisa ser “tocado”, comovido pelo exercício. Este *expert* da ginástica relaciona os factores dificuldade, perfeição e estética, opinando que quanto mais difícil for a habilidade realizada, mais a execução técnica tem que ser excelente atingindo, a *performance* daí resultante, uma qualidade estética.

A perfeição técnica que pode levar, à partida, a pensar em reprodução fiel ou imitação de um estereótipo, pouco tem, em nosso entender, a ver com isso. Concebemos a realização de uma habilidade técnica de modo excelente ou perfeito na perspectiva da *mimesis* de Aristóteles, de acordo com a qual se pode imitar de muitas maneiras diferentes, o que significa que toda a imitação é diferença. É isso que possibilita ao espectador distinguir *naquela* forma determinada de execução técnica uma certa autonomia e singularidade, não se tratando, portanto, de uma cópia literal. Para Aristóteles também a imitação na Arte não consistia apenas na cópia, sendo antes uma produção capaz de criar formas novas, desconhecidas anteriormente por aquele que as criou. Entendemos que a tecnicidade não pode ser redutível à simples disposição imitativa, traduzindo-se antes numa actualização dos modelos que revela, a certo nível, a dinâmica produtiva humana. Existe uma tensão entre a realidade do modelo e o imitado, sendo dessa tensão que emerge a autonomia e a singularidade de cada um.

A nossa perspectiva assemelha-se ainda à dos pintores impressionistas que usavam de forma repetida o mesmo modelo, fundamentados em duas ordens de razões: a inesgotabilidade do modelo ou o sentimento de que nunca conseguiam verdadeiramente atingi-lo. Parece-nos que algo de semelhante se pode passar com o atleta que persegue a excelência na execução da habilidade técnica.

A opinião dos dois grupos de inquiridos no nosso estudo não se afasta da de diversos autores consultados. Para Kirk (1984) a apreciação estética é relativa, como aliás qualquer outro tipo de juízo. Essa relatividade existe por referência a determinados padrões, uns mais elevados do que outros. Assim, qualquer tipo de actividade física que evidencie uma habilidade técnica de um nível superior é, para Kirk (*ibid.*), fonte potencial de experiência estética. Boxill (1988) considera igualmente que existe uma inter-relação entre nível de habilidade técnica e beleza. Este autor argumenta que o domínio excelente da técnica desportiva favorece a criação de um estilo próprio e que este constitui um catalizador da resposta estética. Se não houver domínio técnico dificilmente existirá estilo e a estética do movimento ver-se-á desfavorecida (Boxill, 1988). Boxill refere-se também a desportos em que considera a eficiência técnica inseparável da beleza, como são o caso da ginástica, dos saltos de esqui, do salto em altura e do salto à vara. Parece-nos importante realçar que o autor coloca de parceria, relativamente à questão da inter-dependência beleza-eficiência técnica, desportos

estilísticos ou formais e desportos lineares, o que demonstra o alargamento do olhar estético para além dos designados desportos de composição artística. Análogamente, Tackács (1989) manifesta a opinião de existir uma relação directa entre as elevadas *performances* em modalidades como o salto em comprimento ou o salto à vara e a beleza que lhes é atribuída.

Em trabalhos mais recentes, encontramos autores como Hemphill (1995) que considera como um critério estético a excelência técnica exibida no desporto de alta competição e Davis (1999) que reflecte a opinião de que um elevado nível técnico é condição necessária à produção de valor estético. Cunha e Silva (1999b) participa ainda da concepção de que a eficácia do gesto técnico está em relação directa com a beleza que produz; o gesto “inútil”, pobre do ponto de vista técnico, é eliminado pelo treino que busca atingir o gesto tecnicamente correcto, portador de significado.

As **dimensões vitória/derrota** intrínsecas à prática e competição desportivas (Q9) foram reconhecidas por ambos os grupos como um factor não influenciador da apreciação estética do Desporto. A maioria dos professores universitários inquiridos neste estudo entende que a presença constante destas figuras (que sinalizam, em certa medida, uma marca estruturante do Desporto), não é condicionadora da apreciação.

Posições algo semelhantes à dos inquiridos, marcadas embora de forma bem mais explícita e vincada, foram por nós encontradas em alguns dos autores consultados na revisão bibliográfica: para Boxill (1988) o forte desejo de vitória, presente na maioria dos eventos competitivos, não se traduz numa desvalorização da sua dimensão estética. Pelo contrário, este autor reforça que a ambição de ganhar contribui para elevar o carácter estético do Desporto ao afirmar: “Um jogo bem jogado agrada do ponto de vista estético e só ocorre numa competição que envolva o desejo de ganhar. Sem o desejo de ganhar existe uma falta de concentração que se repercute no carácter artístico da *performance*.” (Boxill, 1988, p. 515). Vanden Eynde (1989) encontra na categoria vitória um carácter de transcendência e intemporalidade que considera poder causar uma emoção estética tão profunda como uma obra de arte. Cordner (1995a) é um outro autor que perspectiva a vitória como uma consequência natural dum desempenho excelente; se a qualidade do desempenho motiva uma experiência estética (seja no observador, no atleta ou em ambos), não é a consequência vitória que prejudica essa experiência. Moderno (1998) ao fazer referência à dualidade futebol-arte/futebol-de-resultados, manifesta a opinião que a dicotomia não existe, tratando-se na verdade de um falso conflito, pois o *belo* futebol procura naturalmente os *bons* resultados, ou seja, persegue a busca da vitória (este é também o nosso entendimento).

Kupfer (1988a) e Roberts (1988) não se referem directamente à categoria vitória mas argumentam acerca do factor competitividade presente no Desporto. Consideram que o elemento competitivo (que conduz directamente à relação vitória/derrota) não constitui um fim em si próprio, pelo contrário, contribui para a unificação de meios e fins.

Em nossa opinião a dualidade vitória/derrota não desvaloriza o carácter estético do Desporto. Pensamos, como alguns dos autores mencionados, que o desejo de ganhar potencia a qualidade da *performance*, contribui mesmo para a excelência das prestações desportivas, o que se repercute na elevação das suas qualidades estéticas.

Parece-nos, por outro lado, que a relação vitória/derrota é passível de diferentes leituras e interpretações sendo que, à luz da perspectiva estética, ambos os termos desta expressão podem evidenciar qualidades estéticas. A aleatoriedade e a imprevisibilidade dos eventos desportivos conduz, frequentemente, a que a derrota seja encontrada por quem produziu um melhor desempenho. Assim, a questão da finitude e da procura da intemporalidade colocada por Vanden Eynde (1989), que é resolvida pela vitória, também o pode ser pela derrota, atingida por meio dum espectáculo de elevada qualidade e que perdura na memória ao longo do tempo. Concordamos com Cunha e Silva (1998b) que adverte que “(...) não é desejável que uma lógica de rendimento absoluto e, portanto, de perda mínima, regule as relações dos homens entre si e dos homens com o mundo.” (p. 37) Há que admitir “(...) o registo da perda, da dissipação. A perda positiva (...) é um argumento de viabilidade, certamente fora das lógicas estritamente contabilísticas, mas ainda assim elemento fundamental de bem-estar, de relação positiva com o mundo.” (ibid.). Parece-nos, contudo, que ao equacionar um quadro de categorias estéticas emergentes do Desporto a vitória impõe-se, de forma sobranceira, relativamente à derrota. Em todo o caso, a nossa opinião é a de que no Desporto o processo deve ser valorizado relativamente ao produto: pensamos que a vitória ou a derrota não são determinantes por si mesmas na apreciação estética; importante é o *como* se venceu ou se foi derrotado.

No que se refere à influência na apreciação estética da **natureza quantitativa do resultado desportivo** (expresso em número de golos, quantidade de tempo, número de pontos, etc.) (Q11), a opinião de grande parte dos elementos afectos aos grupos CD e BA convergiu também para a ausência de influência. Parece assim que a matriz quantitativa, numérica, em que assenta o epílogo de qualquer acontecimento desportivo, não interfere na apreciação estética dos professores universitários inquiridos. Recordamos aqui Ingarden para quem a atitude estética se relacionava com *entidades* puramente qualitativas. É possível que, à semelhança de Roberts (1988), os intervenientes neste estudo considerem os valores numéricos, em que se expressam os resultados desportivos, como uma consequência natural do desenvolvimento da actividade e da prestação dos atletas, sendo este, com efeito, o objecto da sua apreciação estética. Parece-nos que os intervenientes neste estudo exibem uma condição de equilíbrio relativamente aquilo que Loret (1995, cit. por Cunha e Silva, 1999b) designa por “cultura desportiva digital”, uma cultura numerológica, do resultado, e aquilo que denomina por “cultura desportiva analógica”, que ao invés de se fixar no rigor do resultado, se funda antes na fluidez e no prazer. Cunha e Silva (1998b) afirma que o território desportivo “(...) ao deixar cair o princípio contabilístico do resultado e ao estimular o princípio do prazer associado à prática, está a contribuir para a instalação de



uma sociedade recreativa e cooperativa.” (p. 37). O mesmo autor sublinha que o Desporto ao adoptar “(...) o princípio da fruição não-contabilística revaloriza a existência humana como território de libertação estética.” (ibid., p. 39).

Encontramos alguns autores que entendem que o resultado numérico, no qual se espelha o desfecho de todos os encontros desportivos, obscurece o seu carácter estético. Keenan (1972, cit. por Kuntz, 1985) é um partidário deste ponto de vista, que caracteriza o quadro de resultados como algo de mágico que polariza demasiadamente sobre si a atenção dos observadores, desviando-a dos desenvolvimentos passíveis de apreciação estética. O resultado numérico é, desta forma, considerado pelo autor como um constrangimento à liberdade do observador/apreciador. Kupfer (1988a) reflecte uma opinião semelhante, ao recusar a possibilidade de conferir o qualificativo de, estético, ao prazer resultante da expressão de uma medida linear, ainda que essa expressão quantitativa possa mesmo representar o bater de um *record*. Cita a este propósito, e a título de exemplo, a questão das estatísticas desportivas, que considera fomentarem uma atitude que designa por anti-estética. Para Kupfer (ibid.) a concentração sobre os valores numéricos, a tendência para contar e ordenar, desviam e diminuem as possibilidades de apreciação da *performance* de um ponto de vista estético. Entende que as referências quantitativas no Desporto não se podem nunca sobrepor aos acontecimentos que as produzem.

O entendimento de Takács (1989) parece-nos, de certa forma, realizar a síntese que se impõe relativamente ao confronto de opiniões expressas pelos diferentes autores. Pensamos, como Takács, que o valor do resultado não pode ser considerado de forma isolada, isto é, insularizado do contexto espacial e temporal que lhe deu origem. De *per si* a expressão algébrica que traduz a vitória ou a derrota não encerra, para os intervenientes no Desporto (participantes ou observadores), o valor estético que uma expressão matemática pode encerrar para um físico ou para um matemático – recordamo-nos a este propósito de um artigo intitulado *A matemática e a Arte* onde é feita referência ao *registo expressivo* de números, sinais, símbolos (Félix, 2000). É certo, contudo, que determinados quantitativos são denotativos da qualidade da *performance* que os produziu: tomando o exemplo de Takács (1989), ao considerarmos isoladamente os valores 8.90m e 4.90m como o resultado de dois saltos em comprimento, sabemos que as prestações que os originaram foram substancialmente diferentes e que o valor mais elevado revela, muito provavelmente, uma realização passível de nos impressionar mais vivamente em termos estéticos. No entanto não é o valor em si que produz esse efeito mas a observação da *performance*. Esta parece ter sido também a perspectiva dos inquiridos no nosso estudo.

Apresentado e analisado este primeiro conjunto de resultados, que permitiu identificar dez (em doze) factores influenciadores da apreciação estética do Desporto, ficamos com a percepção de que existe ainda caminho a percorrer neste domínio. Pretendemos com isto significar que será possível realizar o levantamento de outros indicadores e ainda que, relativamente aqueles que estudamos, não foram esgotadas as

diferentes possibilidades de cada um deles. No que respeita à música, por exemplo, seria interessante procurar compreender se emergem sub-factores como o estilo, a estrutura rítmica e melódica, o ser tocada por um só ou por diversos instrumentos musicais, o possuir acompanhamento vocal ou não. Admitimos a hipótese de estes aspectos condicionarem em diferentes sentidos a apreciação estética. De igual modo, o espaço físico onde se desenvolvem as diferentes actividades desportivas parece-nos uma outra dimensão que poderia ser melhor compreendida se descodificada em sub-dimensões. Em futuros trabalhos procuraremos explorar estes caminhos.

Passaremos de seguida à problemática da atribuição de valor estético a diferentes actividades desportivas.

### *5.3. A atribuição de valor estético a um conjunto diferenciado de desportos*

Uma das questões centrais desta dissertação prende-se com a possibilidade de olhar do ponto de vista estético para um grupo alargado de desportos, admitindo assim a possibilidade de viver experiências estéticas não apenas com os designados *desportos estéticos* (problemática traduzida pela hipótese nº2). No questionário aplicado aos professores universitários de CD e de BA foi inserida uma questão (Q14) onde se lhes pedia que apreciassem, numa escala de 1 a 5, o valor estético de um amplo conjunto de desportos. Em termos meramente ilustrativos são representados no quadro 12 e na figura 7, os valores da média e do desvio padrão concernentes às respostas fornecidas pelos dois grupos.

A utilização de uma medida estatística que permitisse comparar os resultados entre os grupos conduziu-nos à realização do teste de Mann-Whitney. No quadro 13 estão representados os casos onde se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os professores de CD e os de BA.

**Quadro 12** – Valores da média (M) e do desvio padrão (Dp) apresentados pelos grupos de **Ciências do Desporto** e de **Belas-Artes** relativamente à intensidade do valor estético atribuído aos vários desportos.

Desportos	M CD	Dp CD	M BA	Dp BA
Gin. rítmica	4.58	0.72	4.06	1.09
Patin. artística	4.58	0.73	3.97	1.20
Saltos p/ água	4.50	0.71	4.13	0.96
Gin. artística	4.46	0.78	4.32	1.01
Nat. sincroniz.	4.43	0.88	3.69	1.08
Gin. acrobática	4.35	0.82	4.27	0.82
Trampolins	4.11	0.87	3.72	1.00
Saltos de esqui	3.94	0.87	3.69	1.18
Esqui	3.88	0.82	3.67	1.01
Surf	3.86	0.83	3.65	1.08
Gin. aeróbica	3.70	1.08	3.30	1.26
Atletismo	3.62	1.03	3.67	1.04
Esgrima	3.55	0.90	3.76	1.06
Basquetebol	3.53	1.02	3.11	1.11
Body board	3.49	0.90	3.23	0.99
Voleibol	3.47	0.81	3.02	0.93
Asa delta	3.38	1.17	3.46	1.07
Ténis	3.29	0.87	3.06	0.85
Vela	3.22	1.03	3.32	1.06
Parapente	3.17	1.12	3.16	1.27
Escalada	3.11	1.09	2.76	1.25
Futebol	3.10	1.00	2.69	1.14
Paraquedismo	3.07	1.13	3.04	1.19
Karaté	2.96	0.96	2.95	1.30
Natação pura	2.96	0.97	3.20	0.96
Badminton	2.88	0.84	2.46	1.00
Golfe	2.87	0.97	2.37	1.17
Judo	2.87	0.93	3.16	1.25
Polo aquático	2.75	0.84	2.55	1.03
Andebol	2.72	0.89	2.62	0.92
Remo	2.66	0.92	3.32	1.04
Râguebi	2.65	1.02	2.62	1.04
Ténis de mesa	2.62	0.84	2.39	0.90
Hóquei patins	2.58	0.92	2.53	0.85
Luta	2.47	1.01	2.79	1.24
Culturismo	2.32	1.28	1.86	1.16
Tiro c/ arco	2.28	1.04	2.62	1.25
Ciclismo	2.27	1.04	2.69	1.14
Tiro	1.76	0.95	1.76	0.97
Boxe	1.73	0.92	2.20	1.31
Halterofilismo	1.71	0.96	1.74	0.81

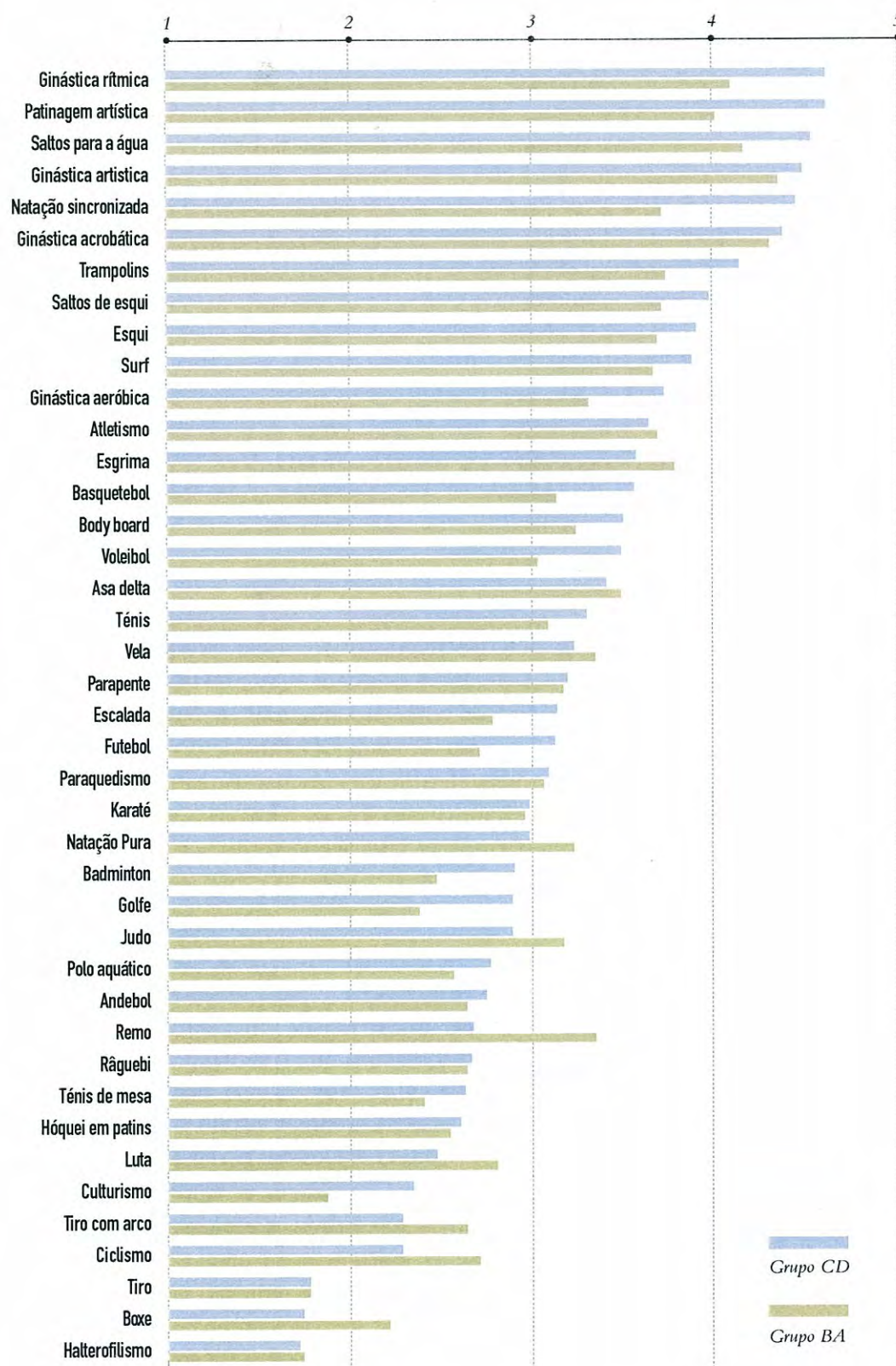


Figura 7 – Valor estético atribuído aos diferentes desportos pelos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes.

**Quadro 13** – Valores da média dos postos e valores de *z* e *p* relativamente às modalidades desportivas em que se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os dois grupos.

Modalidades	Média dos postos Grupo CD	Média dos postos Grupo BA	<i>z</i>	<i>p</i>
Nat. sincronizada	78.37	49.90	-4.22	0.000
Patin. artística	76.01	55.12	-3.32	0.001
Gin. rítmica	75.61	56.01	-3.09	0.002
Voleibol	75.42	56.42	-2.75	0.006
Badminton	75.22	56.87	-2.64	0.008
Golfe	74.93	57.50	-2.46	0.014
Culturismo	74.32	58.85	-2.20	0.027
Trampolins	74.32	58.86	-2.25	0.024
Futebol	74.13	59.27	-2.10	0.035
Saltos p/ água	74.05	59.44	-2.23	0.026
Basquetebol	73.89	59.79	-2.00	0.045
Ciclismo	64.66	80.20	-2.20	0.027
Remo	62.06	85.94	-3.39	0.001

Pela análise (unicamente descritiva) do quadro 12 e da figura 7 é possível verificar que, no que se refere às modalidades desportivas que foram classificadas com valor igual ou superior a 4 (situando-se entre as categorias verbais “bastante valor estético” e “muito valor estético”), o grupo afecto às CD considerou sete modalidades, enquanto o grupo de BA atribuiu esta classificação apenas a quatro desportos. Em comum aos dois grupos surgiram a ginástica rítmica, os saltos para a água, a ginástica artística e a ginástica acrobática. O grupo CD acrescentou nesta classificação a patinagem artística, a natação sincronizada e os trampolins. No geral os professores universitários, pese embora a forte ligação dum grupo ao Desporto e do outro à Estética, não reflectiram um entendimento diferente do senso comum e de grande parte da literatura da Filosofia do Desporto, na qual a maioria dos autores se refere a estes desportos como artísticos (e naturalmente estéticos) ou, como estéticos. Takács (1989) reforça o que acabamos de afirmar opinando que o público em geral associa a Estética do Desporto a “desportos bonitos” e a “movimentos estéticos” vinculados exactamente às modalidades indicadas pela amostra do nosso estudo.

Kuntz (1985) é um autor que considera a existência, na **ginástica**, de um conjunto de categorias das quais menciona a agilidade, o equilíbrio, a força, a flexibilidade, o ritmo, a harmonia, a proporcionalidade, a elegância, a facilidade, a precisão e o estilo como denunciadoras da existência de uma *performance* estética. Coloca a ginástica (assim como outros desportos) muito próximo da Arte reconhecendo-lhe, por isso, um elevado valor estético, para o que contribui o facto de esta actividade ser julgada e avaliada de acordo com determinados padrões que designa por “normas estéticas formais”. O mesmo tipo de argumentação é sustentado por este autor relativamente aos **saltos para a água**. Sumanik/Sharon e Stoll (1989) referem-se igualmente ao aspecto da avaliação nestes desportos que podem, do seu ponto de vista,

ser apreciados como uma arte, proporcionando “experiências desportivas artísticas”. Também Hyland (1990) faz alusão aos critérios estéticos que são empregues para a determinação dos vencedores nas competições em modalidades como a ginástica e os saltos para a água, assim como Parry (1989) que evidencia a avaliação estética a que estes desportos são sujeitos, dado que o interesse estético lhes é central. Witt (1989) é ainda um outro autor que menciona a ginástica (artística e rítmica) como um desporto onde a avaliação se encontra centrada nas qualidades estéticas. Os aspectos relativos à avaliação podem, de igual modo, ter influenciado os inquiridos no nosso estudo (talvez de forma mais marcante o grupo CD que possuirá, naturalmente, um conhecimento mais aprofundado nesta matéria. É aliás este grupo que se aproxima mais do valor 5).

Galvin (1985) refere-se também à ginástica, que considera ocupar um lugar num extremo, reconhecidamente artístico, dum hipotético *continuum* entre os desportos não oposicionais e os desportos de oposição. Já Reid num trabalho anterior (1970, cit. por Kirk, 1984) se referia igualmente à possibilidade de ordenar as actividades físicas num “*continuum* estético”, situando em pólos opostos a dança e o futebol, sendo que a ginástica ficaria posicionada num ponto equidistante entre estes dois extremos. Boxill (1988) menciona esta mesma modalidade como um desporto capaz de despertar uma resposta estética na audiência, sublinhando que a eficiência técnica característica da ginástica é inseparável da beleza que constitui igualmente uma das suas marcas. Os resultados do presente trabalho ao evidenciarem a colocação da ginástica acrobática, da ginástica artística e da ginástica rítmica entre as categorias verbais “bastante valor estético” e “muito valor estético” convergem, efectivamente, com o posicionamento destes autores.

Kupfer (1988a, 1988b) indica igualmente a ginástica e os saltos para a água como modalidades relativamente às quais a nossa atenção se fixa no aspecto e na expressão do corpo em movimento. Esse movimento procura ser o mais correcto, o mais perfeito, evidenciando qualidades como agilidade, amplitude, força, graça, o que contribui favoravelmente para a apreciação estética. Best (1988b) engloba os saltos para a água e a ginástica (de parceria com outras actividades) na designação *desportos estéticos*, afirmando que a estética lhes é absolutamente inseparável. Também Marques (1990) se refere aos *desportos estéticos*, aproximando-os de modalidades como a ginástica artística e a ginástica rítmica (bem como a patinagem artística) onde, em seu entender, os aspectos coreográficos e de composição artística se reflectem numa maior valorização das prestações desportivas. Cordner (1995a) é ainda um outro autor que manifesta uma opinião semelhante à dos inquiridos no nosso estudo valorizando, do ponto de vista estético, a ginástica e os saltos para a água.

Não podemos considerar estes resultados como surpreendentes, pelo contrário, eles eram por nós esperados. Relativamente às diferentes modalidades gímnicas parece-nos que a presença da música, de elementos do repertório da dança, de coreografia, associados ao rigor técnico, à plástica do movimento corporal bem como ao tipo de fatos utilizados, à maquilhagem, à decoração dos espaços, poderão constituir-se como alguns dos elementos explicativos da atribuição de “bastante” ou “muito valor estético”

a estas actividades. Os saltos para a água, contudo, não possuem coreografia, nem ligação à música mas, a espectacularidade do movimento corporal que desafia a gravidade antes de imergir no azul profundo de uma piscina, o risco, a audácia, a transgressão, poderão constituir alguns dos factores responsáveis pela eleição deste desporto como um daqueles a que foi concedido maior valor estético.

Apesar de tanto os professores universitários de CD como os de BA terem atribuído um valor superior a 4 quer à ginástica rítmica quer aos saltos para a água (quadro 12, figura 7), cabe registar que a comparação entre os grupos evidenciou diferenças com significado estatístico (quadro 13), sendo de salientar que o valor mais elevado foi concedido pelo grupo CD. É possível que alguns factores tenham contribuído para a desigualdade: o domínio mais aprofundado dos regulamentos por parte do grupo CD, uma compreensão e avaliação mais correctas da maestria técnica necessária ao seu cumprimento, o conhecimento dos atletas de excelência de cada modalidade. Csikszentmihaly e Robinson (1990) num estudo sobre a apreciação estética de obras de arte, referem que os entrevistados estabeleciam frequentemente uma relação entre a apreciação da obra e a qualidade da sua realização, manifestando uma maior atracção por objectos que constituem os melhores exemplos do seu tipo reflectindo uma excelência na sua categoria específica. Pensamos que algo de semelhante pode ter ocorrido com o grupo CD.

A **natação sincronizada** assim como a **patinagem artística** e os **trampolins** foram também classificados pelo grupo CD com valores superiores a 4, mas o grupo BA atribuiu-lhes valor inferior (quadro 12, figura 7). É importante assinalar, igualmente, que o teste de Mann-Whitney permitiu verificar a existência de diferenças estatisticamente significativas entre os grupos (quadro 13). Estes resultados parecem evidenciar que, pese embora o facto de os dois grupos concederem maior valor estético ao conjunto de actividades mais referenciado na literatura sob a designação de *desportos estéticos* (Best, 1988b; Parry, 1989; Marques, 1990; Corder, 1995a), o grupo CD manifesta uma tendência mais nítida e evidente neste sentido, alinhando mais marcadamente com o tipo de entendimento reflectido por muitos dos investigadores consultados. Wertz (1985a), Galvin (1985) e Sumanik/Sharon e Stoll (1989) são exemplos de autores que consideram a patinagem artística como um desporto eminentemente estético (podendo até ser reconhecido como artístico). Kupfer (1988a, 1988b) inclui esta modalidade numa categoria de desportos cuja natureza se manifesta como fundamentalmente estética e Hyland (1990) sublinha que a utilização de categorias estéticas no discurso verbal a propósito da patinagem artística ou da natação sincronizada revela igualmente a importância da estética nestas actividades. Reid (1970, cit. por Kirk, 1984) sugere que na patinagem artística a estética constitui-se como um objectivo central. Best (1988b) evidencia que a estética é inseparável à natação sincronizada e à patinagem artística e Parry (1989) reforça que o interesse estético é central a estas actividades. Parece-nos, deste modo, que a opinião do grupo CD converge nitidamente para a opinião dos autores aqui referidos.

Já a diferença de resultados entre os grupos poderá significar alguma distância de pontos de vista e diversidade de entendimentos na apreciação estética dos desportos em causa por parte do grupo BA. Esta possibilidade parece-nos ser de alguma forma corroborada pelo valor médio concedido por este grupo à esgrima (3.76) que é superior ao atribuído à natação sincronizada (3.69) e aos trampolins (3.72). Esta situação não se verifica com o grupo CD, o que significa que os professores universitários de CD não aproximam nenhum outro desporto daqueles primeiros sete a que atribuíram maior valor estético. É assim por intermédio do grupo BA que emerge uma *nova* modalidade a ser situada entre as categorias “moderado” e “bastante valor estético” que não encontramos referida por nenhum dos autores consultados como *estética*. Parece-nos que o grupo BA poderá ver a esgrima como uma dança intensa, com uma gestualidade muito própria, aproximando-se daquilo que é afirmado por um esgrimista: “A esgrima é o desporto dos reis. Tudo nele é elegante. Adoro ver, sobre aquele fundo negro, os movimentos das lâminas brilhantes.” (Jan Romary, cit. por Langsley, 1996). Elegância, dinamismo, ritmo, poderão ter sido algumas das categorias estéticas que os membros do grupo BA reconheceram neste desporto, o que os conduziu a situá-lo de parceria com os consentidos *desportos estéticos*.

Relativamente ao conjunto de modalidades desportivas situadas por ambos os grupos entre os valores 3 e 4 (“moderado” e “bastante valor estético”) há a registar os **saltos de esqui**, o **esqui**, o *surf* e a **ginástica aeróbica**, sendo que em termos descritivos (quadro 12, figura 7) os valores mais elevados foram concedidos pelo grupo CD, embora não se tenham verificado diferenças com significado estatístico. Cabe realçar que os saltos de esqui e a ginástica (não na especificidade da modalidade de aeróbica mas na abrangência da actividade gímnica desportiva) são referenciados por Boxill (1988) como actividades em que eficiência técnica e beleza são indissociáveis. Reid (1970, 1980, cit. por Osterhoudt, 1991) considera a categoria *estilo* presente nestas modalidades como um indicador da existência de elementos estéticos e Cordner (1995a) engloba tanto a ginástica como os saltos de esqui no conjunto dos designados *desportos estéticos*. Assim, a classificação destas modalidades em categorias situadas entre o “moderado” e o “bastante valor estético” alia-se a algumas das opiniões descritas na literatura, continuando a revelar a tendência para a atribuição de maior valor estético a actividades desportivas onde a avaliação, em termos de competição, é muito centrada em aspectos qualitativos.

Parece-nos interessante registar ainda que são indicados pela primeira vez desportos que se realizam num ambiente de ar livre e contacto directo com a natureza, nomeadamente com a montanha e com o mar, como os já referidos esqui, saltos de esqui e *surf*, e também o *body board*, a **asa delta**, a **vela**, o **parapente** e o **paraquedismo**, onde há um envolvimento e uma ligação directa e profunda com os elementos terra, ar e água. Embora este factor não se manifeste de importância fundamental na atribuição de maior valor estético, dado que as sete modalidades melhor colocadas (entre os valores 4 e 5) são todas elas realizadas em recintos fechados e



sem nenhum envolvimento paisagístico, os resultados sugerem que é possível atribuir-lhe algum significado, ao serem colocadas pelos dois grupos oito modalidades de *outdoor* entre as categorias verbais “moderado” e “bastante valor estético”. Talvez a valorização destas modalidades não seja estranha a importância crescente que o desporto de recreação tem vindo a assumir na sociedade contemporânea. Os desportos radicais praticados frequentemente em ambiente natural são expressão desta valorização.

Entre as categorias “moderado” e “bastante valor estético” surgiram também o **atletismo**, a **esgrima**, o **ténis** e o **basquetebol**. Este é um desporto no qual, de acordo com Boxill (1988), o estilo dos jogadores contribui para fazer realçar o carácter estético da modalidade. Embora pensemos que outras qualidades estéticas podem ser reconhecidas no basquetebol, contribuindo para a apreciação estética deste desporto, parece-nos que o estilo é, sem dúvida, uma categoria muito marcante e que poderá ter tido um papel importante na atribuição de valor estético por parte dos dois grupos de inquiridos. Pensamos que a isto não será estranha a grande difusão concedida a esta modalidade pela televisão, especialmente no que se refere aos jogos e aos jogadores de melhor nível da liga americana. As montagens espectaculares e as imagens em câmara lenta evidenciando a perícia na finta, no desarme ou na ultrapassagem do adversário, assim como os voos “planados” para o cesto, enfatizados pelas expressões faciais e gestos próprios de cada jogador, colocam em evidência de maneira muito óbvia o estilo de cada um, reforçando as possibilidades de apreciação estética. De igual modo no ténis, na esgrima ou no atletismo o estilo dos desportistas contribui, em nosso entender, para a elevação do carácter estético destas modalidades. Pensamos que algo de muito semelhante se passa na música: existem centenas de interpretações das maiores obras dos melhores compositores e, no entanto, apesar da obra ser a mesma, o facto de ser tocada de acordo com o estilo próprio de cada intérprete faz com que resulte absolutamente diferente.

Parece-nos ser importante assinalar a diferença existente entre os grupos em termos descritivos (quadro 12, figura 7) no que se refere ainda às modalidades desportivas situadas entre os valores 3 e 4 (“moderado” e “bastante valor estético”). Enquanto o grupo CD inclui neste intervalo o futebol e a escalada, o grupo BA considera-os no intervalo entre 2 e 3 (“pouco” e “moderado valor estético”). Por seu lado, este grupo concede maior valor estético ao judo, à natação pura e ao remo, situando estas modalidades no intervalo entre os valores 3 e 4, ao passo que o grupo CD as situa entre 2 e 3. A maior valorização da **escalada** por parte do grupo CD pode encontrar alguma explicação num conhecimento mais rigoroso e, portanto, mais rico, da modalidade. Com efeito, esta é uma actividade que tem sofrido um desenvolvimento e um incremento no número de praticantes muito significativo nos últimos anos. O tipo de materiais e o vestuário utilizados, a riqueza plástica das paredes de escalada, as relações de cooperação, de parceria, quase de cumplicidade entre os praticantes, a força, a agilidade, a amplitude de movimentos, o risco e a superação, podem ter sido alguns dos aspectos que contribuíram para que à escalada tenha sido

atribuído “bastante” ou “moderado valor estético” por parte do grupo CD.

Relativamente ao facto de o grupo BA ter valorizado mais a **natação pura** do que o grupo CD, talvez se possa encontrar uma parte da justificação num certo preconceito que nos parece existir no meio desportivo respeitante a alguma monotonia e uniformidade caracterizadoras das sessões de treino desta modalidade desportiva. É possível que os professores de BA tenham valorizado factores como o morfótipo dos nadadores, realçado tanto pelos tradicionais fatos de banho como pelos mais recentes modelos favorecedores da hidrodinâmica, assim como aspectos relativos às técnicas de partida e salto para a água, às viragens e movimentos debaixo de água, tão bem enfatizados pelas modernas tecnologias televisivas.

O teste que possibilitou evidenciar as diferenças com significado estatístico entre os dois grupos (quadro 13) indicou o futebol, o basquetebol, o remo e também o voleibol como as modalidades relativamente às quais se verifica divergência estatisticamente significativa. O facto de o grupo CD ter atribuído maior valor estético ao **futebol**, ao **basquetebol** e ao **voleibol** talvez possa ser em parte explicado por alguma da argumentação produzida na literatura consultada. Para Kupfer (1988a, 1988b) a confrontação e a cooperação, características dos jogos desportivos colectivos (como o basquetebol, o voleibol ou o futebol), multiplicam as suas possibilidades estéticas, o que é devido às possibilidades dramáticas advindas da inter-acção entre os jogadores. Kitchin (s.d., cit. por Best, 1988a) vai mais longe ao referir-se ao futebol como um drama sem guião. No futebol e no basquetebol a inter-acção manifesta-se de forma muito óbvia entre colegas de equipa e opositores, que impõem o poder dos corpos e da bola através da invasão e conquista do campo adversário. No voleibol a inter-acção é mais subtil, não há acesso ao terreno do adversário, cooperadores e opositores não se difundem pelo terreno de jogo; contudo, a encenação e o desenvolvimento das jogadas favorecem igualmente uma forma de comunicação, mediada por esse objecto simbólico e emblemático do Desporto que é a bola.

Moderno (1998) é um autor que entende que a beleza do futebol se encontra intimamente ligada a categorias como a criatividade e a improvisação, bem como ao estilo do jogador. É possível que os inquiridos oriundos do grupo CD tenham igualmente considerado estas categorias na sua apreciação estética, tanto do futebol como do basquetebol e do voleibol (e de uma maneira geral de todos os jogos desportivos colectivos que foram, invariavelmente, mais valorizados pelo grupo CD do que pelo grupo BA). Particularmente no que diz respeito ao estilo, parece-nos que esta categoria poderá ter tido um peso importante na diferença existente entre os grupos, partindo do pressuposto (meramente hipotético) de que os elementos do grupo CD possuiriam um conhecimento mais vasto acerca dos melhores jogadores e que ao pensarem numa modalidade desportiva, com vista a classificá-la de acordo com um determinado valor estético, a tenham associado (entre outros factores) aos atletas de elite, detentores de um estilo muito próprio.

Uma outra possibilidade que também se nos afigura plausível para explicar a diferença entre os grupos respeita à assistência ao vivo a jogos de futebol, de

basquetebol e de voleibol. Parece-nos provável que o grupo CD possua hábitos mais arreigados de deslocação ao estádio ou ao pavilhão desportivo, o que lhe faculta a vivência de experiências estéticas qualitativamente diferentes das propiciadas pelas imagens televisivas. As dimensões perceptiva, emocional e comunicativa da experiência estética manifestam-se certamente de forma diversa face ao envolvimento proporcionado pelo desporto ao vivo ou pelo desporto televisivo, o que poderá repercutir-se numa diferença quantitativa ao nível da valorização estética.

No que respeita ao **remo**, parece-nos que a atribuição de maior valor estético por parte do grupo BA se pode de algum modo relacionar com uma certa apetência por esta modalidade que os indivíduos ligados às Belas-Artes parecem manifestar. Somos imediatamente levados a recordar as obras de Renoir, Monet e Sisley representando o tema das regatas o que poderá, eventualmente, ter influenciado a opinião dos professores universitários do grupo BA. Um olhar mais atento sobre o movimento sincronizado dos remadores, o ritmo de entrada e saída dos remos na água, o deslizar da embarcação, podem ter sido factores que contribuíram para que o grupo BA valorizasse mais esta modalidade.

Entre as categorias verbais “pouco” e “moderado valor estético” (a que correspondiam as categorias numéricas 2 e 3) foram colocados por ambos os grupos os seguintes desportos (quadro 12, figura 7): karaté, badminton, golfe, polo aquático, andebol, rãguebi, ténis de mesa, hóquei em patins, luta, tiro com arco e ciclismo. Verificaram-se diferenças estatisticamente significativas entre os grupos (quadro 13) relativamente ao badminton, ao golfe e ao ciclismo, sendo que aos dois primeiros o valor mais elevado foi atribuído pelo grupo CD, enquanto que em relação ao último foi o grupo BA que lhe concedeu maior valor estético.

A diferença entre os grupos relativamente ao **badminton** não nos parece estranha na medida em que as outras modalidades que possuem alguma afinidade com esta, por serem igualmente desportos de raquete - o ténis e o ténis de mesa - foram igualmente mais valorizadas do ponto de vista estético pelo grupo CD (embora a diferença não tenha manifestado significância estatística, ao contrário do que se passa com o badminton). Parece-nos que a fraca difusão desta modalidade, assim como o facto de não constituir modalidade olímpica, poderão de alguma forma contribuir para um certo desconhecimento em relação a ela por parte do grupo BA levando, assim, a uma menor valorização. Já no caso do **golfe**, pese embora o facto de ser igualmente um desporto pouco difundido no nosso país e de não constituir também modalidade olímpica, não nos parece que seja pouco conhecido do grupo de professores universitários de BA. Parece-nos antes que a fraca valorização em termos estéticos poderá passar por aquilo a que Cordner (1995a) se refere ao afirmar que o golfe é um desporto pouco físico, ou seja, mais intelectual. É possível que o grupo BA desvalorize um desporto em que a expressão das capacidades motoras do desportista não se manifesta de forma muito significativa, ao contrário do que acontece no **ciclismo**, por exemplo, ao qual o grupo BA atribui maior valor estético do que o CD. Tanto em

provas de pista como de estrada as capacidades motoras do desportista são colocadas duramente à prova, exigindo-se-lhes que se exibam no seu máximo expoente. Gabriel Ringlet, que prefacia a obra de António Costa *À volta do estádio* (1997), considera o ciclismo uma verdadeira metáfora do trabalho e mesmo, sob muitos aspectos, uma metáfora da vida. Afirma que “Fazemos uma caminhada interior quando acompanhamos o “Giro” a “Vuelta” ou o “Tour” de França. E, no fim da caminhada, conhecemos melhor a nossa geografia interior.” (p. 11). Talvez os inquiridos do grupo BA tenham reconhecido o ciclismo como uma teatralização da existência humana, constituindo-se a categoria drama como um catalizador da apreciação estética. “Olhai-os enquanto pedalam por entre os campos, as colinas e as florestas. São peregrinos em marcha para uma cidade muito longínqua, mas que eles nunca atingirão: eles simbolizam, em carne e osso como na tela de algum pintor de outrora, a incompreensível aventura da vida.” (Buzzati, cit. por Ringlet, in António Costa, 1997, p. 12).

A análise dos resultados permite-nos verificar que apenas foram classificados com valores inferiores a 2 (a que correspondia a categoria verbal “pouco valor estético”), o boxe, o culturismo, o halterofilismo e o tiro (quadro 12, figura 7). Constatou-se também que enquanto os professores de CD incluíram entre os desportos que classificaram com menor valor estético o boxe, os de BA mencionaram o culturismo. A atribuição ao **boxe**, por parte do grupo CD, de uma classificação (1.73) que se situou entre as categorias verbais “nenhum valor estético” e “pouco valor estético” coincide com o que Takács (1989) afirma ser a opinião pública geral, que possui uma lista consentida de “desportos feios”, entre os quais o boxe surge em primeiro lugar. Embora relativamente a esta modalidade a diferença entre os dois grupos não tenha expressão estatisticamente significativa, como é demonstrado no quadro 13, talvez não seja estranho à desigualdade que se verifica em termos descritivos, o facto de o boxe ter servido recorrentemente de motivo de criação à Arte, nomeadamente às artes plásticas. Marques (1993) é um autor que evidencia este aspecto, sublinhando que o boxe exerce algum fascínio e toca a sensibilidade dos artistas plásticos que são capazes de o rever quase como um bailado. Evocamos também o caso da literatura e o exemplo concreto de Ernest Hemingway, que possuía uma verdadeira paixão pelo boxe, a que aludiu recorrentemente nas suas obras.

Marques e Gomes (1990) salientam que nos anos 20 e 30 do século XX o boxe assumiu um lugar de grande destaque para os artistas plásticos que trataram o tema Desporto referindo, a título de exemplo, as esculturas “Boxeur I” e “Boxeur II”, de Ernesto Fiori, que integraram a exposição de Arte do Desporto que decorreu durante os Jogos da 9ª Olimpíada (em 1928). Também ao nível dos artistas portugueses, os mesmos autores citam Almada Negreiros e o quadro “Boxe”. Mais recentemente o artista plástico Fernando Pinto Coelho produziu igualmente algumas obras submetidas à temática do boxe. Parece-nos interessante ainda realçar que num trabalho acerca da apreciação de obras de arte por parte dum grupo de profissionais de museus

(Csikszentmihalyi e Robinson, 1990), concluiu-se que ocorria frequentemente a associação da beleza a aspectos estritamente formais ou composicionais, manifestando a sua presença em objectos que representavam assuntos desagradáveis.

O **culturismo** foi uma modalidade desportiva relativamente à qual as diferenças entre os dois grupos revelaram significado estatístico, tendo-lhe sido atribuído maior valor estético por parte do grupo CD. Talvez esta divergência possa em parte explicar-se pelo papel de importância crescente que a musculação tem vindo a desempenhar, nos últimos anos, no contexto das actividades físicas e desportivas de lazer. A associação de um corpo belo e saudável a massas musculares bem definidas e ausência de flacidez, tão difundida no meio desportivo e reforçada pela moda e pela publicidade, poderá ter motivado a maior valorização desta modalidade por parte do grupo CD. Acresce também que, em termos gerais, o estereótipo do corpo da maioria dos desportistas é o de um corpo com alguma hipertrofia muscular, pelo que não nos parece estranho que os elementos do grupo CD apreciem esta característica. Talvez uma parte dos professores universitários de BA permaneça ainda ligada à imagem apolínea de beleza corporal que se, por um lado, se afasta um pouco da do desportista actual, por outro, diverge radicalmente da do culturista. Parece-nos igualmente que para outros elementos do grupo BA, mais atraídos pela transgressão ao estereótipo, o modelo do corpo musculado, porque vinculado a um cânon (o contemporâneo), tenda a impressioná-los menos do ponto de vista estético.

Para o halterofilismo e o tiro verificou-se quase uma unanimidade de opiniões entre os dois grupos, que classificaram ambas as modalidades num espaço situado entre as categorias “nenhum valor estético” e “pouco valor estético”. Relativamente ao **halterofilismo**, é possível que a fraca difusão ao nível dos *media* possa, em parte, justificar este resultado, associado à força em regime de potência requerida para o levantamento dos halteres de peso elevado, a que se poderão juntar ainda as marcas evidentes do esforço exibidas pela expressão facial dos desportistas em acção, bem como a morfologia muito próprio do seu corpo – mais semelhante à de um Hércules do que de um Apolo. Do nosso ponto de vista, contudo, como evidenciamos já num trabalho anterior (Lacerda, 2000), a capacidade motora força que se evidencia como a mais marcante do halterofilismo pode, à luz da perspectiva estética, converter-se numa categoria estética. Pode até remeter para uma dimensão da estética que toca o domínio ético “(...) na especificidade de valores como o esforço, a coragem, o sofrimento ou a superação.” (Lacerda, 2000, p. 22). “A força desde sempre se constituiu num dos *ex libris* da actividade física e do Desporto, manifesta no terceiro termo da expressão paradigmática *citius, altius, fortius*. (...) Nas dimensões estática ou dinâmica, em regime de potência, de resistência ou de velocidade, em termos absolutos ou relativos, em desportos individuais ou colectivos, em situações de cooperação ou de oposição, a força é uma categoria que não se ausenta do Desporto. Numa perspectiva estética, a invariabilidade da sua presença não lhe confere contudo um estatuto monosemiológico, permitindo antes a revelação da sua criatividade semântica, potenciadora de uma pluralidade de significados.” (ibid.). Estes significados podem ser

revistos (como sublinha Cunha e Silva, 1993) por intermédio das dualidades transportadas pela ambiguidade e pela contradição que o conceito de força pode encerrar: a força necessária para a elevação do haltere faz emergir e empurra para o primeiro plano o seu peso brutal, mas pode evidenciar também a leveza e a delicadeza das estruturas fisiológicas de que a força depende, como por exemplo a rede neuronal.

No tocante ao **tiro** é possível que a ligação entre esta modalidade desportiva e a actividade bélica possa ter contribuído para o seu fraco posicionamento na escala de apreciação estética o que, a ser verdadeiro, sugere uma íntima associação entre Ética e Estética. A própria designação dos aparelhos utilizados para a realização desta modalidade, como pistola, carabina, arma de caça, alvo, pode sugerir e fazer evocar conflito, hostilidade, combate, incómodo ou até dor. A posição corporal assumida pelos atiradores bem como o som produzido pelos disparos (o que obriga à utilização de auscultadores de protecção em algumas disciplinas do tiro) poderá, frequentemente, sugerir um ambiente de guerra, obstando à atribuição de valor estético a esta modalidade. Este tipo de argumentação não pode ser aplicada ao **tiro com arco**, modalidade que foi situada por ambos os grupos no patamar anterior (entre 2 e 3), o que demonstra que os intervenientes neste estudo lhe reconhecem maior valor estético. Talvez a herança da cultura ocidental, cristalizada no estereótipo da figura harmoniosa de Diana, deusa da caça, possa em parte estar na origem desta diferença entre o tiro com arco e o tiro. A figura lendária de Robin dos Bosques, que habita o imaginário de cada um de nós, caracterizada por determinados padrões morais, pode ter facilitado o trânsito entre Ética e Estética e influenciado os resultados obtidos. Também a forma do arco, bem como o movimento realizado pelo atleta ao impelir a flecha que, em velocidade uniformemente acelerada, percorre a trajectória que a separa do alvo, podem ter contribuído para a maior valorização estética do tiro com arco.

A apreciação dos resultados respeitantes à atribuição de valor estético às 41 modalidades desportivas que figuravam no questionário, permitiu observar que ambos os grupos atribuíram moderado, bastante ou muito valor estético a mais de metade dessas modalidades, o que nos parece sinalizar claramente a adopção de uma atitude estética favorecedora do reconhecimento de qualidades estéticas em modalidades tão díspares como a natação sincronizada ou o basquetebol, a patinagem artística ou o ténis, a ginástica rítmica ou o atletismo.

No ponto seguinte passaremos à apresentação e discussão da questão relativa às categorias estéticas.

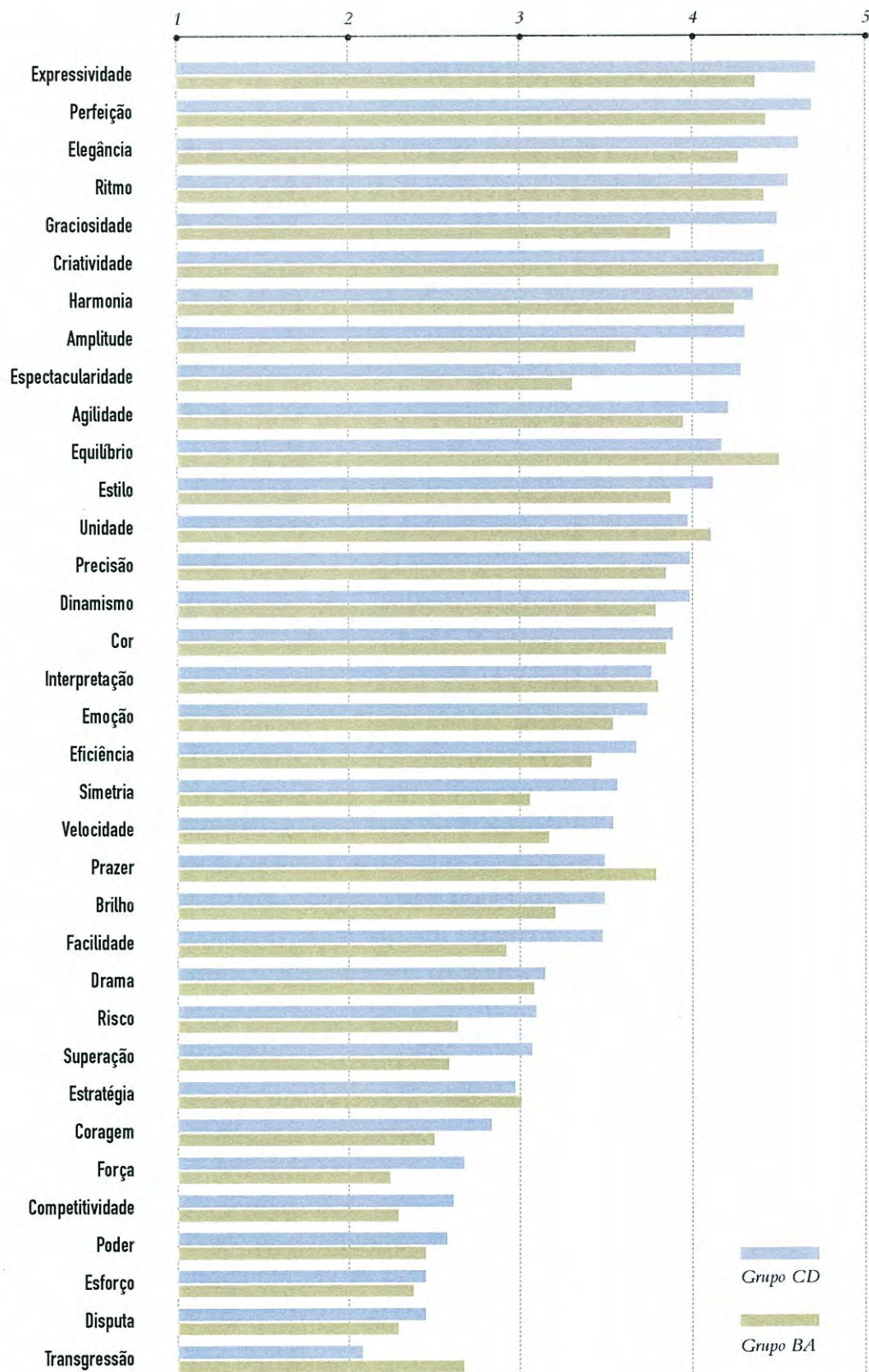
#### *5.4. Identificação e hierarquização de categorias estéticas na apreciação estética do Desporto*

No sentido de procurar identificar em que categorias se funda a apreciação estética do Desporto, foi colocada aos professores universitários intervenientes no nosso estudo uma questão (Q15) relativa a este assunto que esperávamos permitisse,

exactamente, indicar e hierarquizar essas categorias (hipótese nº3). No quadro 14 e na figura 8 são representados, em termos meramente ilustrativos, os valores da média relativos às respostas obtidas. O teste de Mann-Whitney permitiu verificar as diferenças existentes entre os grupos. No quadro 14 apresentam-se esses resultados.

*Quadro 14 – Valores da média (M) e do desvio padrão (Dp) apresentados pelos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes relativamente à importância ou contribuição de cada categoria no reconhecimento de valor estético nos desportos.*

Categorias estéticas	M CD	Dp CD	M BA	Dp BA
Expressividade	4.69	0.56	4.34	0.86
Perfeição	4.67	0.62	4.41	0.90
Elegância	4.60	0.69	4.25	0.97
Ritmo	4.53	0.69	4.39	0.84
Graciosidade	4.48	0.79	3.86	1.01
Criatividade	4.40	0.72	4.48	0.85
Harmonia	4.33	0.85	4.23	0.97
Amplitude	4.29	0.78	3.67	1.22
Espectacularidade	4.27	0.90	3.30	1.26
Agilidade	4.18	0.71	3.93	0.98
Equilíbrio	4.15	0.86	4.48	0.59
Estilo	4.10	0.99	3.86	1.16
Unidade	3.96	1.07	4.09	1.08
Precisão	3.96	1.04	3.83	1.19
Dinamismo	3.95	0.98	3.76	0.84
Cor	3.87	1.04	3.83	1.02
Interpretação	3.74	1.09	3.79	0.91
Emoção	3.71	1.25	3.53	1.22
Eficiência	3.66	1.08	3.39	1.19
Simetria	3.54	1.12	3.04	1.17
Velocidade	3.52	0.96	3.16	1.11
Prazer	3.48	1.15	3.76	1.28
Brilho	3.48	1.20	3.18	1.07
Facilidade	3.46	1.27	2.90	1.42
Drama	3.12	1.25	3.06	1.18
Risco	3.08	1.24	2.62	1.15
Superação	3.06	1.26	2.58	1.15
Estratégia	2.95	1.23	3.00	1.39
Coragem	2.82	1.26	2.48	1.16
Força	2.67	1.10	2.23	0.97
Competitividade	2.61	1.32	2.27	1.14
Poder	2.56	1.24	2.44	1.00
Esforço	2.44	1.09	2.37	1.13
Disputa	2.44	1.23	2.27	1.05
Transgressão	2.07	1.23	2.67	1.30



*Figura 8 – Hierarquização das categorias estéticas estabelecida pelos grupos de Ciências do Desporto e de Belas-Artes.*



**Quadro 15** – Valores da média dos postos e valores de *z* e *p* relativamente às categorias estéticas em que se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os dois grupos.

Modalidades	Média dos postos Grupo CD	Média dos postos Grupo BA	<i>z</i>	<i>p</i>
Espectacularidade	79.18	48.12	-4.46	0.000
Graciosidade	77.45	51.93	-3.82	0.000
Amplitude	75.67	55.86	-2.88	0.004
Simetria	74.65	58.12	-2.32	0.020
Força	74.40	58.67	-2.21	0.027
Superação	74.35	58.79	-2.17	0.030
Facilidade	74.34	58.81	-2.16	0.031
Expressividade	74.31	58.88	-2.55	0.011
Risco	74.09	59.36	-2.05	0.040
Elegância	73.70	60.22	-2.14	0.032
Equilíbrio	65.26	78.86	-2.01	0.044
Transgressão	63.72	82.28	-2.63	0.008

A análise do quadro 14 e da figura 8 permite verificar que para ambos os grupos as categorias que mais contribuem para o reconhecimento de valor estético nos desportos (tendo sido colocadas entre os valores 4 e 5) são a expressividade, a perfeição, a elegância, o ritmo, a criatividade, a harmonia e o equilíbrio. Os valores mais elevados foram atribuídos pelo grupo CD, excepção feita para a criatividade e para o equilíbrio que foram mais valorizadas pelo grupo BA. Ainda entre as categorias “contribui bastante” (4) e “contribui muito para o reconhecimento de valor estético” (5) o grupo CD situou também a graciosidade, a amplitude, a espectacularidade, a agilidade e o estilo, enquanto o grupo BA posicionou estas categorias abaixo do valor 4. Por seu lado este grupo colocou a categoria estética unidade entre as categorias verbais “contribui bastante” (4) e “contribui muito para o reconhecimento de valor estético” (5), ao passo que o grupo CD não o fez.

As categorias relativamente às quais se verificaram diferenças entre os grupos com significado estatístico (quadro 15) foram a expressividade, a elegância, a graciosidade, a amplitude, a espectacularidade e o equilíbrio. Os valores mais elevados foram registados pelo grupo CD, com excepção do equilíbrio (que foi mais valorizado pelo grupo BA).

Embora a **expressividade** tenha sido uma categoria que ambos os grupos admitiram contribuir bastante, ou contribuir muito, para o reconhecimento de valor estético nos desportos, o grupo CD dotou-a de maior importância, considerando-a mesmo como a categoria mais importante ao colocá-la em primeiro lugar. Chamamos de novo a atenção para a observação do quadro 15, onde se pode verificar a existência de diferenças estatisticamente significativas entre a opinião dos professores universitários de CD e os de BA. A revisão da literatura efectuada permitiu encontrar diversos autores que enfatizam igualmente o papel desta categoria estética: Fisher (1972, cit. por Osterhoudt, 1991) realça a importância das potencialidades expressivas

do Desporto, assim como Wulk (1977, 1979, cit. por Osterhoudt, 1991) que sublinha a relevância e a influência das qualidades expressivas na Estética do Desporto. Também Martins (1999) argumenta a favor da importância da realização de movimentos expressivos. Sumanik/Sharon e Stoll (1989) referem-se às possibilidades dadas aos atletas para expressarem os seus sentimentos através do movimento, nomeadamente em modalidades como a ginástica ou a patinagem artística. Afirmam que a existência de coreografia nestes desportos confere aos atletas a possibilidade de se assemelharem a um pintor, um escultor ou um bailarino que objectivam, na criação das obras de arte, a sua subjectividade. Witt (1989), de forma semelhante, valoriza a expressividade no domínio das qualidades estéticas associadas à ginástica e à patinagem artística. Se recordarmos que os desportos mais valorizados do ponto de vista estético pelo grupo CD foram a ginástica rítmica e a patinagem artística, parece-nos pertinente afirmar que existe manifesta convergência entre a opinião desta parcela da nossa amostra e estes autores.

No que respeita à diferença entre os grupos, é possível que o grupo BA tenha sobrevalorizado outras categorias relativamente à expressividade, isto é, ela não tenha surgido em primeiro lugar na hierarquização que foi feita, devido ao facto de não estabelecerem uma relação óbvia entre Estética e expressividade, no mesmo sentido em que o parecem fazer os membros do grupo CD, que é o sentido expressionista. Admitimos que o grupo BA talvez valorize de forma preferencial o movimento abstracto, isto é, aquele movimento que é construído e se desenvolve sem nenhuma referência a um conteúdo passional, aquele movimento que existe apenas por si próprio mas que nem por isso se esvazia de significado e de sentido. A este propósito, concordamos inteiramente com Lepecki (1999) que afirma que a ausência de significado é um absurdo antropológico. Aquilo que é rejeitado é o sentido figurativo, a representação realista, o que se perfila num alinhamento mais actual. Com efeito nada obriga a obra de arte contemporânea a expressar de forma clara e manifesta sentimentos ou emoções, ocupando antes o simbolismo e a metáfora um papel de maior relevo. Esta forma de expressividade não é dominante no Desporto, o que nos parece estar muito relacionado com os constrangimentos regulamentares. A liberdade expressiva é, concerteza, muito mais ampla em qualquer forma de arte do que no Desporto e, talvez um pouco por isso também, o grupo BA valorize com menor intensidade a categoria expressividade no reconhecimento de valor estético.

No movimento de carácter expressionista, trata-se de algo muito semelhante ao que se passa na Arte em geral, onde por expressionismo se entende a expressão livre de sentimentos, sensações, ideias ou emoções do artista. Esta possibilidade também é dada ao desportista, de forma mais evidente, mas não exclusiva, em desportos como a ginástica, a patinagem artística ou a natação sincronizada onde, por intermédio das diferentes combinações e ligações de movimentos, lhe é possível revelar o seu *eu* mais íntimo, o que poderá resultar numa valorização do efeito estético. Parece-nos que o grupo CD, ao colocar a expressividade como primeira categoria estética, estará a reflectir um entendimento deste género. Há ainda a ligação directa que poderá ter feito

entre expressividade e expressão corporal. Para Delimbeuf (1985) falar em expressão corporal implica ceder lugar à emoção, à espontaneidade, o que "(...) subentende também um corpo à vontade, adaptado, hábil, finamente dominado, de forma a expressar melhor." (p. 39), significando que "(...) a capacidade expressiva individual é extraordinariamente enriquecida pelo domínio corporal e pelo domínio técnico." (ibid.). Pensamos que é exactamente isto que se passa nas modalidades a que fizemos alusão há pouco.

Do nosso ponto de vista a capacidade de exprimir algo por meio do movimento encontra-se também intimamente associada à multiplicidade de formas que esse movimento pode assumir o que, em nosso entender, se alarga e difunde a todas as modalidades desportivas – estamos a referir-nos à expressão plástica do movimento. O corpo humano, graças ao treino intensivo a que pode ser submetido, adquire qualidades e graus de plasticidade óptimas, podendo assemelhar-se a uma "matéria plástica" que é modelável. A diversidade de formas que o movimento pode revestir deve-se às potencialidades motrizes do corpo, quer por referência ao eixo corporal (movimentos de flexão, extensão, rotação, circundução, etc.), quer por referência às possibilidades locomotoras (marchar, correr, saltar, deslizar, etc.). A expressão plástica do movimento traduz as diferentes formas que o corpo pode assumir no espaço por meio do movimento. O movimento desencadeia interação entre o atleta e o espectador, tornando-se um meio de comunicação que gera significações estéticas.

No nosso estudo o **equilíbrio** emerge numa hierarquia absolutamente distinta e com uma importância substancialmente diferente para os grupos BA e CD: o grupo CD coloca-o em décimo primeiro lugar, o que significa que, do ponto de vista dos professores universitários de CD, existem dez categorias "anteriores" ao equilíbrio que contribuem de forma mais intensa para o reconhecimento de valor estético. Já para os professores de BA o equilíbrio (de parceria com a criatividade) sobressai como a primeira categoria, aquela que, com a criatividade, mais contribui para o reconhecimento de valor estético no Desporto. A diferença entre os grupos manifestou significância estatística (quadro 15). É curioso constatar que as referências a esta categoria estética na literatura consultada são praticamente omissas, o que denota a atribuição de uma importância bastante reduzida, contrariamente aos resultados por nós encontrados. No entender de Andrieu (1980) quase se pode afirmar que existe uma beleza técnica correspondente ao gesto desportivo que responde a um equilíbrio biomecânico. Talvez os profissionais de BA tenham sido mais permeáveis à apreciação daquele estado de tensão imanente a qualquer movimento desportivo, tensão essa que se vê resolvida pela harmonia gerada entre as forças desenvolvidas e os seus efeitos, concorrendo e convergindo para o efeito estético do movimento.

É possível que a diferença de opiniões entre os grupos em estudo possa ser em parte explicada pela associação directa que os professores de CD poderão ter feito com a capacidade motora equilíbrio, o que se terá traduzido numa certa dificuldade em estabelecer um percurso, e uma conseqüente ligação, entre a capacidade motora e a categoria estética. Num trabalho da nossa autoria (Lacerda, 2000) procurámos reflectir

exactamente acerca desta duplicidade de asserções que o termo equilíbrio pode deter em contexto desportivo: “A atitude e o movimento equilibrado implicam sinergia muscular, que é percebida pelo observador (espectador) como aparente ausência de esforço visível, abrindo espaço à graciosidade, à leveza, à facilidade, ao prazer. Ao equilíbrio, estático ou dinâmico, podem associar-se ainda outras categorias estéticas: harmonia, proporcionalidade, simetria, estabilidade. O movimento desequilibrado gera significações distintas, torna-se portador de outros sentidos, apela para assimetria, instabilidade, alternância, desordem. O Desporto, na busca permanente de superação, confronta as formas tradicionais de equilíbrio. O ginasta que se mantém na singular e inabitual posição de apoio facial invertido desafia a Física mas também a Estética. Um corpo em equilíbrio na posição invertida assume novas qualidades plásticas, atinge e comunica com o observador de forma diversa. Também o patinador provoca desavisados constrangimentos às formas habituais de equilíbrio dinâmico nas suas deslocações, saltos e giros sobre o gelo. Souriau (1983) é de opinião que patinar constitui uma das mais graciosas e originais actividades projectada pelo homem. Para o autor as condições radicalmente diferentes desta forma de equilíbrio e propulsão são geradoras de categorias estéticas como originalidade e graciosidade. A experiência estética desencadeada pela observação do equilíbrio sobre patins pode convergir também para o estilo e para a capacidade interpretativa do atleta, expressas no sentido e na versão pessoal e única que confere ao movimento.” (p. 22) Parece-nos que o grupo BA seguiu exactamente nesta direcção, convertendo e fazendo um trânsito muito claro entre a capacidade motora e a categoria estética. Pensamos ainda que a formação profissional deste grupo os impele naturalmente a colocar esta categoria no topo da hierarquia, dado existir quase que uma tradição de em diferentes formas de Arte ela se constituir como uma categoria estética fundamental. O cânon artístico organizou-se a partir da procura do equilíbrio; o desejo da harmonia sempre radicou na busca do equilíbrio – equilíbrio entendido como aquela tensão que é essencial à Arte, aquela suspensão.

Em termos hierárquicos a **criatividade** foi uma categoria colocada pelo grupo BA também em primeiro lugar, enquanto o grupo CD a posicionou em sexto. Apesar desta divergência a nível descritivo, o teste de Mann-Whitney não permitiu que lhe fosse atribuída significância estatística, o que traduz que, para ambos os grupos, esta é uma categoria que desempenha um papel importante no reconhecimento de valor estético. No domínio da Arte o papel da criatividade e da imaginação não foi sempre o mesmo, sendo de importância nula em alguns momentos e de muitíssima importância noutros. Em pleno Renascimento Alberti e Leonardo conferiram-lhe um estatuto importante, consistindo o seu papel em possibilitar ao artista dar-se a conhecer e complementar a natureza com a sua singularidade. Em pleno século XX o surrealismo elevou a importância da imaginação e da criatividade ao extremo, reconhecendo-as como uma forma de liberdade, sendo que nunca perderam relevância ao longo das décadas que se foram sucedendo.

A posição de vários autores consultados no domínio da Estética do Desporto dirige-se também neste sentido: Aspin (1983) enaltece a presença da criatividade no Desporto, chamando a atenção para a sua presença tanto numa composição de ginástica, como numa nova forma de ataque no futebol, ou numa tática inovadora na corrida de longa distância. Moderno (1998) concede também uma importância muito significativa à criatividade do jogador de futebol, que compara mesmo à de um artista. Cordner (1995a) destaca a enorme valia da criatividade no Desporto em geral, assim como Kuntz (1985) que reforça a sua contribuição para a totalidade da experiência humana do Desporto. Outros autores, como Takács (1989), Sumanik/Sharon e Stoll (1989), Hyland (1990) e Martins (1999), ligam esta categoria mais marcadamente aqueles desportos onde são empregues critérios estéticos explícitos na avaliação das *performances*. A nós parece-nos que a criatividade é importante em todos os desportos. Talvez estejamos menos habituados a apreciá-la nos jogos desportivos colectivos mas, também neste tipo de actividades, as diferentes formas em que se manifesta contribuem para a elevação da qualidade da prestação e do espectáculo desportivo, assim como interferem na apreciação estética realizada por um observador predisposto para a reconhecer.

Pensamos que a presença da criatividade no Desporto e o seu reconhecimento por parte do observador evidencia a capacidade que a actividade desportiva detém de criar elementos novos, assim como novas relações entre os elementos já existentes, revelando que da estereotípia das técnicas desportivas pode emergir flexibilidade e inovação. Estas surgem da imaginação e da originalidade dos atletas e treinadores que são capazes de criar novas ordens a partir de ordens já existentes. Assim a presença da criatividade no Desporto demonstra que nele existe lugar para a exploração, para a invenção, para a composição, para a construção.

A **perfeição** foi a segunda categoria mais importante no reconhecimento de valor estético para ambos os grupos. Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991) e White (1975, *ibid.*) referem-se à excelência, que nos parece poder ser interpretada num sentido próximo de perfeição, como sinalizadora dos grandes momentos no Desporto, momentos de intensa tensão dramática na superação de si próprio ou do adversário. Masterson (1983) evidencia algo de semelhante, sublinhando que quando a excelência é atingida o público reconhece-a e descreve-a como *bela*. Também Cordner (1995a) liga as realizações atléticas mais perfeitas à ampliação das possibilidades de excelência no Desporto e Hemphill (1995) admite a possibilidade de considerar a excelência como um critério estético do Desporto.

Kupfer (1988a) é um autor que de modo muito claro manifesta a ligação entre excelência e perfeição, ao afirmar que a excelência é conseguida quando o corpo humano desportivo se movimenta da forma mais perfeita. A perfeição constitui para este autor o critério principal para a apreciação estética do Desporto, o que traduz uma posição muito semelhante à dos inquiridos no nosso estudo. Também Sumanik/Sharon e Stoll (1989) estabelecem uma relação estreita entre excelência na realização das habilidades técnicas e estética desses movimentos. De igual modo Vanden Eynde

(1989) reconhece que a procura da perfeição técnica no movimento desportivo faz realçar o seu valor estético.

Schwartz (1999) e Martins (1999) associam a perfeição sobretudo aos designados *desportos de composição artística*, que caracterizam pelo rigor na reprodução de movimentos pré-determinados. Se tomarmos em atenção que os desportos mais valorizados do ponto de vista estético pela nossa amostra foram exactamente esses, é possível reconhecer alguma afinidade entre o ponto de vista destes autores e os professores universitários intervenientes no presente trabalho.

A **elegância** é uma categoria valorizada de modo diferente pelos dois grupos em estudo, sendo que a diferença de opiniões reveste significado estatístico (quadro 15). O grupo BA colocou esta categoria em quinto lugar, enquanto o grupo CD a posicionou em terceiro. A elegância é uma categoria à qual diferentes autores conferem uma importância considerável, o que reflecte, aliás também, a opinião do senso comum. Como refere Takács (1989) a Estética do Desporto é, duma forma geral, facilmente associada a movimentos elegantes. Também Hyland (1990) afirma que, virtualmente, em todos os desportos elogiamos os atletas pela sua elegância. Masterson (1983) que admite a possibilidade de se poder criar Arte através do Desporto, cita a elegância dos movimentos individuais ou em grupo como um elemento estético importante, que contribui para a beleza do Desporto. Davis (1999) reconhece também a elegância como fortemente implicada no valor estético do Desporto, embora argumente que resulta melhor quando surge de forma espontânea e não quando se constitui num dos objectivos visados. Wertz (1985a) manifesta uma opinião completamente diferente, ao valorizar de igual modo a elegância mas na qualidade de categoria estética que denota aquilo que designa por *controlo estético* que, como pré-requisito, inclui a necessidade de o produto das *performances* não resultar acidentalmente mas antes ser procurado e premeditado. Entendemos que, em parte, a diferença entre os dois grupos da nossa amostra se poderá encontrar espelhada nas posições destes dois autores: o grupo CD parece mais próximo de Wertz, ao valorizar mais intensamente a elegância no reconhecimento de valor estético, o que julgamos não poder ser dissociado dos dois desportos aos quais atribuíram maior valor estético – a ginástica rítmica e a patinagem artística. Com efeito, nestas modalidades, todos os movimentos são estudados e pensados no sentido de resultarem com elegância. Acresce ainda o morfótipo dos atletas, o tipo de fatos utilizados, a maquilhagem e adereços que procuram igualmente essa elegância (ou pelo menos um estereótipo dela). Já o grupo BA não valorizou de forma tão intensa esta categoria, nem concedeu aqueles desportos o maior valor estético; por isso o situamos mais próximo da opinião de Davis. Os desportos mais valorizados do ponto de vista estético por este grupo foram a ginástica artística e a ginástica acrobática, modalidades onde a complexidade dos elementos acrobáticos assume um papel tão importante que pode fazer passar para segundo plano os elementos gímicos (aqueles em que a elegância é trabalhada de forma mais intensa e se manifesta de maneira mais óbvia). A espectacularidade das acrobacias pode, de certo modo, ofuscar e opacizar as preocupações com a elegância que, aparentemente,

poderão parecer surgir de forma mais natural, menos pré-definida (sobretudo para quem não possui um conhecimento aprofundado das modalidades).

O **ritmo** foi colocado em terceiro e em quarto lugar, respectivamente pelo grupo BA e pelo grupo CD, o que traduz que a totalidade da amostra lhe concede um crédito bastante elevado no reconhecimento de valor estético. Estes resultados coincidem com muitas das posições veiculadas pela literatura. Elliot (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) associa o ritmo à beleza do Desporto, sublinhando que o reconhecimento de propriedades estéticas na actividade desportiva passa pelo enfatizar de determinadas qualidades, entre as quais menciona o ritmo (Elliot, 1974, cit. por Kirk, 1984). Também Lowe (1977, cit. por Osterhoudt, 1991) designa o ritmo como uma das qualidades estéticas caracterizadora da Estética do Desporto. Para Wulk (1977, 1979, cit. por Osterhoudt, 1991) a intensidade estética do Desporto traduz-se, entre outros aspectos, pelo ritmo da *performance*. Kuntz (1985) e Witt (1989) mencionam o ritmo como uma das categorias indicadoras de uma *performance* estética em desportos como a ginástica e Kupfer (1988a) opina que um movimento rítmico é, naturalmente, estético. Masterson (1983) refere-se ao ritmo como um dos elementos estéticos presente nos movimentos individuais e em grupo, nas acções de ataque, defesa e contra-ataque. De igual modo Kupfer (1988a, 1988b) evidencia a variância de ritmos característica dos desportos colectivos, como um dos factores de incremento das possibilidades estéticas. Já Huizinga, em 1972, se referia ao ritmo de jogo como uma das formas de expressão da beleza do corpo humano em movimento.

O facto de o ritmo ter sido considerado por ambos os grupos como uma categoria que “contribui bastante” ou “contribui muito para o reconhecimento de valor estético”, parece-nos evidente quando lido e interpretado em função das modalidades desportivas classificadas com maior valor estético. Grande parte destas modalidades são realizadas na presença e em acordo com acompanhamento musical, o que significa que a estrutura rítmica da música surge em harmonia com o ritmo do movimento. Por outro lado, nas modalidades onde não se regista a presença de música, como os saltos para a água e os trampolins, o ritmo não deixa de se constituir como uma categoria fundamental da prestação desportiva: se pensarmos num exercício de cama elástica, por exemplo, somos obrigados a reconhecer o quanto o ritmo de execução influencia e determina a qualidade da *performance*.

Parece-nos ainda que é muito difícil separar ritmo de movimento. Desde os ritmos inerentes aos movimentos fisiológicos do corpo humano até ao mais estruturado e complexo elemento técnico ou inesperado e improvisado contra-ataque, o ritmo é uma qualidade intrínseca ao Desporto, mais ou menos oculta, mais ou menos clara, porém sempre presente.

A **graciosidade** foi considerada diferentemente por cada um dos grupos relativamente à intensidade com que contribui para o reconhecimento de valor estético (quadro 14, figura 8). Essa diferença manifestou significado estatístico, como é evidenciado no quadro 15. Enquanto para o grupo CD a graciosidade surge em quinto lugar na ordenação das várias categorias estéticas, tendo sido posicionada entre os

valores 4 e 5, o grupo BA situa-a em nono lugar, abaixo do valor 4, ou seja, entre as categorias verbais “contribui moderadamente” e “contribui bastante para o reconhecimento de valor estético”. Esta diferença na importância relativa atribuída por cada um dos grupos poderá estar ligada a uma concepção de Estética mais tradicional por parte do grupo CD, e a um entendimento mais vanguardista do grupo BA. Este talvez se encontre mais fortemente influenciado pelas correntes artísticas contemporâneas. A graciosidade não nos parece que seja, com efeito, uma categoria procurada, ou mesmo desejada, na dança, na música ou na pintura dos nossos dias. No entanto, na literatura da Filosofia do Desporto encontramos, recorrentemente, a referência a esta categoria, reforçando a sua importância no domínio da Estética do Desporto, como o fazem os professores universitários de CD que responderam ao nosso questionário. No trabalho de Takács (1989), já referido anteriormente, os inquiridos associavam, de forma algo semelhante, a beleza do Desporto à sua graciosidade.

Elliot (1974, cit. por Kirk, 1984) manifesta que é necessário enfatizar a importância de categorias como a graça, se pretendemos reforçar e fazer sobressair as qualidades estéticas presentes no Desporto e Schwartz (1999) assinala que a graça atlética é tributária da apreciação estética. Masterson (1983) e Kupfer (1988a) evidenciam a graça do movimento humano exibida por meio das acções desportivas, que resultam como estéticas, assim como Roberts (1986, cit. por Osterhoudt, 1991) que considera que a graciosidade do movimento envolvido na actividade desportiva constitui uma marca da sua estética. Cordner (1995b) realça também a importância da categoria graça na Estética do Desporto, vinculando-a aos conceitos de harmonia e facilidade, que entende confluírem para a graciosidade de um movimento desportivo. Para Wertz (1985a), tal como para o grupo CD, a graciosidade valoriza esteticamente o movimento. Hyland (1990) afirma que, potencialmente, em todos os desportos elogiamos os atletas pela sua graciosidade, embora admita que a presença desta categoria é mais determinante naqueles desportos onde são aplicados critérios estéticos explícitos na avaliação da competição. Boxill (1988) reconhece a graciosidade na excelência e eficiência do corpo em movimento no Desporto, sendo que Best (1988a, 1988b) se lhe refere analogamente, ao afirmar que a satisfação estética mais elevada é experienciada pela observação do atleta que actua de forma graciosa atingindo o propósito do Desporto em que está envolvido.

A **harmonia** emergiu, para ambos os grupos, como mais uma categoria situada no topo da hierarquia relativamente à sua contribuição para o reconhecimento de valor estético no Desporto (quadro 14, figura 8). O grupo BA posicionou-a em sexto lugar e o grupo CD em sétimo. Um olhar diacrónico sobre a História da Estética permite-nos afirmar que a harmonia foi quase sempre uma categoria valorizada pelas diferentes concepções estéticas. Para Platão a Beleza definia-se pela medida e harmonia, sendo uma harmonia matemática, feita de medida e proporção. Em São Tomás de Aquino a harmonia ou “devida proporção” constituía uma das condições da Beleza. No Renascimento perseguiu-se uma ideia de Beleza traduzida em harmonia (sobretudo de



proporções, mas também de disposição entre os diferentes elementos, harmonia de motivo e de côr). Igualmente no período barroco se destaca a importância concedida à harmonia. Para Kant o sentimento estético residia na harmonia do entendimento e da imaginação, sendo essa harmonia a geradora do sentimento do Belo.

Surge de novo acordo entre os resultados por nós encontrados e a opinião dos autores contemporâneos que têm reflectido sobre a temática da Estética do Desporto, dado que a harmonia é também uma categoria bastante referenciada na literatura. Um estudo realizado por Takács (1989) com alunos da Escola Superior de Educação Física da Hungria evidenciou que a existência de movimentos harmónicos contribuiu para a definição de beleza no Desporto, o que, até certo ponto, manifesta convergência com os nossos resultados, pese embora o facto de a nossa questão se ter dirigido para o valor estético e não para a Beleza. Parece-nos, contudo, que é importante referir este trabalho de Takács, até porque é dos poucos de natureza empírica.

No domínio conceptual, já Huizinga (1972) evidenciava a beleza do corpo humano reflectida na harmonia do jogo. Kuntz (1985) refere a harmonia como uma qualidade sinalizadora da existência de uma *performance* estética, naqueles desportos que são avaliados de acordo com o que designa por “normas estéticas formais” e Witt (1989) realça também a sua importância nos desportos por si nomeados como “esteticamente atractivos”. Lowe (1977, cit. por Osterhoudt, 1991) liga-a ao corpo desportivo, assim como Boxill (1988), sendo que este autor alarga o conceito ao acordo entre o corpo e os equipamentos e/ou os factores da natureza intervenientes na actividade. Sumanik/Sharon e Stoll (1989) enfatizam a presença da harmonia nos movimentos dos atletas de elite e Wulk (1977, 1979, cit. por Osterhoudt, 1991) considera-a quando se refere ao sentido de totalidade da *performance*. Maheu (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) reconhece mesmo a harmonia como um ponto de ligação entre o Desporto e a Arte. Kupfer (1988a) não assume uma posição tão radial, mas identifica como estético o movimento harmonioso no Desporto, assim como Fisher (1972, cit. por Osterhoudt, 1991) que liga a harmonia à experiência estética desportiva.

O lugar que foi concedido à harmonia pelos intervenientes neste estudo evidencia que o acordo entre as partes de um movimento, a combinação entre a sequência de movimentos, a coerência da composição ou da jogada assim como a ordem do todo interferem, muito favoravelmente, no reconhecimento de valor estético no Desporto.

A categoria **unidade** foi um pouco mais valorizada pelo grupo BA do que pelo CD, tendo sido posicionada pelos professores de BA entre as categorias verbais “contribui bastante” e “contribui muito para o reconhecimento de valor estético”, em sétimo lugar, enquanto os professores de CD a situaram entre “contribui moderadamente” e “contribui bastante” e em décimo terceiro lugar (quadro 14, figura 8). De evidenciar parece-nos ser o facto de em termos hierárquicos o grupo BA ter colocado a unidade em sétimo lugar e o grupo CD em décimo terceiro, o que indicia que os profissionais de BA lhe atribuem uma importância reconhecidamente mais evidente do que os de CD. Em termos históricos a categoria unidade representou um

papel importante na concepção do Belo, sendo que em Santo Agostinho traduzia a sua noção básica e, muitos séculos depois, no esplendor do barroco, o filósofo Leibniz expressava o seu entendimento do Belo através do conceito de unidade, uma *unidade na variedade*.

Os resultados do nosso estudo parecem indicar que o grupo BA considera que a adesão, o acordo entre os diferentes elementos constituintes de um movimento, de uma sequência de movimentos ou de uma jogada, contribuem de forma significativa para o reconhecimento de valor estético. Talvez alguma influência da sua formação profissional condicione esta sua posição; parece-nos que nas artes marcadamente visuais, como o desenho, a pintura, a escultura e até mesmo no design, a conformidade entre os esforços gráfico, pictórico, cromático, textural, volumétrico, desempenha um papel fundamental, sendo que a unidade conseguida na composição pode mesmo contribuir para a sua identidade.

As referências a esta categoria estética não são muito abundantes na literatura da Filosofia do Desporto. Encontramos, contudo, autores como Lowe (1977, cit. por Osterhoudt, 1991) que reconhece a unidade como uma qualidade estética, integrada num conjunto de outras qualidades por si mencionadas. Também Parry (1989) considera a unidade como uma das categorias passível de ser reconhecida no objecto Desporto, quando sujeito a apreciação estética. Wertz (1985a) menciona a unidade por referência à patinagem artística, considerando que se evidencia na ligação, na coerência, na continuidade dos movimentos. Kaelin (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) refere-se à continuidade de acção, que produz e resulta em unidade dramática, evidenciando o carácter estético do Desporto. Wulk (1977, 1979, cit. por Osterhoudt, 1991) realça a unidade como das principais características da experiência estética veiculada pelo Desporto, manifesta na harmonia e totalidade da *performance*.

Relativamente à **amplitude** é possível verificar pela análise do quadro 14 e da figura 8, que o grupo CD considerou que esta categoria contribui de forma mais intensa para o reconhecimento de valor estético do que o grupo BA. Com efeito, este grupo colocou a amplitude em décimo terceiro lugar e abaixo do valor 4, enquanto o grupo CD a posicionou em oitavo e entre os valores 4 e 5. A diferença entre os dois grupos, que evidenciou significado estatístico (como é mostrado no quadro 15), poderá encontrar alguma explicação na maior consciência que concerteza o grupo CD possui, relativamente à importância desta categoria na sua qualidade de capacidade motora. Os profissionais da área do Desporto, porque possuem um conhecimento específico, avaliam correctamente, ao observar um exercício de ginástica rítmica, de patinagem artística ou de natação sincronizada, a amplitude articular envolvida na realização de determinados elementos, possuindo uma noção muito clara de como esses elementos resultariam ineficazes se realizados com amplitude reduzida. Talvez neste caso (e contrariamente ao que aconteceu em relação ao equilíbrio) os professores universitários de CD tenham conseguido de forma mais satisfatória, em nosso entender, estabelecer uma íntima aproximação entre a capacidade motora e a categoria estética. Parece-nos que perceberam de forma muito clara a ligação entre a amplitude corporal e as

potencialidades plásticas do movimento, bem como a mais-valia estética daí decorrente.

À semelhança do grupo CD consideramos a amplitude como uma categoria estética importante no Desporto mas não vimos, contudo, esta importância reflectida na opinião dos autores consultados. De facto, apenas encontramos três referências à amplitude: Kuntz (1985) menciona o contributo da amplitude (entre outras categorias) como um dos indicadores da existência de uma *performance* estética em desportos como a ginástica e os saltos para a água. Boxill (1988) refere-se-lhe também a propósito da ginástica, manifestando que a amplitude se expressa de forma mais marcada nas habilidades técnicas realizadas pelo sexo feminino, despertando uma resposta estética na audiência. Kupfer (1988a) salienta igualmente a importância da amplitude como uma qualidade que pode incrementar as qualidades estéticas dos movimentos no espectro de desportos por si designado por *formais* ou *estilísticos*. Parece-nos evidente que os autores se refiram preferencialmente a este conjunto de desportos, pois não restam dúvidas que são eles que exigem maiores níveis de amplitude articular. É graças a ela que muitos dos elementos técnicos que lhes são característicos conferem ao corpo desportivo a possibilidade de desenhar formas complexas no espaço, é por seu intermédio que a massa corporal pode evidenciar uma variabilidade volumétrica que transporta maior diversidade ao movimento, é a amplitude que outorga a estes desportos muito do fascínio da arte circense. Parece-nos, no entanto, que o olhar estético sobre o Desporto não se esgota nestas acepções de amplitude, podendo extravasar e alargar-se à amplitude da formação do grupo de atletas que se dispõem ao longo da pista de atletismo numa partida para a corrida de 100m, à amplitude do desenho formado pelos jogadores que se enquadram e posicionam favoravelmente na organização do ataque num campo de futebol, à amplitude do voo (que evoca naturalmente a noção de liberdade) do atleta de parapente.

A **espectacularidade** foi ainda uma outra categoria considerada de forma diversa pelos dois grupos em estudo, tendo essa diferença revelado significado estatístico (quadro 15). Os professores universitários de CD situaram-na entre as categorias verbais “contribui bastante” e “contribui muito para o reconhecimento de valor estético”, enquanto os de BA a posicionaram entre as categorias “contribui moderadamente” e “contribui bastante para o reconhecimento de valor estético”. Relativamente à posição hierárquica, o grupo CD colocou a espectacularidade em nono lugar, enquanto o BA a apresentou em décimo sexto, o que traduz uma divergência bastante acentuada de posições. Estes resultados evidenciam que os professores universitários de BA não se deixam impressionar tão favoravelmente pela espectacularidade dos movimentos desportivos como os de CD, sendo até possível que a prefiram, no sentido da contribuição que aporta ao valor estético do movimento, quando se manifesta de forma subtil, quando se insinua e se deixa adivinhar, ao contrário de se exhibir de modo óbvio e explícito.

Para o grupo CD a espectacularidade constitui-se como uma categoria à qual é atribuída uma importância considerável no reconhecimento de valor estético, o que

converge com o entendimento de alguns autores: Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991) ao comparar as competições atléticas à tragédia grega, sobretudo no que respeita às tensões dramáticas que considera marcarem uma presença muito intensa em ambas as actividades, refere-se ao elemento espectáculo sobre o qual se concentra a atenção tanto do desportista como do espectador. Marques (1990) liga a emocionalidade presente na competição sobretudo ao espectáculo desportivo, assim como Luvisolo (1997), ao afirmar que as emoções e os gostos desempenham um papel fundamental no domínio do espectáculo desportivo, no seio do qual a matriz estética vai impondo o seu reconhecimento.

A nós parece-nos que a valorização concedida à espectacularidade por parte do grupo CD não é estranha à importância crescente que o Desporto, na sua dimensão de espectáculo, tem vindo a assumir de forma exponencial e acelerada nas últimas décadas. A forte pressão mediática exercida pelos órgãos de comunicação, principalmente pela televisão, obriga a que cada desafio, cada encontro, cada exibição, conceda uma multiplicidade de momentos espectaculares, que façam brilhar as estrelas que se movem e rodopiam no recinto desportivo. Constantino (1990) expõe muito claramente esta ideia ao afirmar “(...) hoje, nos meios desportivos internacionais é banal a convicção de que modalidade desportiva que não se imponha televisivamente não tem qualquer hipótese de desenvolvimento. É o reconhecimento de facto, de que Desporto que não sirva os interesses e a lógica do espectáculo desportivo está condenado ao fracasso. Por isso se alteraram em muitas modalidades as regras do jogo, para lhes dar, diz-se, maior “espectacularidade”. (...) a televisão não deixa de procurar a espectacularidade das suas transmissões desportivas: melhorando enquadramento técnico, aumentando a qualidade da recolha do som ambiente, multiplicando o número de câmaras, estudando efeitos especiais, escolhendo os “ralentis”, ajudando em suma à promoção do próprio espectáculo (...) Chegamos assim a uma situação em que o Desporto se tornou um dos mais vastos teatros mundiais, em que o seu impacto visual a todos toca.” (p. 81, 82). O grupo CD parece possuir uma consciência muito clara desta situação e, talvez um pouco por esta influência, se tenha distanciado tanto do grupo BA.

Um aspecto para o qual Takács (1989) chama uma atenção especial é para a dificuldade em descrever o conceito de espectacular duma forma clara, sendo que carece de interpretação. Entendemos que esta argumentação é extensível a quase todas as categorias estéticas, constituindo até um dos seus traços dominantes. É possível, portanto, que a diferença entre os grupos em estudo se relacione também com divergências na concepção e interpretação do termo. Cabe assinalar ainda que no trabalho de Takács desenvolvido com alunos da Escola Superior de Educação Física da Hungria (1989), já atrás referido, um dos conceitos mais frequentemente invocado para a definição de beleza no Desporto foi o de “espectacular” o que, em certa medida, se aproxima dos resultados por nós encontrados para o grupo CD. Em nosso entender a espectacularidade desempenha um papel importante na apreciação estética do Desporto, passível de ser reconhecida em qualquer modalidade sempre que (como

referem Batalha e Xarez (1999) a propósito da dança) o atleta realiza acções vulgares (as técnicas desportivas estereotipadas) de um modo espectacular.

A **agilidade** foi uma categoria mais valorizada pelo grupo CD relativamente ao seu contributo para o reconhecimento de valor estético no Desporto, tendo sido colocada acima do valor 4 e em décimo lugar, ao passo que o grupo BA a posicionou ligeiramente abaixo de 4 e em oitavo lugar. Na literatura revista encontramos alguns autores que tomam também em consideração esta categoria estética: Kuntz (1985) refere-se-lhe no caso específico da ginástica, citando-a como um dos indicadores (entre outros) de uma *performance* estética. Também Boxill (1988) menciona a agilidade a propósito da ginástica e da sua implicação na eficiência técnica, desencadeadora de uma resposta estética no público. Elliot (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) é um autor que associa a beleza do Desporto em geral a diversas categorias entre as quais cita a agilidade. Kupfer (1988a) entende que a agilidade evidenciada pelo corpo humano na realização de um movimento desportivo contribui para a excelência da prestação, o que se reflecte em termos de apreciação estética.

Os resultados do nosso estudo confirmam a importância atribuída por estes autores à agilidade na sua qualidade de categoria estética. Parece-nos que com a relevância e a visibilidade crescente que os desportos radicais estão a adquirir, tanto na vertente de *in* como de *outdoor*, esta é uma categoria que tenderá cada vez mais a estar intimamente implicada na apreciação estética.

O **estilo** foi ainda outra qualidade situada pelo grupo CD entre as categorias verbais “contribui muito” e “contribui bastante para o reconhecimento de valor estético”, enquanto o grupo BA a posicionou entre as categorias “contribui moderadamente” e “contribui bastante para o reconhecimento de valor estético” (quadro 14, figura 8). É de notar, contudo, que os professores universitários de BA colocaram o estilo em nono lugar, ao passo que os de CD o localizaram em décimo segundo. A importância atribuída pelos dois grupos em estudo coincide com aquilo que é evidenciado por Reid (1970, 1980, cit. por Osterhoudt, 1991) que afirma que o estilo é comumente entendido como um elemento estético do Desporto. Kuntz (1985), entre um conjunto de categorias enunciadas como indicadoras de uma *performance* estética na ginástica e nos saltos para a água, refere-se ao estilo, enquanto Moderno (1998) enfatiza a importância do estilo num jogo desportivo colectivo como é o futebol. Masterson (1983) alarga as possibilidades a variadíssimos elementos individuais e em grupo, a acções de ataque, de defesa e contra-ataque onde regista a presença de diferentes elementos estéticos, entre os quais menciona o estilo. Boxill (1988) converge com esta posição ao evidenciar que a atracção estética por qualquer actividade desportiva se prende com o facto de os atletas não se contentarem em marcar pontos, ou seja, não se deixarem conduzir apenas pelo resultado, mas em fazê-lo exibindo qualidades estéticas como o estilo. Best (1988a) é um autor que considera o estilo como desencadeador de uma satisfação estética no observador de Desporto submetendo-o, no entanto, à eficiência do movimento.

Em nosso entender o estilo tenderá cada vez mais a desempenhar um papel muito importante na apreciação estética do Desporto, na medida em que representa a possibilidade de cada um trazer à superfície aquilo que é verdadeiramente e que de outra forma permanecerá submerso e oculto para o *outro*. A este propósito Vanden Eynde (1989) refere-se ao estilo como a expressão da individualidade que revela o *eu*. O estilo manifesta-se num *modus faciendi* pessoal, singular, de agir e interagir no Desporto, assemelhando-se a uma chancela pessoal. Naturalmente que, como salienta Robinson (1988), diversos factores intervêm e influenciam o estilo de cada um: factores geográficos, étnicos, económicos, religiosos, políticos, entre outros. Contudo, o estilo de um atleta expressa-o de forma única como pessoa no seu todo. A maneira como age é o resultado de como sente, percebe e responde ao mundo que o rodeia, aos outros e a si próprio.

Após termos tratado todas as categorias estéticas que foram classificadas por um, pelo outro ou por ambos os grupos entre as categorias verbais “contribui bastante” e “contribui muito para o reconhecimento de valor estético”, pensamos que é importante realçar que o grupo CD integrou neste espaço duas qualidades tradicionalmente consideradas como capacidades motoras, tendo-as convertido em categorias estéticas. Referimo-nos à amplitude e à agilidade. Somos aqui conduzidos a evocar as posições de Takács (1989) e Marques (1993) que opinam que existem no Desporto muito mais qualidades estéticas do que as classicamente reconhecidas na Estética Geral, tornando-se necessária uma certa reinterpretação de algumas categorias já existentes, assim como a emergência de novas categorias. Entendemos que os resultados do nosso estudo ao evidenciarem o “bom” posicionamento da amplitude e da agilidade na hierarquia categorial que foi estabelecida, manifestam exactamente esse surgimento de novas categorias estéticas associadas ao Desporto.

Passaremos de seguida a apresentar os resultados respeitantes às categorias que foram colocadas por ambos os grupos entre os valores 3 (“contribui moderadamente”) e 4 (“contribui muito para o reconhecimento de valor estético”) e que não foram tratadas anteriormente (quadro 14, figura 8). Nesta condição estão a precisão, o dinamismo, a cor, a interpretação, a emoção, a eficiência, a simetria, a velocidade, o prazer, o brilho e o drama. Todas estas categorias foram ligeiramente mais valorizadas pelo grupo CD à excepção da interpretação e do prazer que assumiram valores mais elevados para o grupo BA. Apenas relativamente à simetria se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os grupos (quadro 15).

A **eficiência** é uma categoria a que diferentes autores se referem. Para Boxill (1988) a eficiência técnica (que pressupõem um domínio excelente das habilidades) “liberta” os atletas para objectivos de natureza estética. De acordo com este autor só na presença desta condição, a existência de eficiência, pode ter lugar a procura da beleza. Por outro lado, em modalidades como a ginástica, os saltos de esquí, o salto em altura ou o salto à vara, Boxill (1988) considera que eficiência e beleza são inseparáveis, dado

que em modalidades deste género ser eficiente é ser belo. Pensamos que neste tipo de desportos a eficiência relaciona-se em muito com a **precisão**, sendo que tanto uma como a outra contribuem para a elevação do carácter estético dos movimentos. A exactidão coordenativa dos movimentos dum atleta de ginástica rítmica na execução dos seus exercícios com maças, onde a precisão nos lançamentos e recepções dos aparelhos condiciona de forma decisiva a eficiência técnica e a capacidade das combinações de elementos resultarem de forma estética, parece-nos ilustrar de modo significativo a relação entre eficiência e precisão e o facto de, na sua ausência, o movimento ficar empobrecido do ponto de vista estético. Kupfer (1988a) é um outro autor que entende que a eficiência no Desporto para além de produzir uma retribuição em termos de resultado, gera igualmente uma retribuição de natureza estética. Cordner (1995b) entende também que a presença da eficiência no Desporto não se esgota na sua dimensão funcional, antes se cumpre integralmente no apelo à dimensão estética. Do mesmo modo Davis (1999) afirma que a eficiência é necessária à produção de valor estético, assim como Cunha e Silva (1999b) associa eficiência e estética no Desporto.

O **dinamismo** e a **velocidade** surgiram em posições hierárquicas diferentes para ambos os grupos, sendo que tanto os professores universitários de CD como os de BA consideraram que o dinamismo contribui mais para o reconhecimento de valor estético do que a velocidade. Em nosso entender ambas as qualidades são chamadas numa argumentação acerca da Estética do Desporto, na medida em que ambas se reportam ao movimento corporal. Pensamos, contudo, que tanto o dinamismo como a velocidade, mas talvez dum forma mais marcada o dinamismo, não se circunscrevem apenas aos aspectos físicos, mecânicos, mas se relacionam também com algo que imana do interior do sujeito e que se manifesta como uma força. Um movimento pode ser rápido e não denotar dinamismo. Embora tratemos estas duas categorias de parceria, entendemos que não existe entre elas uma relação biunívoca.

Num estudo desenvolvido por Takács (1989) relacionado com a beleza dos desportos, o dinamismo foi uma das qualidades referidas como um factor explicativo dessa mesma beleza. É possível que ao dinamismo se associe a noção de energia, a que se refere Masterson (1983), que possibilita que a exibição do atleta se transforme em “poder humano”. Elliot (1974, cit. por Kirk, 1984) sustenta que se pretendemos afirmar que o Desporto possui “propriedades estéticas”, então é necessário atender a qualidades como velocidade, fluidez, energia. A fluidez parece-nos ser também uma noção que pode ser invocada quando nos referimos às categorias estéticas dinamismo e velocidade. Como evidencia Wertz (1985a) a coerência dos movimentos que constituem um exercício de patinagem artística, por exemplo, pode ser valorizada (com repercussões a nível estético) pela fluidez. Boxill (1988) refere-se à presença desta qualidade nos desportos colectivos, o que contribui para o aumento da possibilidade de despertarem uma resposta estética no público. Roberts (1986, cit. por Osterhoudt, 1991) ao argumentar que a actividade desportiva evidencia características estéticas, refere-se à fluidez e à velocidade como qualidades formais do movimento que denunciam a sua estética.

A **cor** e o **brilho** surgiram numa posição hierárquica mais importante para o grupo BA do que para o grupo CD, sendo que em ambos os casos a categoria cor assumiu um papel de importância superior. São Tomás de Aquino mencionava, entre as três condições que a Beleza incluía, a *integridade*, a *devida proporção* e a *luminosidade*. Para este filósofo a perfeição ou integridade e a proporção não bastavam para o cumprimento da Beleza, sendo que se tornava necessário o resplandecimento, o esplendor da forma que se difunde por todas as partes da matéria (Bayer, 1993; Beardsley e Hospers, 1990). Pensamos que o conceito de brilho em contexto estético se liga à *luminosidade* evocada por São Tomás. O brilho de uma jogada na grande área, de um lançamento livre ou de um mortal empranchado, relaciona-se com a capacidade de transformar cada acção ou sequência de acções em momentos únicos. A singularidade desses momentos contribui para o incremento do seu potencial estético. A vivacidade, a emoção e o estilo com que os atletas constroem esses momentos, contribuem certamente também para o brilho que emanam.

Relativamente à categoria cor, Masterson (1983) ao especificar os elementos estéticos que uma “obra de arte no Desporto” pode integrar, refere-se à cor, lado a lado com categorias como ritmo, elegância ou graça. Takács (1989) menciona o adjetivo “colorido” como um dos termos empregues na caracterização dos desportos classificados no seu estudo como *bonitos*. Como categoria estética em contexto desportivo, a cor parece-nos relacionar-se menos com os aspectos cromáticos que envolvem os espaços, os acontecimentos desportivos, os atletas ou o público, mas mais com o carácter, com a aparência que daí decorre e que *toca* o observador.

As categorias **interpretação** e **emoção** foram também posicionadas por ambos os grupos entre os valores 3 e 4 quanto à sua importância no reconhecimento de valor estético no Desporto. Em nosso entender a qualidade e intensidade das emoções que são despertadas dependem, numa certa medida, das pré-disposições do sujeito observador. Kuntz (1985) refere-se às emoções despertadas no espectador, como um dos valores estéticos do Desporto. Para este autor as emoções consistem num factor de aproximação do Desporto à Arte, constituindo-se como um veículo de manifestação da dimensão estética do Desporto. Também para Maheu (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) o facto de tanto o Desporto como a Arte terem a possibilidade de expressar emoções, constitui um factor de aproximação destas duas formas de acção humana. Marques (1993) é um outro autor que considera a emocionalidade como uma categoria estética do Desporto, suscitada sobretudo pela sua dimensão espectáculo. Luvisolo (1997) reforça também a importância da emoção como categoria estética do Desporto, chamando a atenção para as emoções despertadas pela observação das técnicas desportivas de carácter estilizado e estetizado. É fundamentalmente neste ponto que nos parece que interpretação e emoção se tocam: o estilo próprio com que cada um interpreta a técnica permite ampliar o espectro de emoções passíveis de serem despertadas no observador. À interpretação subjaz a forma como cada atleta vivencia o movimento, sendo que dois elementos técnicos iguais podem resultar substancialmente diferentes devido à interpretação de quem os realiza. Do mesmo modo, a execução de



uma peça musical resulta diferente conforme tocada por um músico ou por outro, por um intérprete ou por outro, o que se relaciona com a maneira individual que cada um tem de tocar as mesmas notas. Também ao nível da representação teatral se passa algo de semelhante, dado que o mesmo papel representado por actores diferentes produz um resultado diferente.

A categoria **prazer** é, classicamente, associada à Estética. Marca indelével da subjectividade humana a Estética está fortemente ligada ao prazer desinteressado que diferentes objectos e actividades são capazes de suscitar em cada um. Para Kirk (1984) o prazer decorrente da prática e da observação de actividades desportivas constitui um dos aspectos inerentes à experiência estética. Andrieu num trabalho datado de 1980, dedicado à importância do efeito estético em Educação Física, sublinha também a importância do prazer estético. Embora ambos os grupos em estudo tenham considerado que esta categoria “contribui moderadamente” ou “contribui muito para o reconhecimento de valor estético” no Desporto, o grupo BA colocou-a numa posição hierárquica bem mais importante do que o grupo CD (BA – décimo segundo lugar; CD – vigésimo primeiro). Uma possível interpretação para esta diferença poderá encontrar-se no facto de a forte ligação e envolvimento do grupo CD no Desporto fazer emergir de forma mais marcada os aspectos relacionados com algum sofrimento, sacrifício, disciplina, necessários à emulação em Desporto, ofuscando e fazendo remeter o prazer para um plano um pouco mais secundário.

O **drama** é uma categoria recorrente na argumentação produzida pelos mais diversos autores no domínio da Estética do Desporto. Kuntz (1985) evidencia que ao olhar o Desporto como um drama, uma representação, é possível fixarmo-nos muito mais no desenvolvimento da *performance* e menos no produto daí resultante. Ao ser perspectivado como uma forma de teatro o Desporto pode, em seu entender, ser melhor julgado por padrões estéticos. Para Masterson (1983) a categoria drama tem que ser considerada quando se trata de estabelecer um vínculo entre Desporto e Estética. Refere-se a Maheu (1962, cit. por Masterson, 1983) que relaciona o envolvimento da audiência no teatro com a intensa empatia desenvolvida entre os espectadores e os atletas no Desporto. Para Kaelin (1968, cit. por Osterhoudt, 1991) um dos factores que contribui para que o Desporto se converta num evento estético é a continuidade das acções, o que produz uma unidade dramática. Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991) é um outro autor que evidencia a importância da dramática do Desporto, fazendo-a convergir principalmente com a que é característica das artes dramáticas, ao sustentar que os critérios estéticos são os mais apropriados para julgar a excelência no Desporto. Para Kupfer (1988a) a presença da categoria drama regista-se, em grande medida, por intermédio do elemento competitivo que caracteriza o Desporto. Para este autor os jogos desportivos colectivos são aqueles que mais se aproximam da arte dramática, devido à forte presença da inter-acção social expressa na cooperação e na confrontação, o que amplifica as possibilidades estéticas deste tipo de desportos. Alguns autores referem-se à presença da categoria drama em modalidades desportivas específicas: Carlisle (1969, cit. por Best, 1988a) opina que o *cricket* é uma forma de arte

dramática e visual; Kitchin (s.d., *ibid.*) refere-se ao futebol como um drama sem guião; Keenan (1973, cit. por Best, 1988 a) declara que as provas de atletismo acarretam uma componente dramática. Constantino (1990) é um autor português que evidencia a importância da dramática do Desporto. Evidencia a sua presença em desportos como o futebol em que “(...) os jogadores ou os atletas escrevem, graças aos seus músculos e à vista de todos, o drama que se desenvolve.” (p. 84).

A diferença entre os grupos relativamente à categoria **simetria** (onde o valor mais elevado foi atribuído pelo grupo CD) parece-nos relacionar-se, provavelmente, com um conceito de Estética mais clássico por parte do grupo CD e outro, mais contemporâneo e vanguardista, por parte do grupo BA. A simetria, entendida como proporcionalidade, regularidade e até alguma uniformidade entre as combinações dos elementos de uma composição, natural ou artística, foi uma categoria determinante em períodos como a Antiguidade Clássica e o Renascimento. Para Aristóteles a simetria constituía uma das categorias da Beleza e simbolizava a perfeição; a mulher não simétrica era considerada desleal. Para Descartes a concepção do Belo identificava-se com a ordem geométrica, mostrando-se vinculado ainda ao gosto clássico, e mesmo Diderot, que se opunha já aos ideais estéticos clássicos, ao procurar clarificar o conceito de Belo, recorreu à noção de simetria. Ao longo do século XX esta categoria foi sendo desvalorizada. A enorme proliferação de movimentos, correntes e tendências artísticas que este século conheceu, foi sempre portadora de uma grande necessidade em reinterpretar as categorias estéticas sendo que, frequentemente, as novas concepções se situaram nos antípodas das concepções tradicionais. A simetria parece-nos uma categoria que foi notoriamente desprezada, desde as artes plásticas, à música ou à dança. Assim, não nos parece de estranhar que o nosso grupo de inquiridos proveniente das faculdades de Belas-Artes tenha valorizado menos esta categoria do que o conjunto de professores ligados às Ciências do Desporto. É de notar, contudo, que apenas encontramos um autor que se refere à simetria, o que leva a pensar que mesmo os estudiosos do fenómeno desportivo não parecem conceder grande importância a esta categoria no contexto da Estética do Desporto. Somente Lowe (1977, cit. por Osterhoudt, 1991) menciona a simetria como uma qualidade estética passível de registar a sua presença no Desporto.

Apresentamos agora as categorias estéticas que foram colocadas por um ou pelo outro grupo entre os valores 3 e 4. A **estratégia** foi uma categoria posicionada pelo grupo BA em vigésimo primeiro lugar e à qual foi atribuído ainda o valor 3. Para o grupo CD a estratégia reveste-se de menor importância, tendo-a colocado na vigésima sexta posição e entre as categorias verbais “contribui pouco” (2) e “contribui moderadamente para o reconhecimento de valor estético” (3). A estratégia ou a tática utilizadas nas diferentes modalidades desportivas representam o desenvolvimento e a utilização adequada dos meios que propiciem, dentro do quadro regulamentar, obter os melhores resultados, aceder à vitória. Um jogo tacticamente correcto é um jogo onde a Ética se evidencia e, naturalmente, também a Estética. Kuntz (1985) é um autor que considera que embora no Desporto não exista partitura ou texto, como na música ou

no teatro, existem planos de jogo que podem ser considerados aproximações. Talvez um dia um manuscrito de um treinador famoso, relativo à estratégia a utilizar num jogo importante, possa vir a atingir o valor comercial de uma obra de arte!

Também a facilidade, o risco e a superação foram categorias valorizadas de maneira diversa por cada um dos grupos em estudo, tendo a diferença manifestado significado estatístico (quadro 15). A facilidade, o risco e a superação foram colocadas pelo grupo CD entre as categorias verbais “contribui moderadamente” (3) e “contribui muito para o reconhecimento de valor estético” (4), enquanto o grupo BA as situou entre “contribui pouco” (2) e “contribui moderadamente para o reconhecimento de valor estético” (3) (quadro 14, figura 8). Contudo estas três categorias situam-se numa posição hierárquica igual para ambos os grupos, isto é, em 22º, 24º e 25º lugares, o que nos parece evidenciar que a distância de posições não é tão marcada como se pode à partida supor.

Encontramos diferentes autores que valorizam a importância da **facilidade** na apreciação estética do Desporto, convergindo assim a sua opinião com a do grupo CD. Kuntz (1985) menciona a facilidade como uma das categorias indicadoras de uma *performance* estética em ginástica. Refere que também em relação a outros desportos, entre os quais cita o ténis, a facilidade pode elevar a qualidade estética da prestação, contribuindo para a apreciação estética. Sumanik/Sharon e Stoll (1989) entendem que duas qualidades contribuem para que qualquer habilidade física, característica de um qualquer Desporto, possa ser considerada como estética: são elas a facilidade e a excelência. A ausência (pelo menos aparente) de esforço é assim considerada como um aspecto importante no juízo estético e é igualmente valorizada por Cordner (1995b). Também Keenan (1973, cit. por Osterhoudt, 1991) se refere à necessidade de se criar uma certa ilusão de facilidade, que oculta e dissimula o esforço, elevando o carácter estético da actividade. Andrieu (1980) num trabalho realizado com estudantes de Educação Física, chegou a resultados que possuem alguma afinidade com os do nosso estudo, na medida em que a facilidade no movimento foi associada à sua beleza e ao prazer estético daí resultante. Constantino (1990) é um outro autor que associa também a beleza do movimento à facilidade, que é tomada pelo observador como uma espécie de superioridade, de controlo total sobre a acção muscular que desencadeia o movimento corporal.

O facto de o grupo CD ter considerado que a facilidade interfere mais no reconhecimento de valor estético do que o grupo BA pode ter resultado de para os profissionais do Desporto facilidade significar aquilo a que nos temos vindo a referir a propósito dos autores citados, ou seja, a existência e realização de movimentos desportivos que, por mais elevado que seja o seu nível de dificuldade deverão aparentar e transmitir a quem os observa uma ideia de facilidade, de ausência de esforço visível (o que incrementa ainda o seu grau de exigência). É possível que o grupo BA tenha associado a facilidade exactamente ao inverso, isto é, à realização de acções de reduzido nível de dificuldade, a acções secundárias e de menor importância, o que os terá conduzido a desvalorizar esta categoria.

O **risco** e a **superação** são duas categorias relativamente às quais encontramos poucas referências bibliográficas. Em Lowe (1977, cit. por Osterhoudt, 1991) é possível detectar uma menção ao risco, quando enumera uma série de qualidades que considera vinculadas à Estética do Desporto. Em nosso entender estas duas categorias possuem alguma ligação ou afinidade entre si, na medida em que quanto maior for o risco envolvido na actividade maiores serão as possibilidades de o indivíduo se superar a si próprio, superar o adversário, superar as barreiras impostas pelo espaço ou pelo tempo, superar os factores da natureza com os quais se defronta e procura ultrapassar. Os desportos de *outdoor* parecem-nos ser aqueles que numa forma mais óbvia evidenciam o dueto que estas duas categorias podem formar. Cunha e Silva (1998b) ao argumentar acerca da História do Futuro do Desporto num ensaio intitulado *O futuro do corpo ludo-desportivo: uma polaridade entre o radical e o virtual*, afirma que “Enquanto o ciberdesporto ocupará cada vez mais o lugar do risco simulado, do risco ilusório das agências de prazer seguro, assistiremos, por outro lado, à procura do risco assumido, do risco de carne e osso. (...) assistir-se-á, assim, a um grande desenvolvimento dos desportos radicais.” (p. 39). A escalada, a asa delta, o parapente, o *surf* ou o paraquedismo, parecem-nos ser bons exemplos de modalidades desportivas onde o risco e a superação se aliam projectando as acções do desportista para além daquilo que o homem comum é capaz de realizar. É, no entanto, a este homem comum que é dada a possibilidade de viver uma experiência estética, por meio da observação do atleta que vai conquistando cada palmo da escharpa cujo cume pretende atingir, ou que desliza na crista da onda num bailado orquestrado pelo murmúrio do oceano. O prazer estético decorrente deste tipo de espectáculos desportivos parece-nos permitir afirmar que risco e superação se podem, nestas condições, converter em categorias estéticas.

Noutras modalidades desportivas, como os saltos para a água, os trampolins ou a ginástica rítmica, a aliança que o risco pode estabelecer com a superação, conferindo uma mais-valia estética ao movimento, é passível de se evidenciar também. Os atletas de saltos para a água ou de trampolins que desafiam a força da gravidade enquanto durante o voo realizam um conjunto de movimentos de elevada complexidade, para depois mergulharem na água ou realizarem a recepção ao solo, demonstram como o risco envolvido nas habilidades técnicas que efectuam contribui para a superação dos seus limites. Também a atleta de ginástica rítmica que executa um encadeamento de elementos após o lançamento dum arco, dum bola ou dum fita, para depois os receber fora do campo visual eleva, pelo risco, a tensão dramática daquele momento, que é aliviada de seguida pela superação da dificuldade, exibida no sucesso da recepção. A apreciação estética desta modalidade está, em parte, condicionada a estes momentos, o que pode, em nossa opinião, conferir ao risco e à superação o estatuto de categorias estéticas.

Parece-nos importante ainda referir que consideramos também a aplicabilidade destas categorias aos jogos desportivos colectivos. A equipa que arrisca uma nova combinação táctica, procurando pela supremacia estratégica atingir o *clímax* da acção ofensiva, assim como o atleta que isoladamente corre o risco de ser interceptado pelo

adversário, quando investe numa rápida acção de contra-ataque procurando superar o seu opositor, elevam a forma e o conteúdo do jogo, o que se repercute naturalmente no incremento das suas qualidades estéticas.

Entre os valores 2, “contribui pouco para o reconhecimento de valor estético”, e 3, “contribui moderadamente para o reconhecimento de valor estético”, foram situadas por ambos os grupos as categorias coragem, força, competitividade, poder, esforço, disputa e transgressão. À excepção desta última, que foi mais valorizada pelo grupo BA, todas as outras categorias registaram valores mais elevados para o grupo CD (quadro 14, figura 8). Contudo, só se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os grupos relativamente à transgressão e à força (quadro 15).

A **força**, tradicionalmente associada ao Desporto como uma capacidade motora, pode revelar outros significados, como o de categoria estética. Cunha e Silva (1993) é um autor que aborda o conceito de força na sua relação com a obra de arte moderna, analisando-a na sua qualidade de categoria estética. Também em contexto desportivo a força pode manifestar essa potencialidade, cabendo ao observador que assiste à actividade atlética a capacidade de a actualizar. Embora sob formas de expressão muito diferenciadas, a força é uma categoria que nunca se ausenta do Desporto, constituindo-se mesmo num dos *ex libris* da actividade desportiva, manifesta no terceiro termo da expressão paradigmática *citius, altius, fortius*. Como referimos num trabalho anterior que dedicamos a esta temática, “Numa perspectiva estética, a invariabilidade da sua presença, não lhe confere contudo um estatuto monosemiológico, permitindo antes a revelação da sua criatividade semântica, potenciadora duma pluralidade de significados.” (Lacerda, 2000, p. 22).

Na literatura da Filosofia do Desporto encontramos diversos autores que enfatizam a contribuição da força na apreciação estética, aproximando-se dos resultados por nós encontrados para o grupo CD. Lowe (1977, cit. por Osterhoudt, 1991) menciona a força entre um conjunto de qualidades estéticas por si referidas como evidenciadoras da Estética do Desporto. Kuntz (1985) refere a importância dos elementos de força realizados pelos desportistas no estabelecimento duma relação de empatia com os espectadores, colaborando, pelo menos em parte, no sentido de que o observador interprete o movimento como belo e significativo. Masterson (1983) realça que os espectadores reagem de acordo com as diferentes qualidades expressas pelos desportistas, destacando que a força pode ser interpretada como uma forma de exibição do poder humano, de tentativa de o homem exceder as suas limitações físicas. Isto exerce um fascínio sobre o espectador que observa o movimento corporal no seu melhor, o que pode traduzir-se em manifestação da beleza e do sublime (ibid.). O ponto de vista de Masterson parece-nos muito importante na medida em que, por intermédio da categoria força, chama ao primeiro plano a questão de o homem procurar incessantemente ir para além dos seus próprios limites, o que, em nosso entender, se prende com a clássica questão filosófica da finitude humana, da necessidade que o homem tem em ultrapassar a sua terrenalidade, podendo o

Desporto responder a esta quase compulsividade de perdurar para além do seu tempo.

Boxill (1988) cita a ginástica como um desporto passível de despertar uma resposta estética na audiência. Para tal contribui a manifestação de diferentes qualidades, entre as quais refere a força. Kupfer (1988a) opina que uma *performance* onde se evidencie a força do corpo humano resulta valorizada em termos de qualidades estéticas, o que se repercute na apreciação estética realizada por parte do público. Também Elliot (1974, cit. por Osterhoudt, 1991) associa a beleza do Desporto à expressão de diversas qualidades, entre as quais menciona a força. Andrieu (1980) é ainda um autor que liga o efeito estético em Desporto a qualidades que se inter-relacionam e de entre as quais refere a força.

A diferença de opiniões entre o grupo CD e o BA relativamente à contribuição da força no reconhecimento de valor estético pode, em parte, ligar-se ao facto de o grupo BA a associar predominantemente a esforço, tendo sido esta uma das categorias pior valorizadas por ambos os grupos. É possível que o grupo CD, sobretudo por motivos que se prendem com a sua formação profissional, relacione força antes com facilidade, com superação e com espectacularidade. É de lembrar que qualquer uma destas categorias foi mais valorizada pelo grupo CD do que pelo BA, tendo-se mesmo verificado diferenças estatisticamente significativas entre os grupos. Admitimos que o grupo CD tenha considerado que é a existência de determinados níveis de força que possibilita a realização, com aparente facilidade, de variadíssimas habilidades técnicas, ficando deste modo a força directamente implicada na valorização estética do movimento. Parece-nos também que o grupo CD possui uma maior consciência de que a aquisição e manutenção desses índices de força exige um forte respeito pelo princípio da melhoria contínua, o que implica uma procura constante da superação de si próprio e dos adversários, repercutindo-se numa mais-valia estética dos movimentos em causa. Pensamos ainda que para o grupo CD a exibição da força humana por intermédio da actividade desportiva pode constituir-se como algo de fascinante, como algo que evidencia o poder superlativo do homem sobre o seu corpo, constituindo-se este, eventualmente, como mais um motivo para a diferença entre os grupos.

A **transgressão** foi uma outra categoria relativamente à qual se verificaram diferenças estatisticamente significativas entre os grupos, sendo que os resultados mais elevados foram atribuídos pelo grupo BA (quadro 15). Parece-nos ser importante realçar que este grupo colocou a transgressão em vigésimo terceiro lugar, relativamente ao seu contributo no reconhecimento de valor estético no Desporto, enquanto o grupo CD a colocou em trigésimo segundo lugar, o que revela que, de facto, a transgressão representa uma categoria estética muito mais importante para os professores de Belas Artes do que para os de Ciências do Desporto.

Atrévemo-nos a adiantar que os professores de Belas Artes valorizaram mais a transgressão no reconhecimento de valor estético, devido à tendência abraçada pela Arte contemporânea de se afastar do modelo, do padrão, da regra. A regra é, aliás, fugir ao convencional, ao *dejá vu*, ao consensual. É necessário transgredir e criar polémica. Assim, é possível que este grupo tenha valorizado as actividades e os movimentos que

se conseguem projectar para além da “moldura” imposta pelos estereótipos das técnicas desportivas.

Por seu lado, os professores de Ciências do Desporto, porque possuem conhecimentos aprofundados acerca dos regulamentos das modalidades e porque muitos deles exercem com certeza as funções de árbitros e juizes nas competições, talvez tenham associado a transgressão por um lado, a violação das regras e, por outro, a adulteração dos padrões mais evoluídos de realização das habilidades técnicas. Deste modo parece-nos poder estar em parte explicado o facto de terem colocado a transgressão em último lugar da hierarquia.

Do nosso ponto de vista a transgressão, entendida como uma categoria associada à Estética do Desporto, não se liga com o infringir ou quebrar regras, mas antes com a capacidade de passar além do estabelecido respeitando o quadro regulamentar de cada modalidade desportiva. O atleta inventivo e original não é um infractor é um criador. Parece-nos que a transgressão pode ser associada mais directa e objectivamente aos designados *desportos radicais*, que explicitamente desafiam e, até certo ponto, desmantelam, a ordem criada pelos desportos mais tradicionais, fazendo emergir uma outra ordem – desde os materiais utilizados, aos equipamentos, aos espaços onde se desenvolvem, ao público a que se dirigem, este tipo de desportos sugere e transporta novas formas de organização. Pensamos, contudo, que em desportos como a ginástica ou a patinagem artística, para citar exemplos de desportos comumente classificados como tecnicistas (e assim mais “espartilhantes” nas possibilidades que oferecem à transgressão), uma nova maneira de realizar um elemento já existente, ou uma nova forma de ligar e encadear elementos conhecidos, podem resultar como sinais de transgressão que valorizam e enriquecem esteticamente estas actividades.

Das restantes categorias evidenciamos a **competitividade** que, de acordo com diversos autores eleva as qualidades estéticas do Desporto (Kupfer, 1988a; Kaelin, 1968, cit. por Osterhoudt, 1991; Keenan, 1973, *ibid.*; White, 1975, cit. por Osterhoudt, 1991; Boxill, 1988a; Roberts, 1988). Os inquiridos no nosso não manifestaram, contudo, convergência com esta ideia, na medida em que a competitividade surgiu numa posição muito baixa relativamente à hierarquia estabelecida.

No final da análise destes resultados parece-nos importante realçar que foi possível identificar um quadro bastante alargado de categorias que os inquiridos entenderam contribuir para o reconhecimento de valor estético no Desporto. Em trinta e cinco categorias indicadas no questionário, vinte e sete para o grupo CD e vinte e cinco para o grupo BA foram consideradas como contribuindo moderadamente, contribuindo bastante ou contribuindo muito para o reconhecimento de valor estético.

Sentimos como fundamental esclarecer que não perspectivamos a definição de categorias estéticas no Desporto como algo estável e perene, algo de imutável. O estabelecimento de um quadro de categorias poderá ajudar a melhor entender a relação do Desporto com a Estética, mas se pretendermos fixar esse quadro estamos já a mutilar

uma área de estudo que tem ainda um longo percurso a fazer. Percurso cuja sinalização será sempre marcada por uma certa dose de transitoriedade, de mobilidade, de refutabilidade.

### 5.5 Associação entre a atribuição de valor estético e afinidade por um desporto

No sentido de procurar perceber se existe alguma ligação entre as variáveis “atribuição de valor estético” e “gosto ou afinidade por um desporto”, incluímos uma questão (Q18) onde se pedia aos participantes no nosso estudo que manifestassem o seu nível de agrado relativamente aos diferentes desportos já classificados na questão nº14. Os resultados são apresentados nos quadros 16 e 17, através dos quais se pode verificar que, para o grupo CD apenas num caso, na ginástica artística, somos levados a rejeitar a hipótese de que não existe associação entre as variáveis em estudo, enquanto para o grupo BA tal situação ocorre relativamente ao esqui, aos saltos para a água e ao tiro. De uma maneira geral podemos afirmar que os dados sugerem associação entre a “atribuição de valor estético” e o “gosto ou afinidade por uma modalidade desportiva”.

A análise do quadro 16 permite-nos destacar que para o grupo CD a ginástica artística, os saltos para a água, a ginástica rítmica, os trampolins e a ginástica acrobática foram algumas das modalidades onde se registaram baixos valores de correlação e do coeficiente de determinação. Isto significa que, no que respeita a estes desportos, as variáveis “atribuição de valor estético” e “gosto ou afinidade por uma modalidade desportiva” partilham em comum uma percentagem reduzida da sua variância. Este grupo de desportos está incluído no conjunto dos sete mais valorizados pelos professores de CD (quadro 12, figura 7), o que sugere uma tendência para atribuir maior valor estético às modalidades que são comumente aceites como *mais estéticas*, um pouco “independentemente” da afinidade que com elas se possui. Os resultados contrariam, em parte, a opinião veiculada por Witt (1989) de que as pessoas possuem geralmente preconceitos relativamente às diferentes modalidades desportivas, relacionados com questões de adesão ou rejeição, que se ligam a experiências subjectivas vividas com cada desporto em particular. De acordo com Witt (ibid.) esses preconceitos, positivos ou negativos, repercutem-se na problemática do gosto e na diferenciação em *desportos bonitos* e *desportos feios*. Os inquiridos no nosso estudo evidenciam também um certo preconceito, que não parece no entanto relacionar-se tanto com a adesão ou rejeição a que se refere Witt, mas antes com um certo estereótipo de modalidades desportivas *estéticas*. Takács (1989) é um outro autor que menciona também a afinidade por uma modalidade desportiva como um factor condicionante da sua inclusão na categoria *desportos bonitos*. No grupo CD isso apenas aconteceu relativamente à natação sincronizada (onde se registou o valor de correlação mais elevado,  $r_{sp} = 0.59$ ) e à patinagem artística ( $r_{sp} = 0.47$ ), modalidades que, relativamente à atribuição de valor estético, tinham sido colocadas entre as categorias 4 e 5 (“bastante” e “muito valor estético”, quadro 12, figura 7).



Quadro 16 – Valores da correlação (rho de Spearman –  $r_{sp}$ ) e do coeficiente de determinação ( $r^2$ ) entre Q18 e Q14 relativamente ao grupo de Ciências do Desporto.

Desportos	Grupo CD		
	$r_{sp}$	$r^2$	p
Nat. Sincronizada	0,59	35%	0,000
Ciclismo	0,58	34%	0,000
Rãguebi	0,58	33%	0,000
Golfe	0,54	29%	0,000
Tênis de mesa	0,52	27%	0,000
Boxe	0,52	27%	0,000
Remo	0,50	25%	0,000
Paraquedismo	0,49	24%	0,000
Gin. aeróbica	0,49	24%	0,000
Halterofilismo	0,47	22%	0,000
Judo	0,47	22%	0,000
Patin. artística	0,47	22%	0,000
Luta	0,47	22%	0,000
Pólo aquático	0,45	20%	0,000
Tiro com arco	0,45	20%	0,000
Karaté	0,44	19%	0,000
Natação pura	0,44	19%	0,000
Tiro	0,44	19%	0,000
Culturismo	0,43	18%	0,000
Escalada	0,40	16%	0,000
Body board	0,40	16%	0,000
Esgrima	0,40	16%	0,000
Tênis	0,40	16%	0,000
Voleibol	0,40	16%	0,000
Andebol	0,39	15%	0,000
Vela	0,38	14%	0,000
Asa delta	0,38	14%	0,000
Hóquei patins	0,36	13%	0,000
Esqui	0,36	13%	0,000
Gin. acrobática	0,35	12%	0,001
Surf	0,35	12%	0,001
Futebol	0,34	11%	0,001
Saltos de esqui	0,31	10%	0,002
Basquetebol	0,31	10%	0,002
Trampolins	0,30	9%	0,003
Badminton	0,30	9%	0,004
Gin. rítmica	0,28	8%	0,005
Atletismo	0,28	8%	0,007
Parapente	0,27	7%	0,009
Saltos p/ água	0,25	6%	0,017
Gin. artística	0,18	3%	0,074

**Quadro 17** – Valores da correlação (rho de Spearman –  $r_{sp}$ ) e do coeficiente de determinação ( $r^2$ ) entre Q18 e Q14 relativamente ao grupo de **Belas-Artes**.

Desportos	Grupo BA		
	$r_{sp}$	$r^2$	p
Atletismo	0,66	43%	0,000
Paraquedismo	0,65	42%	0,000
Parapente	0,65	42%	0,000
Boxe	0,63	39%	0,000
Culturismo	0,63	39%	0,000
Futebol	0,62	39%	0,000
Judo	0,61	37%	0,000
Ciclismo	0,61	37%	0,000
Golfe	0,58	33%	0,000
Halterofilismo	0,57	32%	0,000
Voleibol	0,55	31%	0,000
Trampolins	0,55	30%	0,000
Karaté	0,55	30%	0,000
Body board	0,54	29%	0,000
Andebol	0,54	29%	0,000
Patin. artística	0,54	29%	0,000
Nat. sincroniz.	0,54	29%	0,000
Basquetebol	0,53	29%	0,000
Gin. aeróbica	0,53	28%	0,000
Luta	0,53	28%	0,000
Polo aquático	0,53	28%	0,000
Saltos de esquí	0,52	27%	0,000
Gin. rítmica	0,51	26%	0,001
Vela	0,49	24%	0,001
Natação pura	0,47	22%	0,002
Ténis de mesa	0,46	21%	0,002
Escalada	0,45	20%	0,002
Badminton	0,45	20%	0,002
Esgrima	0,44	19%	0,003
Gin. artística	0,44	19%	0,003
Surf	0,44	19%	0,003
Asa delta	0,43	18%	0,004
Hóquei patins	0,43	18%	0,005
Râguebi	0,42	18%	0,005
Ténis	0,40	16%	0,008
Tiro c/ arco	0,37	13%	0,016
Gin. acrobática	0,32	10%	0,041
Remo	0,31	10%	0,043
Esquí	0,28	8%	0,066
Saltos p/ água	0,25	6%	0,107
Tiro	0,22	5%	0,151

Parece-nos importante realçar ainda que, na sua grande maioria, as associações mais elevadas registaram-se nos desportos aos quais foi atribuído menor valor estético, como por exemplo o ciclismo, o rãguebi, o boxe ou o halterofilismo. Somos deste modo levados a afirmar que o grupo CD evidenciou uma tendência bastante marcada em atribuir menor valor estético aos desportos de que menos gosta, aqueles que menos lhe agradam.

Relativamente ao grupo BA (quadro 17) verifica-se uma propensão semelhante à do grupo CD para alguns dos valores mais baixos de correlação surgirem nos desportos mais valorizados esteticamente. No caso dos saltos para a água (modalidade colocada em terceiro lugar relativamente à atribuição de valor estético), apenas 6% da variância na "atribuição de valor estético" pode ser explicada pela "afinidade" por esta modalidade. O valor de  $p$  (0.107) indica mesmo a inexistência de associação entre a "atribuição de valor estético" e o "gosto por uma modalidade desportiva". Relativamente à ginástica acrobática (modalidade colocada em segundo lugar no que respeita à atribuição de valor estético), passa-se algo de semelhante, tendo sido registado um valor de 10% para o coeficiente de determinação. No entanto, para a ginástica rítmica e para a ginástica artística (modalidades às quais foi atribuído igualmente um valor estético superior a 4) surgiram coeficientes de determinação de 26% e 19%, valores que, para além de se manifestarem com significado estatístico, parecem-nos possuir igualmente alguma relevância substantiva. Sobretudo se os compararmos com os do grupo CD (ginástica rítmica – 8%; ginástica artística – 3%) verificamos que, relativamente a estes desportos, existe uma associação muito mais forte entre as variáveis em estudo para os professores de BA do que para os de CD. No geral, aliás, surgiram valores de correlação mais elevados no grupo BA, o que sugere maior interferência das questões de gosto na atribuição de valor estético.

Nos desportos aos quais foi atribuído menor valor estético, como o culturismo e o halterofilismo (quadro 12, figura 7), registaram-se valores elevados de correlação e, naturalmente, do coeficiente de determinação: 39% e 32%, respectivamente. No entanto, estes resultados não são corroborados pelos 5% de coeficiente de determinação evidenciados para o tiro. Neste caso o valor de  $p$  (0.151) indica ausência de associação entre as variáveis.

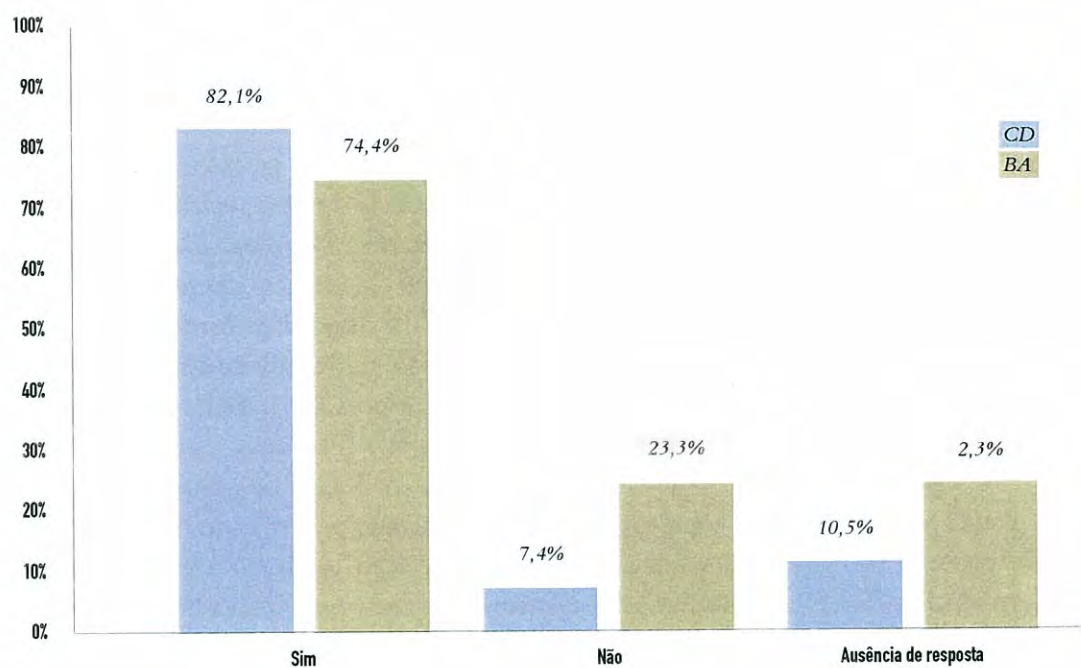
Uma apreciação global deste conjunto de resultados conduz-nos a afirmar que a problemática da subjectividade dos juízos de gosto, que penetrou a Estética sobretudo a partir de Kant e não mais deixou de ser uma questão a ter em conta, expressa-se igualmente na Estética do Desporto, sendo que os grupos em estudo evidenciaram convergência neste domínio.

### 5.6. *As relações Desporto-Arte e Desporto-Estética*

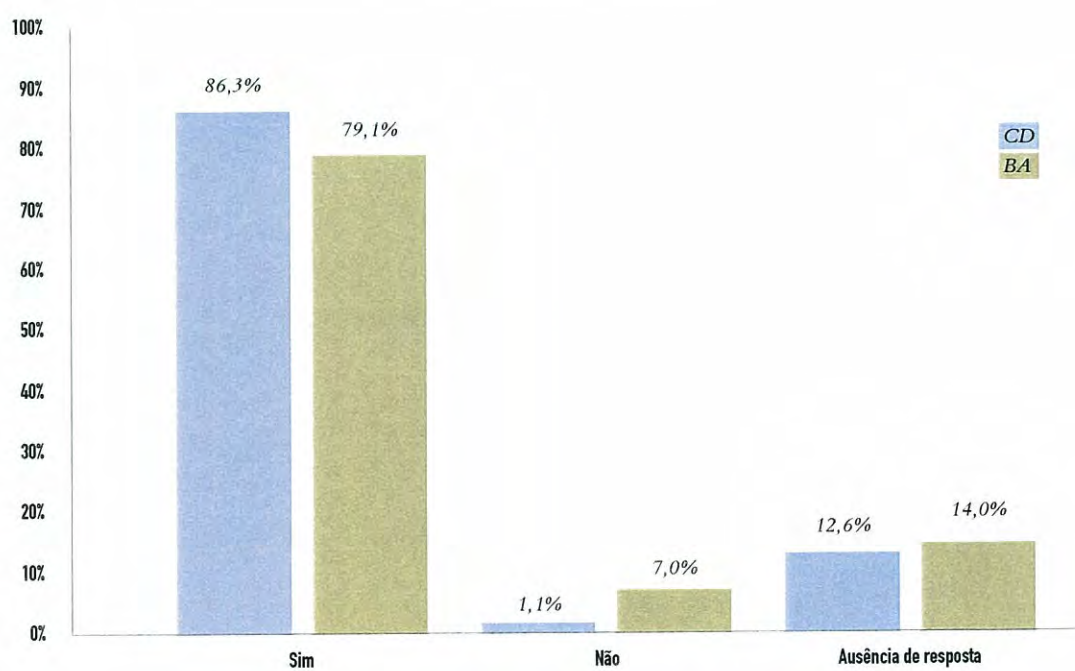
#### *O ponto de vista dos inquiridos*

Nas perguntas nº 16 e nº 17 do questionário foi pedido aos inquiridos que manifestassem a sua opinião relativamente à existência de uma relação entre Desporto e Arte e, entre Desporto e Estética, respectivamente. Os resultados a estas questões surgem em último lugar dado não fazerem parte do núcleo central da investigação, sendo que esta problemática não está patente nas hipóteses formuladas. Pensamos, contudo, que embora periférica ao trabalho não podemos considerar secundária a questão de como os professores de Ciências do Desporto e de Belas Artes esclarecem o seu entendimento quanto às relações Desporto-Arte e Desporto-Estética.

Nas figuras 9 e 10 estão representados os resultados de ambos os grupos, sendo possível verificar que a grande maioria dos professores universitários de Ciências do Desporto e de Belas Artes consideram existir relação tanto do Desporto com a Arte (grupo CD – 82.1%; grupo BA – 74.4%) como do Desporto com a Estética (grupo CD – 86.3%; grupo BA – 79.1%). Pensamos que é importante realçar, no entanto, que foi mais expressiva a ocorrência de opiniões que recusam a existência destas relações por parte do grupo BA (ausência de relação Desporto-Arte: BA – 23.3%; CD – 7.4%; ausência de relação Desporto-Estética: BA – 7.0%; CD – 1.1%). Estes resultados mostram que a maioria dos elementos do grupo CD identificam a existência de uma relação entre o Desporto e a Arte, enquanto para uma parte dos elementos do grupo BA essa possibilidade apresenta-se polémica e, eventualmente, inexistente. O facto de para ambos os grupos se manifestar como muito mais pacífica e consensual a existência de relação entre o Desporto e a Estética evidencia acordo com o pressuposto de que partimos no início deste trabalho, de que é bem mais importante discutir, desvendar e clarificar o território da Estética do Desporto.



**Figura 9** – Resultados dos grupos de *Ciências do Desporto* e de *Belas-Artes* à questão “Na sua opinião existe ou não alguma relação entre Desporto e Arte?”



**Figura 10** – Resultados dos grupos de *Ciências do Desporto* e de *Belas-Artes* à questão “Na sua opinião existe ou não alguma relação entre Desporto e Estética?”

No sentido de procurar compreender em que consiste a relação Desporto-Arte e a relação Desporto-Estética (ou a ausência de relação), foi pedido aos inquiridos que fundamentassem a sua opinião. A apreciação das respostas formuladas foi realizada com base no método de análise de conteúdo, tratando-se, no entanto, de uma simples exploração dos conteúdos (o que se justificou pelo facto de esta questão não se constituir num aspecto nuclear do trabalho). Recorreu-se à definição de categorias *a posteriori*, tendo sido utilizadas como unidades de registo a palavra.

No quadro 18 apresentam-se os termos utilizados por cada um dos grupos na explicação da ausência de relação entre o Desporto e a Arte. Não recorremos à representação gráfica por nos parecer desadequada, devido ao reduzido número de respostas que expressavam esta opinião negativa. A leitura deste quadro evidencia que, para ambos os grupos, o principal obstáculo à possibilidade de existência de algum tipo de relação entre o Desporto e a Arte, respeita ao facto de encerrarem objectivos distintos.

*Quadro 18 – Termos e expressões utilizadas pelo grupo de Ciências do Desporto e pelo grupo de Belas-Artes na explicação da ausência de relação entre o Desporto e a Arte.*

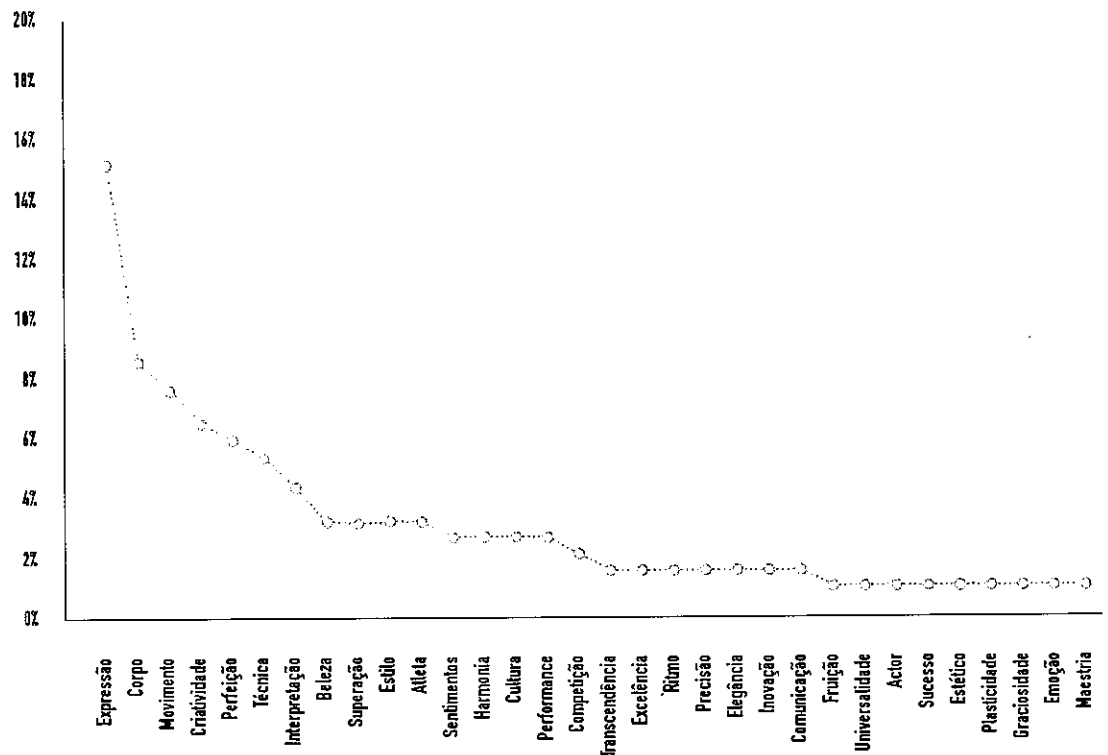
Grupo CD	Grupo BA
Objectivos diferentes	Objectivos diferentes
Actividades diferentes	Linguagens diferentes
Rendimento	Códigos diferentes
Superação	Atitudes diferentes
Competição	Memória
Resultado	

Os membros do grupo BA referem também que os dois tipos de actividades fazem uso de linguagens, códigos e atitudes diferentes o que, em nossa opinião, não inviabiliza qualquer possibilidade de ligação entre ambas. As diferentes expressões artísticas usam linguagens e códigos diferentes, não sendo por isso que se torna inviável a existência de algum tipo de relação (pensemos por exemplo na dança, à qual se encontra quase sempre associada a música!). O grupo BA invocou ainda um outro argumento que nos parece muito pouco sustentável e que diz respeito ao carácter efêmero do Desporto, contrariamente à perenidade da Arte. Afirmava um inquirido: *“Na Arte há testemunho – por exemplo uma escultura. Do Desporto fica apenas a memória para quem o pratica e para quem assiste.”* O Desporto não fica perpetuado numa gravação em vídeo, num cartaz desportivo, numa medalha?

Por seu lado o grupo CD entende que aspectos tão marcantes do Desporto como a existência de competição e a necessidade de superação, no sentido de ser

atingido um determinado nível de rendimento, assim como a dimensão resultado, obstam ao estabelecimento de uma possível ligação com a Arte. Um inquirido referia que “*Não existe relação porque o Desporto pretende um resultado objectivo, concreto e palpável.*” Um outro mencionava que “*O Desporto assenta mais na superação e competição, enquanto a Arte é antes uma forma de comunicação e de entendimento do mundo.*” Esta perspectiva parece-nos algo redutora, pois a superação e a competição comunicam-nos com certa certeza algo, podendo traduzir-se numa forma de estar e de entender o mundo.

No que se refere à existência de relação entre o Desporto e Arte, o número de respostas que manifestavam concordância foi bastante elevado e, por isso, decidimos recorrer à representação gráfica. Nas figuras 11 e 12 são apresentadas as frequências de ocorrência encontradas em cada um dos grupos para os termos que justificavam a existência desta relação. A utilização de uma maior diversidade de vocábulos por parte do grupo CD poderá ligar-se, entre outros aspectos, com o facto de o número de elementos deste grupo ser superior ao do grupo BA.



**Figura 11** – Frequências de ocorrência dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Arte pelo grupo de Ciências do Desporto.

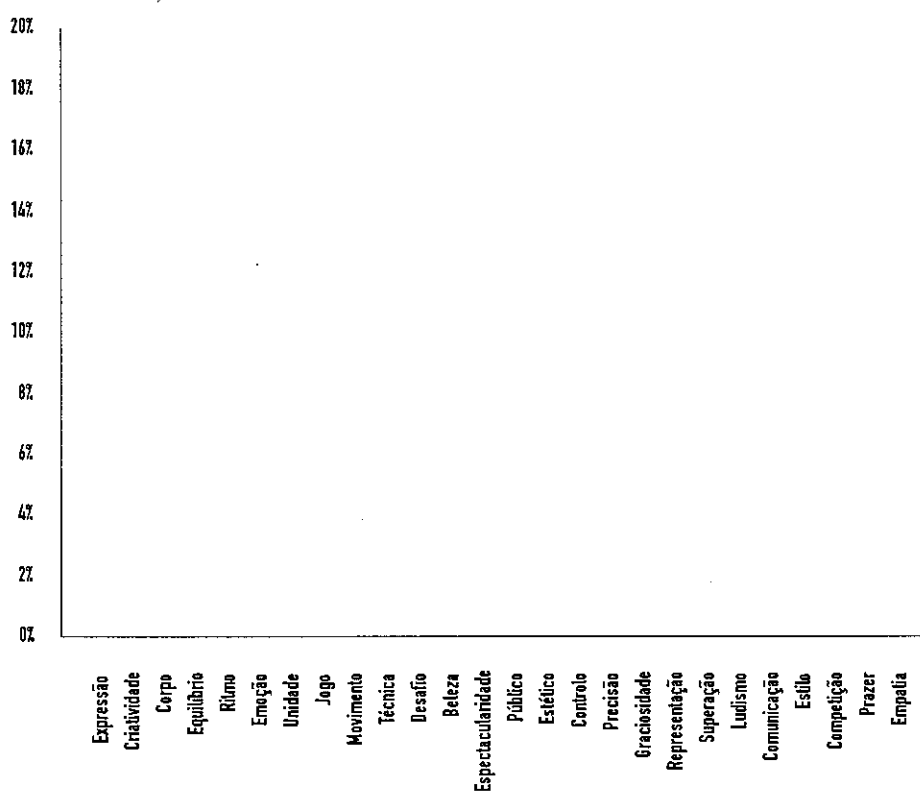


Figura 12 – Frequências de ocorrência dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Arte pelo grupo de Belas-Artes.

A leitura das figuras 11 e 12 evidencia que o grupo CD recorre, para a explicação do seu entendimento quanto à relação Desporto-Arte, fundamentalmente às noções de expressão (15.1%), corpo (8.6%) e movimento (7.5%), enquanto o grupo BA utiliza igualmente os conceitos de expressão (11.1%) e corpo (11.1%), sendo no entanto a criatividade (11.1%), e não o movimento, que é invocada neste primeiro conjunto de termos. Parece assim que para os professores universitários de CD a afinidade do Desporto com a Arte se manifesta por intermédio da *expressão do corpo em movimento*, ao passo que para o grupo BA essa ligação surge através da *criatividade expressiva do corpo*. Realça deste modo que a principal diferença entre os grupos decorre do facto de os professores de Ciências do Desporto considerarem que o movimento constitui um factor de aproximação do Desporto à Arte, enquanto os de Belas Artes concedem maior importância à criatividade. Julgamos importante registar que a expressividade foi a categoria estética que surgiu em primeiro lugar na hierarquia estabelecida pelo grupo CD na questão nº 15, assim como a criatividade o foi para o grupo BA (figura 8) o que sugere alguma coerência e consistência às opiniões formuladas. A importância concedida pelo grupo BA à criatividade não nos surpreende: o surrealismo catapultou esta categoria para um lugar cimeiro numa possível hierarquia de categorias estéticas, lugar esse que nunca foi perdido ao longo de todo o século XX. Todos somos herdeiros do surrealismo mas os profissionais de Belas Artes são-no,



naturalmente, duma forma mais directa, daí que evidenciem mais marcadamente essa herança.

Não iremos alongar-nos em reflexões acerca da valorização e da visibilidade que o corpo adquiriu nas últimas décadas do século XX nas sociedades ocidentais. Em 1992 Bento afirmava que “O corpo conhece, de há anos a esta parte, um assinalável aumento de referências no discurso científico e literário e até na linguagem do senso comum. (...) Filosofia, Antropologia, Sociologia, Psicologia, Psicoterapia, Psicanálise e Pedagogia, todas elas, embora por motivos distintos, prestam reverências ao corpo.” (p. 77). A literatura começa assim a ser já muito vasta a este propósito, de modo que aquilo que poderíamos dizer não acrescentaria nada de significativo. Relativamente ao papel do Desporto neste contexto, isto é, ao seu contributo na construção do bem estar do corpo, desde a manutenção da saúde até à luta contra o envelhecimento, também muito se tem produzido a este respeito. O mesmo autor (Bento, 1992) refere que “Seria estranho que a Ciência do Desporto não revelasse um interesse muito grande pelo [corpo]. O corpo está nela naturalmente em casa, quer porque o perfil disciplinar, no seu todo, se centra em torno do corpo, quer porque cada disciplina, em particular, se ocupa intensamente e de modo específico com o corpo.” (p. 77). Gostaríamos de procurar avançar uma interpretação dos resultados a que chegamos que se situasse para além da explicação óbvia da enorme importância atribuída ao corpo pela sociedade contemporânea e do quanto o Desporto está profundamente implicado nesta matéria, como o reflectem os inquiridos no presente trabalho de cujas respostas destacamos a seguinte (fornecida por um elemento do grupo CD): “O Desporto é uma forma de Arte. Não usa telas, pincéis, materiais de escultura ..., mas usa o corpo. O corpo é trabalhado e moldado tal qual uma escultura.” Por seu lado um professor de Belas Artes afirmou: “O Desporto como actividade humana que se centra no corpo é uma arte corporal (...)”

Propomo-nos situar a discussão ao nível dos conceitos de expressão, movimento e criatividade, sendo que o corpo intervém aqui como um espaço, ou uma entidade, que é habitada pelo movimento, movimento esse que se traduz frequentemente em acções criativas, conduzindo à expressão do *eu* e do *ser* do homem no mundo. Como afirmava um inquirido proveniente do grupo CD “(...) o Desporto é também Arte, visto que é um veículo de expressão dos sentimentos mais íntimos do atleta. De facto, no Desporto o homem aparece despido de todas as “máscaras” mostrando o seu eu mais profundo.” Um outro respondente do mesmo grupo justificava a relação entre o Desporto e a Arte sublinhando que “(...) em ambos os casos encontro expressão humana de que emerge um profundo valor estético.” Um movimento expressivo é um movimento que comunica, ainda que possa não ter a intenção de o fazer, como acontece em muitas modalidades desportivas. Por este motivo pensamos que a expressão é algo culturalmente configurado que, no domínio desportivo, se liga predominantemente a quem observa, que tem que estar predisposto a reconhecer e identificar esse carácter expressivo. Um professor de Belas Artes justificava a sua concordância quanto à relação Desporto-Arte, referindo que “(...) ambas as actividades envolvem a presença de um

*observador que se compraz com um objecto que não criou.*” Pensamos que é necessário possuir referências, estar “preparado” para desfrutar deste prazer.

A ausência de intenção por parte de quem realiza o movimento não impede que lhe possam ser reconhecidas qualidades expressivas e que, portanto, ele seja capaz de comunicar. Choffée (1999) afirma que o corpo possui uma linguagem que lhe permite falar de boca fechada. Batalha e Xarez (1999) referem a propósito da dança, que o movimento pelo movimento comunica por si próprio, residindo a mensagem no próprio movimento. Se é verdade que a principal intenção de um atleta que realiza um remate em suspensão em andebol é de que a bola entre na baliza, tal não impede que o espectador se possa sentir tocado do ponto de vista estético, reconhecendo a expressividade daquele corpo em movimento que se eleva e prolonga no ar para concretizar a jogada.

Quando a expressividade é intencional, como por exemplo no caso da patinagem artística, existe o firme propósito de atingir o espectador nas suas emoções, comunicando-lhe algo. Trata-se daquilo que Batalha e Xarez (1999) designam pelo domínio comunicativo-expressivo, que se caracteriza pela interação simbólica, “(...) por um conjunto de processos físicos e psicológicos em que se efectuam operações numa dimensão relacional (emissor-receptor) tendo em vista atingir determinados objectivos (mensagem) carregados de intencionalidade.” (p. 69). Aqui o movimento busca interpelar e projectar-se para o público. Um dos nossos inquiridos do grupo BA ao procurar explicar o seu entendimento da relação Desporto-Arte afirmava que “(...) *ambas as actividades são subsidiárias da vida, podendo constituir-se como formas de comunicação interactiva - entre o sujeito e o mundo.*” O gesto desportivo expressivo é um gesto que quer dizer, que quer significar. Isto não implica, contudo, uma narrativa e, muito menos, um significado unívoco, igual para todos. A subjectividade do observador é sempre, em nossa opinião, um catalizador de significados.

Monteiro (1985) afirma que sem um *medium* não há possibilidade de expressão. O meio de expressão no Desporto é, naturalmente, o movimento. Mesmo a ausência de movimento implicada no estatismo de determinadas posturas ou atitudes evoca, apela, à acção (estamos a pensar, a título de exemplo, na posição dos atletas nos blocos de partida para uma corrida de velocidade, ou na pose do saltador para a água, equilibrado no extremo da plataforma). Cunha e Silva (1999a) evidencia que “O movimento pode ser definido por antinomia, por uma inércia absoluta (impossível quando se fala de corpo: há sempre uma coreografia peristáltica, uma fibrilação muscular).” (p. 23). Na inércia do desportista desvendamos a mudança, a acção que está para ocorrer, a latência do movimento. Os movimentos estereotipados das técnicas desportivas não desqualificam nem diminuem as possibilidades expressivas. Parece-nos que no Desporto se passa algo de semelhante ao que Monteiro (1985) descreve relativamente à dança onde “(...) apesar de poder existir uma similaridade entre sequências de dança, ela é apenas ilusória e aparente, pois cada uma tem o seu discurso independente. Não basta analisá-las apenas a nível sintáctico, é fundamental o plano semântico.” (p. 32). Assim, um lançamento na passada em basquetebol, um pontapé de

*bicicleta* no futebol ou um *mortal* com pirueta na ginástica, podem transmitir e ser captados pelo observador como algo de diferente, o que não se prende apenas com o contexto em que estão inseridos, nem com os elementos que os antecedem e os que os sucedem. As técnicas desportivas adquirem uma polissemia decorrente da capacidade de o observador ver para além da aparente reprodução, repetição e redundância, descobrindo-lhes “infinitas” conotações.

A criatividade no Desporto foi considerada também um factor de aproximação à Arte (CD-6.5%; BA-11.1%). Um inquirido pertencente ao grupo BA afirmava que a relação Desporto-Arte “*Existe na criação de ritmos, tensões, ocupação de espaço, desenho de formas, cores, e na criação de sensações visuais no espectador.*” A criatividade manifesta-se na elaboração de novos elementos (técnicos ou táticos) a partir de elementos já existentes, que são integrados para formar uma nova estrutura. A criação desses elementos consiste, assim, numa função original ligada à imaginação, que dá vida a um conteúdo igualmente original, que poderá manter relações com as formas pré-existentes projectando-se, contudo, para além delas, transformando-as, redefinindo-as. A inovação é inerente à criatividade, assim como a exploração, a composição e a construção. Da criatividade no Desporto pode resultar o nascimento de novos modelos e a produção de novas regras, que se poderão repercutir no domínio estético.

Para além de a criatividade se manifestar na realização de elementos novos, assim como em novas formas de realizar elementos já existentes, poderá surgir associada também à perfeição com que são realizados esses elementos, como é enfatizado por um inquirido do grupo CD: “*Em algumas modalidades a execução técnica perfeita pode ser valorizada por um “estilo” pessoal ou, se quisermos, por um virtuosismo quase impossível de igualar, que nos dá a sensação de “elemento único” a que eu associo a ideia de Arte.*” Este aspecto prende-se também muito, em nosso entender, com a interpretação: um mesmo elemento técnico pode resultar de forma diversa quando realizado por diferentes atletas. É ao atleta que cabe dar vida ao gesto técnico e, ao fazê-lo, não está apenas a reproduzi-lo, mas a interpretá-lo, podendo daí resultar uma versão criativa.

A criatividade pode depender também do observador. A propósito da obra de arte Halliday afirma que “A imaginação, percepção e compreensão que nós temos da realidade vai influenciar a “maneira de ver” a obra e, por seu lado, recriar o texto.” (cit. por Coelho, 1985, p. 45). Neste sentido Coelho evidencia que “A exploração dos significados prende-se não só com o referencial cultural do espectador, como com a sua imaginação e a sua percepção às diferentes relações dinâmicas, espaciais, temporais e das formas e volumes.” (ibid.) Pensamos que a mesma argumentação poderia ser produzida relativamente aos espectadores de Desporto e ao seu papel no reconhecimento do carácter inovador das relações patentes na actividade desportiva que observa.

Outros conceitos invocados pelo grupo CD para a explicação da relação Desporto-Arte foram perfeição (5.9% de ocorrências) e técnica (5.4%) (figura 11). Pensamos oportuno recordar que a perfeição surgiu em segundo lugar na hierarquização das categorias estéticas (figura 8), o que evidencia uma certa congruência entre as respostas. A associação da perfeição e da técnica parece relevar da

importância atribuída pelos professores de CD à excelência com que as técnicas desportivas deverão ser realizadas. Um dos inquiridos referia que “(...) tanto o Desporto como a Arte são manifestações humanas a um nível optimal de excelência técnica.”, e outro mencionava que “(...) em ambos o domínio da técnica é essencial para a performance; (...)”.

Para a ausência de relação entre o Desporto e a Estética, o número de respostas foi ainda mais reduzido do que para a inexistência de relação Desporto-Arte e assim, tal como anteriormente, não recorremos à representação gráfica, optando antes por apresentar os resultados sob a forma de um quadro (quadro 19).

**Quadro 19** – Termos e expressões utilizadas pelo grupo de Ciências do Desporto e pelo grupo de Belas-Artes na explicação da ausência de relação entre o Desporto e a Estética.

Grupo CD	Grupo BA
Técnica	Conceitos diferentes Cultura Sensibilidade

A análise do quadro 19 evidencia que para o grupo CD a dimensão técnica característica do Desporto foi considerada como um factor impeditivo do estabelecimento de uma relação entre Desporto e Estética. Parece-nos que se pensarmos a Estética enquanto Filosofia da Arte, qualquer forma de Arte pressupõe o domínio de um conjunto de processos com vista à obtenção de um resultado - a obra, não se constituindo a técnica como algo que está presente no Desporto e que é estranho à Arte. Se perspectivarmos a Estética como reflexão sobre o Belo pensamos que, também neste caso, nada obsta a que a técnica possa ser apreciada e julgada do ponto de vista estético. Já Sócrates considerava que tudo o que é belo é simultaneamente conveniente e útil, não reconhecendo na conveniência e na utilidade qualquer obstáculo à beleza. A técnica serve à realização do objecto artístico como serve à realização do movimento desportivo, não depreciando em nada a sua estética.

Para os elementos do grupo BA que consideraram não ser possível estabelecer uma relação entre Desporto e Estética, o facto de se estar a tratar de conceitos diferentes justificou, em parte, o seu ponto de vista. Este entendimento foi complementado com a ideia de que a presença da estética no Desporto implica uma certa cultura e sensibilidade por parte daqueles que estão envolvidos na actividade desportiva o que, do ponto de vista dos inquiridos, não acontece. Parece-nos que este é um aspecto importante, que não se circunscreve, contudo, apenas aos desportistas, mas

antes à sociedade portuguesa em geral, que é muito pouco educada para a Estética e para a Arte.

Os conceitos utilizados para a explicação da existência de uma relação entre Desporto e Estética são apresentados nas figuras 13 e 14, assim como as respectivas frequências. É possível verificar que, tal como aconteceu na justificação da relação Desporto-Arte, o grupo CD recorre a um conjunto mais alargado de vocábulos para expor o seu ponto de vista. Contudo, surge de novo algum consenso relativamente aos conceitos que registaram maiores frequências de ocorrência, como é o caso de beleza (CD – 11.3%; BA – 22.0%) e corpo (CD – 10.0%; BA – 12.0%). O grupo CD associou também o movimento (10.7%) no grupo de vocábulos que registou maiores frequências de ocorrência. Parece, deste modo, que para os professores universitários de ciências do Desporto a *beleza do corpo em movimento* é o que mais contribui e justifica o estabelecimento de uma relação entre o Desporto e a Estética. Já o grupo de BA valorizou mais o equilíbrio, como aconteceu aliás na hierarquização das categorias estéticas. Relembramos que o equilíbrio (de parceria com a criatividade) surgiu como a categoria estética mais importante para este grupo.

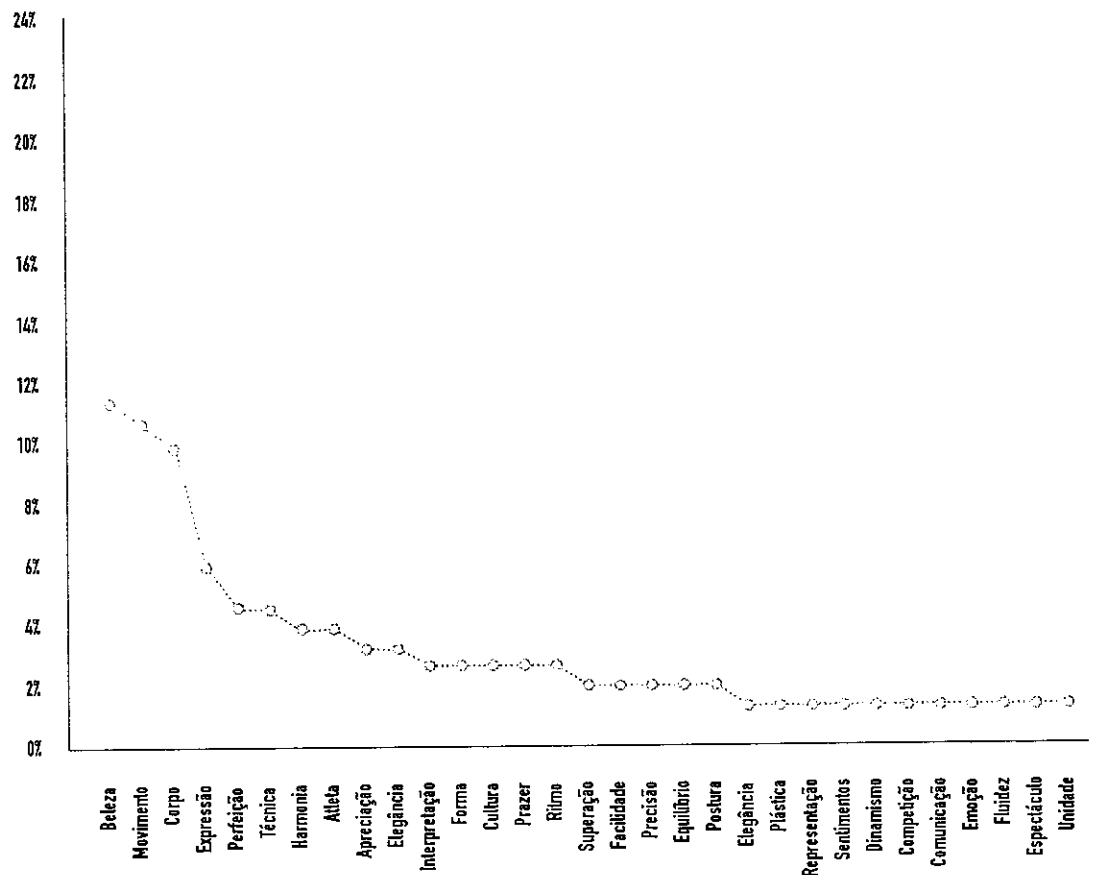
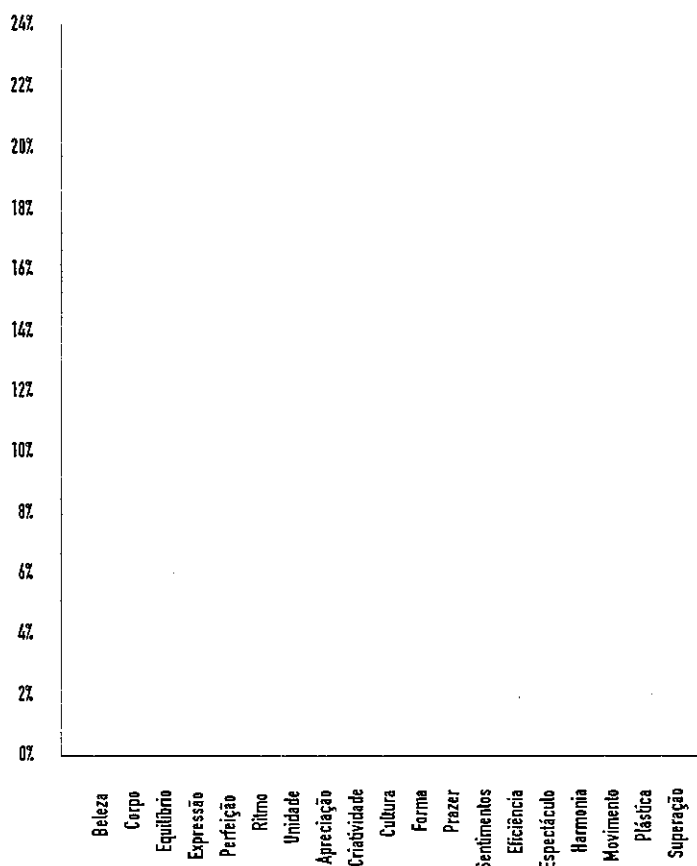


Figura 13 – Frequências absolutas dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Estética pelo grupo de Ciências do Desporto.



*Figura 14 – Frequências absolutas dos vocábulos utilizados para a explicação da relação Desporto-Estética pelo grupo de Belas-Artes.*

Para ambos os grupos a principal diferença entre os vocábulos mais utilizados na explicação da relação Desporto-Arte e da relação Desporto-Estética, situa-se ao nível do termo beleza: a beleza surge, tanto para o grupo CD como para o BA, com a frequência de ocorrência mais elevada (enquanto na relação Desporto-Arte a frequência superior ocorreu relativamente ao conceito de expressão). A associação da beleza à relação Desporto-Estética converge inteiramente com o entendimento daquilo em que consiste a Estética enquanto disciplina autónoma. Para além das preocupações relativamente à obra de Arte, a Estética contemporânea continua a dedicar-se ainda, como desde as suas origens, à reflexão sobre o que é o Belo.

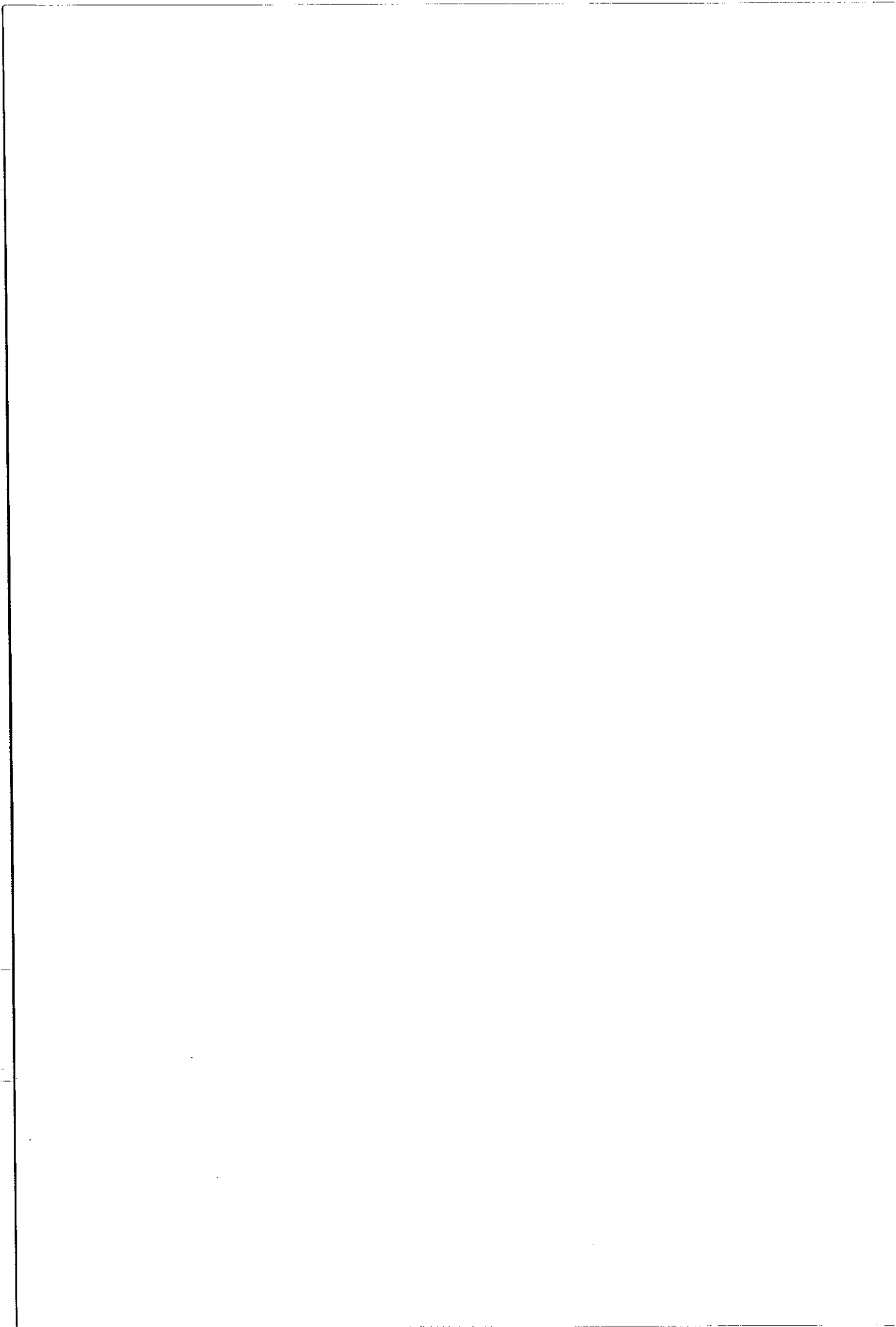
No final deste capítulo ficamos com a ideia de que emergiram resultados importantes para a compreensão da Estética do Desporto. A identificação de diferentes factores intervenientes na apreciação estética do Desporto permite-nos ter uma ideia mais concreta daquilo em que, em termos relativamente objectivos, se fixa a atenção neste tipo de apreciação. A hierarquização dos desportos em função da atribuição de valor estético permitiu evidenciar que para os grupos em estudo a Estética do Desporto não se circunscreve aos designados *desportos artísticos/estéticos*. A possibilidade de estabelecer um quadro de categorias que melhor explique a relação do Desporto com a

Estética contribuiu também para o esclarecimento da temática em estudo. A verificação da existência de associação entre *atribuição de valor estético* e *afinidade por um desporto* permitiu verificar que as questões de gosto não podem ser subtraídas à problemática estética. Temos consciência de que algumas das nossas interpretações são passíveis de discussão. Qualquer interpretação reveste um carácter não unívoco, é sempre uma leitura realizada em função de determinada perspectiva, deixando em aberto o espaço que pode ser preenchido por outras leituras referenciadas a outros ângulos de análise.

No capítulo seguinte passaremos a apresentar as principais conclusões do nosso estudo.

## 6. Conclusões





## 6. Conclusões

Uma das referências de que partimos no início da nossa dissertação foi a de que a Estética do Desporto, como área de estudo que se encontra ainda numa fase relativamente primária ao nível do conhecimento que disponibiliza, apresenta um vasto campo para investigação. Pensamos que existe um hiato entre o que têm sido os trabalhos desenvolvidos no domínio da investigação filosófica com recurso a metodologias de natureza especulativa e interpretativa, muito baseados na própria experiência e opinião do investigador, e aquilo que se tem produzido a partir da opinião de outros intervenientes no universo do Desporto e no mundo da Arte. Este constituiu o principal motivo porque optamos por um trabalho de natureza empírica que procurasse, através do conhecimento do ponto de vista de profissionais fortemente implicados no Desporto e na Arte, ampliar e enriquecer um pouco um domínio do conhecimento caracterizado por uma forte pulverização e dispersão de argumentações. O nosso propósito fundamental foi o de contribuir para a compreensão e explicação de algo que se situa para além do reconhecimento de determinadas modalidades desportivas como *estéticas*, abrindo-se a possibilidade de a Estética, ao contrário de funcionar como um elemento de diferenciação que permite separar os *desportos estéticos* dos *não estéticos*, se manifestar antes como um elemento unificador, capaz de estabelecer uma relação entre as modalidades desportivas, convergindo para o fortalecimento do objecto cultural Desporto.

A aplicação de um questionário a dois grupos de professores universitários, um proveniente de Faculdades de Ciências do Desporto e outro de Faculdades de Belas-Artes, permitiu reunir um conjunto significativo de dados que, após tratamento, constituíram os principais resultados da investigação. É com base neste quadro de resultados, e tendo em atenção o objectivo nuclear do trabalho, que são elaboradas as presentes conclusões. Torna-se fundamental sublinhar as limitações de que enfermam os nossos pontos de chegada, que dizem claramente respeito à especificidade do grupo de indivíduos estudado, com base num instrumento de carácter marcadamente exploratório. As inferências e o poder de generalização são, naturalmente, limitados. Parece-nos, no entanto, que não deixam por isso de constituir algum avanço na área de estudo da Estética do Desporto.

Relativamente às cinco hipóteses teóricas orientadoras, a apreciação do primeiro conjunto de resultados permitiu-nos confirmar a primeira hipótese formulada, que respeitava à identificação de um corpo de factores influenciadores da apreciação estética do Desporto. Existiu convergência de opiniões entre os dois grupos em estudo relativamente à influência dos factores seguintes:

- Presença de música e de elementos do repertório da dança em diferentes actividades desportivas;
- Características do espaço físico onde se desenvolvem as várias actividades;
- Tipo de vestuário e acessórios utilizados;
- Diversidade de materiais característicos dos diferentes desportos;
- Plástica do corpo humano na multiplicidade de movimentos inerentes às várias actividades desportivas;
- Morfótipo dos desportistas;
- Existência de relações de cooperação e oposição entre os atletas;
- Nível do domínio técnico exibido na prática desportiva.

Apenas relativamente à qualidade do espectáculo desportivo se registou uma diferença algo expressiva de pontos de vista entre o grupo CD e o grupo BA. Os professores universitários de Ciências do Desporto consideraram este factor como influenciador da sua apreciação estética, enquanto cerca de um terço dos professores de Belas-Artes desvalorizaram a sua influência.

Para os dois grupos em estudo evidenciaram-se como factores não influenciadores da apreciação estética do Desporto:

- As dimensões vitória e derrota inerentes à competição desportiva;
- A natureza quantitativa do resultado desportivo.

A segunda hipótese mencionava a possibilidade de os observadores de Desporto atribuírem valor estético a um conjunto alargado e diversificado de modalidades desportivas. Esta hipótese foi confirmada na medida em que, dos quarenta e um desportos indicados, vinte e três, para o grupo CD e vinte e quatro, para o grupo BA, foram classificados como possuindo “moderado”, “bastante” ou “muito valor estético”. Apenas quatro foram colocados abaixo da categoria verbal “pouco valor estético”. O tiro e o halterofilismo foram comuns aos dois grupos, sendo que o grupo CD indicou ainda o boxe, enquanto o grupo BA situou o culturismo entre as modalidades desportivas a que atribuiu “pouco” ou “nenhum valor estético”.

Relativamente aos desportos posicionados entre as categorias verbais “bastante” e “muito valor estético” surgiram, para ambos os grupos, a ginástica rítmica, os saltos para a água, a ginástica artística e a ginástica acrobática. O grupo CD incluiu também neste intervalo a patinagem artística, a natação sincronizada e os trampolins. Conclui-se deste modo que, relativamente aos desportos mais valorizados esteticamente, os

professores universitários intervenientes no nosso estudo não reflectem uma perspectiva diferente daquele que é o entendimento geral.

As diferenças estatisticamente significativas entre os grupos advieram, na maioria dos casos, do facto de o grupo CD atribuir valores mais elevados não só à ginástica rítmica, à patinagem artística, aos saltos para a água, à natação sincronizada e aos trampolins, mas também ao voleibol, ao basquetebol, ao futebol, ao badminton, ao golfe e ao culturismo. Apenas duas das diferenças com relevância estatística foram devidas à maior valorização atribuída pelo grupo BA: estiveram neste caso o ciclismo e o remo.

A terceira hipótese focalizava-se na identificação e hierarquização de categorias estéticas facilitadoras do esclarecimento do conceito de Estética associado ao Desporto. Esta hipótese foi também confirmada. Com efeito, não surgiu em qualquer dos grupos nenhuma categoria que tivesse sido considerada como não contribuindo para o reconhecimento de valor estético no Desporto.

Em comum aos dois grupos e consideradas como categorias que contribuem “bastante” ou contribuem “muito para o reconhecimento de valor estético”, emergiram a expressividade, a perfeição, a elegância, o ritmo, a criatividade, a harmonia e o equilíbrio. Para além destas, o grupo CD considerou também a graciosidade, a amplitude, a espectacularidade, a agilidade e o estilo, enquanto o grupo BA considerou a categoria unidade.

A atribuição, por parte do grupo CD, de maior importância no reconhecimento de valor estético a categorias como espectacularidade, graciosidade, amplitude, simetria, força, superação, facilidade, expressividade, risco e elegância, explica a grande maioria das diferenças com significado estatístico existentes entre os grupos. As restantes diferenças encontram justificação na maior importância atribuída pelo grupo BA às categorias equilíbrio e transgressão.

Através da quarta hipótese procuramos verificar a existência de uma certa associação entre a intensidade da atribuição de valor estético e o nível de afinidade ou simpatia por um desporto. Os resultados do nosso estudo permitiram confirmar esta hipótese dado que em quarenta e uma modalidades desportivas, apenas num caso não se verificou associação estatisticamente significativa entre as variáveis para o grupo CD, e em três para o grupo BA.

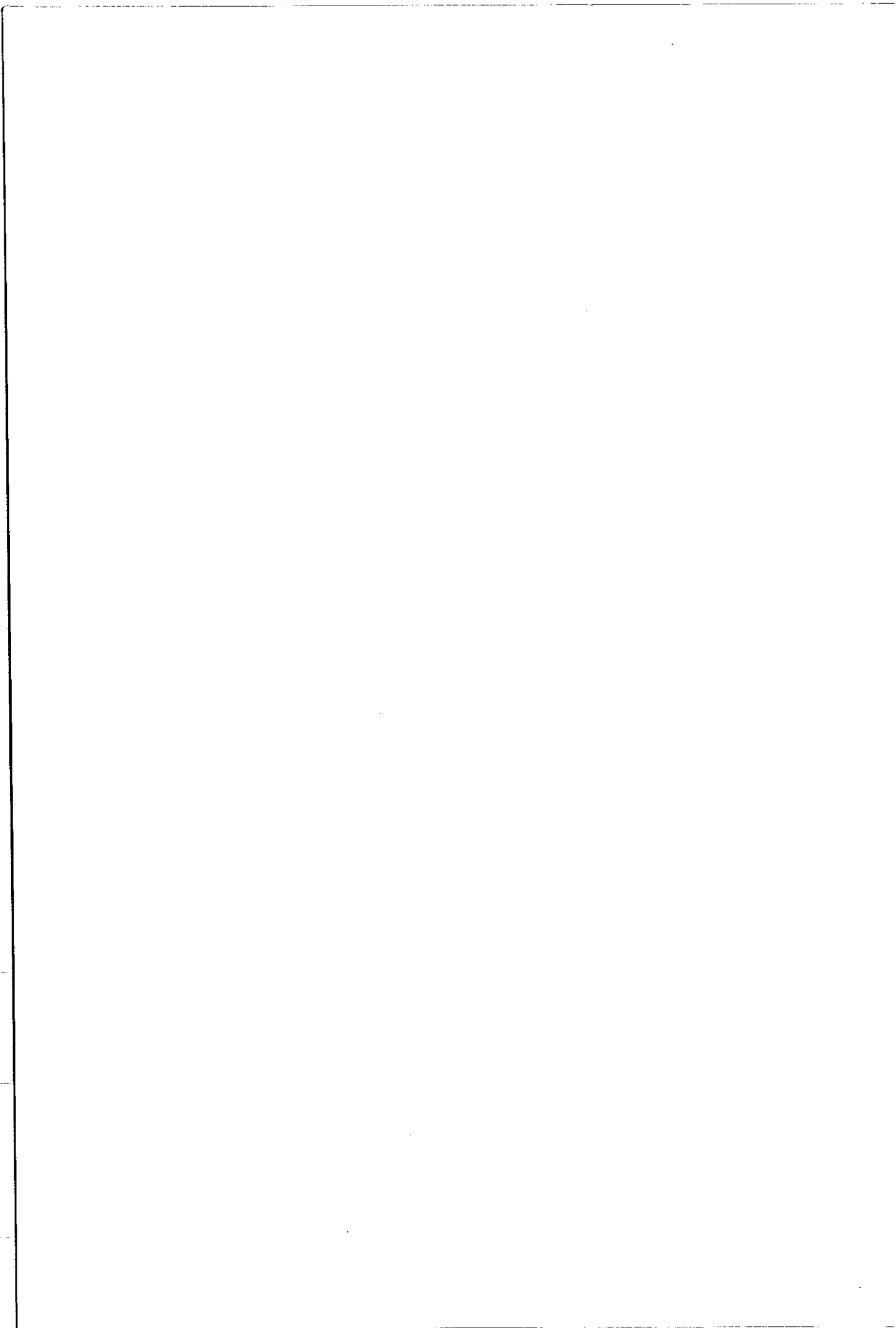
A quinta hipótese por nós formulada afirmava que a comparação entre as opiniões veiculadas pelo grupo de professores de Ciências do Desporto e as emitidas pelo grupo de professores de Belas Artes contribuiria para a verificação das hipóteses anteriores. Esta hipótese foi também confirmada, na medida em que os resultados obtidos através da recolha de opiniões do grupo BA constituiu uma mais-valia para a pesquisa, pese embora o facto de não ter surgido, senão pontualmente, um conjunto de perspectivas substancialmente diferente entre os grupos.

A hipótese específica desta dissertação foi apenas parcialmente confirmada. A afirmação de que os observadores mais treinados na capacidade em identificar qualidades estéticas nos objectos artísticos reflectem numa forma mais acentuada a apreciação estética do Desporto, não foi confirmada, sendo que as desigualdades ao nível da formação académica e profissional dos professores universitários inquiridos não se reflectiram numa discrepância expressiva de pontos de vista. Com efeito, a opinião do grupo BA não fez emergir um conjunto de desportos significativamente distinto do grupo CD. Verificou-se até, pelo contrário, que com excepção do ciclismo e do remo, todas as diferenças estatisticamente significativas entre os dois grupos foram devidas ao facto de o grupo CD valorizar mais desportos como o badminton, o basquetebol, o futebol ou o voleibol (entre outros). Também relativamente à valorização e hierarquização das categorias estéticas, o grupo BA não manifestou, com efeito, divergências substancialmente relevantes neste domínio.

Foi contudo possível confirmar uma parte importante desta hipótese onde se mencionava que os inquiridos no nosso estudo difundem a atribuição de valor estético a um grupo bastante alargado de desportos, sendo que identificam e hierarquizam um quadro de categorias estéticas passível de traduzir e, em parte, explicar o que se entende por valor estético em contexto desportivo. Os resultados da nossa pesquisa permitiram concluir que a Estética do Desporto não é sinónimo nem se identifica unicamente com os *designados desportos estéticos/artísticos*, sendo possível reconhecer qualidades estéticas nas mais variadas modalidades desportivas e clarificar um pouco no que consistem essas qualidades.

Afirmar que chegamos ao final da nossa dissertação com a sensação de que nos encontramos num ponto de partida é, certamente, uma banalidade, mas não deixa de ser o que melhor traduz o sentimento que nos percorre. Falamos *num* ponto de partida e não *no* ponto de partida. Temos a convicção de que o nosso trabalho não se desenvolveu numa circularidade, sendo que os caminhos que percorremos se aproximam mais numa certa espiralidade. Assim, o estádio em que nos encontramos actualmente é bem diferente daquele em que nos encontrávamos no início deste percurso, e é marcado justamente pela distância que nos separa desse momento inicial. É assim um *outro* ponto de partida que sinalizará o arranque para novas caminhadas.

## 7. Bibliografia



## 7. Bibliografia

- Abe, S. (1983). Sport from a viewpoint of sensibility. In Hans Lenk (ed.), *Topical problems of sport philosophy*, pp. 203-210. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann.
- Adorno, T. (1970). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- Alcoforado, D. (1998). *Pintura e finitude humana*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Alonso-Geta, P. M. (1991). Educacion estetica. In Dykinson (ed.), *Filosofia de la educacion hoy*, pp. 757-768. Madrid: Editorial Dykinson.
- Alves, N. (1996). *A construção do corpo na pintura, na moda e no desporto*. Dissertação de Mestrado. Porto: FCDEF-UP.
- Andresen, S. (1999). *Obra poética III*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- Andrieu, G. (1980). L'effet esthétique en éducation physique ou étude historique de quelques concepts. *Travaux & Recherches en E.P.S.*, INSEP, n°6: 160-170.
- Angelo, P. (1998). *A estética do romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Aragonés, J.; Américo, M. (1998). Psicologia ambiental. Aspectos conceptuales y metodológicos. In Juan Ignacio Aragonés y María Américo (org.), *Psicología ambiental*, pp. 21-41. Madrid: Ediciones Pirámide, S.A.
- Argan, G.; Fagiolo, M. (1994). *Guia de História da arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Argan, G. (1995). *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Aristóteles (1998). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.



- Arnold, P. (1997). *Educación física, movimiento y curriculum*. Tradução de Guillermo Solana. 2ª ed. Madrid: Ediciones Morata, S.L.
- Aspin, D. (1983). Creativity in sport, movement and physical education. In Hans Lenk (ed.), *Topical problems of sport philosophy*, pp. 185-202. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann.
- Badiou, A. (1998). *Pequeno manual de inestética*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Bañfi, A. (1970). *Filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A.
- Bardin, L. (1994). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barilli, R. (1994). *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Batalha, A.; Xarez, L. (1999). *Sistemática da dança I. Projecto taxonómico*. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana Serviço de Edições.
- Bayer, R. (1993). *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Beardsley, M.; Hospers, J. (1990). *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Bento, J. (1990). À procura de referências para uma ética do desporto. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *Desporto, ética, sociedade*, pp. 23-39. Porto: FCDEF-UP.
- Bento, J. (1992). O corpo na pedagogia do desporto. *Horizonte*, Vol. VIII, nº 50: 77-78.
- Bento, J. (1993). Acerca da necessidade de revitalizar o lema do “desporto para todos”. A cidade desportiva. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *A ciência do desporto, a cultura e o homem*, pp. 113-121. Porto: FCDEF-UP, CMP.
- Bento, J. (1995). *O outro lado do desporto*. Porto: Campo das Letras – Editores, S. A.
- Bento, J. (1997a). *Um olhar do norte*. Porto: Campo das Letras – Editores, S. A.
- Bento, J. (1997b). Em nome do corpo. In Manuel Ferreira Patrício (org.), *A escola cultural e os valores*, pp. 39-46. Porto: Porto Editora.
- Bento, J. (1998). *Desporto e humanismo. O campo do possível*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Bento, J.; Garcia R.; Graça, A. (1999). *Contextos da pedagogia do desporto*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.

- Bergson, H. (1991). *O riso. Ensaio sobre a significação do cómico*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda.
- Bergson, H. (1994). *A intuição filosófica*. Tradução, introdução e notas de Maria do Céu Patrão Neves. Lisboa: Edições Colibri.
- Berleant, A. (1986). Experience and theory in aesthetics. In Michael H. Mitias (ed.), *Possibility of the aesthetic experience*, pp. 91-106. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
- Best, D. (1988a). The aesthetic in sport. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 477-493. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Best, D. (1988b). Sport is not art. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 527-539. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Blanco, E.; Santos, L. (1997). A escola perante a educação da imagem. In Manuel Ferreira Patrício (org.), *A escola cultural e os valores*, pp. 427-435. Porto: Porto Editora.
- Blom, L.; Chaplin, L. (1982). *The intimate act of choreography*. University of Pittsburg Press.
- Borrvalho, M. (1997). O professor e o universo da estética. In Manuel Ferreira Patrício (org.), *A escola cultural e os valores*, pp. 415-418. Porto: Porto Editora.
- Boxill, J. M. (1988). Beauty, sport and gender. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 509-518. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Breton, A. (1993). *Manifestos do surrealismo*. Lisboa: Edições Salamandra, Lda.
- Bryman, A.; Cramer, D. (1993). *Análise de dados em ciências sociais. Introdução às técnicas utilizando o SPSS*. Oeiras: Celta Editora.
- Burillo, F. (1988). Historia, concepto y teorías en psicología ambiental. In Florencio Jiménez Burillo & Juan Ignacio Aragonés (compilación), *Introducción a la psicología ambiental*, pp. 21-32. Madrid: Alianza Editorial.
- Calabrese, O. (1986). *A linguagem da arte*. Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- Carrilho, M. (1994). *Filosofia*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Carvalho, A. (1988). *Epistemologia das ciências da educação*. Porto: Edições Afrontamento.
- Cassagne, M. (1990). *Gymnastique Rithmique Sportive. Grâce, ravissement, symphonie*. Paris: Ed. Amphora S.A.
- Cauquelin, A. (s.d.). *A arte contemporânea*. Porto: Rés-Editora.

- Choffée, N. (1999). Les capacités du corps à produire des discours. In Ana Paula Batalha & Luís Xarez (eds.), *Actas da Conferência Internacional "Dança: Cursos e Discursos"*, pp. 75-76. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.
- Cochofel, J. (s.d.). *Iniciação Estética*. 3ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Coelho, H. (1985). O processo criativo em dança – Implicações. *Ludens*, Vol. 9, nº 4: 41-47.
- Constantino, J. (1990). O valor cultural e ético do espectáculo desportivo na sociedade contemporânea. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *Desporto, ética, sociedade*, pp. 77-86. Porto: FCDEF-UP.
- Constantino, J. (1993). O desporto e a cultura do tempo livre. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *A ciência do desporto, a cultura e o homem*, pp. 131-144. Porto: FCDEF-UP, CMP.
- Cordner, C. (1995a). Differences between sport and art. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, (second edition), pp. 425-436. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Cordner, C. (1995b). Grace and functionality. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, (second edition), pp. 407-414. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Cordón, J.; Martínez, T. (1998a). *História da Filosofia. Dos pré-socráticos à idade média*. 1º vol. Lisboa: Edições 70.
- Cordón, J.; Martínez, T. (1998b). *História da Filosofia. Do renascimento à idade moderna*. 2º vol. Lisboa: Edições 70.
- Cordón, J.; Martínez, T. (1998c). *História da Filosofia. Filosofia contemporânea*. 3º vol. Lisboa: Edições 70.
- Corraliza, J. (1998). Emoción y ambiente. In Juan Ignacio Aragonés & María Amérigo (org.), *Psicología ambiental*, pp. 59-76. Madrid: Ediciones Pirámide, S.A.
- Costa, A. (1990). Repensar a questão ética à luz do fenómeno desportivo moderno. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *Desporto, ética, sociedade*, pp. 60-68. Porto: FCDEF-UP.
- Costa, A. (1993a). Cultura desportiva e cultura industrial. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *A ciência do desporto, a cultura e o homem*, pp. 41-49. Porto: FCDEF-UP, CMP.

Costa, A. (1993b). A simbólica do recorde na lógica desportiva. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *A ciência do desporto, a cultura e o homem*, pp. 123-130. Porto: FCDEF-UP, CMP.

Costa, A. (1997). *À volta do estádio. O desporto, o homem e a sociedade*. Porto: Campo das Letras.

Costa, F. (1981). *Diálogos estéticos*. Lisboa: Editorial Verbo.

Csikszentmihalyi, M.; Robinson, R. (1990). *The art of seeing. An interpretation of the aesthetic encounter*. Califórnia: The J. Paul Getty Trust Office of Publications.

Cunha e Silva, P. (1993). Força: um conceito ambíguo na modernidade plástica. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *A ciência do desporto, a cultura e o homem*, pp. 227-232. Porto: FCDEF-UP, CMP.

Cunha e Silva, P. (1995). *O lugar do corpo. Elementos para uma cartografia fractal*. Dissertação de Doutoramento. Porto: FCDEF-UP.

Cunha e Silva, P. (1998a). Corpo motor ou corpo desportivo? (Considerações paraepistemológicas). *Horizonte*, Vol. XIV, n° 81: 36-39.

Cunha e Silva, P. (1998b). O futuro do corpo ludo-desportivo: uma polaridade entre o radical e o virtual. *Horizonte*, Vol. XV, n° 86: 35-39.

Cunha e Silva (1999a). O corpo que dança: uma abordagem bioestética do movimento. In Daniel Tércio (ed.), *Continentes em movimento. Actas da Conferência "O encontro de culturas na história da dança"*, pp. 23-26. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.

Cunha e Silva, P. (1999b). *O lugar do corpo. Elementos para uma cartografia fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.

Damásio, A. (1999). *O erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano* 19ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.

Damásio, A. (2000). *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.

Davis, P. (1999). Boxill's stylish ambiguity. *Journal of the Philosophy of Sport*, XXVI: 88-94.

Dehedin, J.; Thomas, R. (1980). Image des disciplines sportives et méthodes d'analyse. In Raymond Thomas (direction de publication), *Sports & Sciences*, pp. 85-102. Paris: Editions Vigot.

Delimbeuf, J. (1985). Da evolução do conceito de expressão corporal. *Ludens*, Vol. 9, n° 4: 37-40.

- Dennison, L. (2000). L'esprit de notre temps. *Connaissance des Arts*, Numéro hors série: 36-47.
- Dias, M. (1999). *Métodos e técnicas de estudo e elaboração de trabalhos científicos*. Coimbra: Livraria Minerva Editora.
- Dorfles, G. (1989). *As oscilações do gosto*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Dorfles, G. (1995). *A moda da moda*. Lisboa: Edições 70.
- Duffenne, M. (1988). *Esthétique et philosophie*. Tome 1. Paris: Éditions Klincksieck.
- Durozoi, G.; Roussel, A. (2000). *Dicionário de Filosofia*. Porto: Porto Editora.
- Dziemidok, B. (1986). Controversy about aesthetic attitude: Does aesthetic attitude condition aesthetic experience? In Michael H. Mitias (ed.), *Possibility of the aesthetic experience*, pp. 139-158. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
- Eco, U. (1989). *Obra aberta*. Lisboa: Difel, Difusão Editorial, Lda.
- Eco, U. (1995). *A definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Eco, U. (s.d.). *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel, Difusão Editorial, Lda.
- ↗ Fahlbusch, H. (1990). *Dança. Moderna-Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Sprint, Lda.
- Fazenda, M. (1999). Elementos para uma reflexão antropológica sobre a dança: o corpo naturalizado. In Ana Paula Batalha & Luís Xarez (eds.), *Actas da Conferência Internacional "Dança: Cursos e Discursos"*, pp. 111-113. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.
- Feio, N. (1990). A dimensão ética e cultural do desporto. Ensaio sobre a multidimensionalidade do agon contemporâneo. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *Desporto, ética, sociedade*, pp. 46-59. Porto: FCDEF-UP.
- Félix, J. (2000). A matemática e a arte. *Noesis – Educação em Revista*, nº55: 58-60.
- Féraud, C. (1984). GRS – XI Championnats du Monde: A propos du XI Championnat du monde. *Éducation Physique et Sport*, nº 186: 69-72.
- Fernandes, A. T. (1999). *Para uma sociologia da cultura*. Porto: Campo das Letras – Editores, S. A.
- Ferreira, M.; Ximenez, M.; Gottschalk, L. (1994). *Introdução à Filosofia*. Lisboa: Texto Editora, Lda.

- Ferry, L. (1990). *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Ferry, L. (1998). *Le sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*. Paris: Éditions Cercle d'Art.
- Foddy, W. (1996). *Como perguntar. Teoria e prática da construção de perguntas em entrevistas e questionários*. Oeiras: Celta Editora.
- Formaggio, D. (1985). *Arte*. Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- Francastel, P. (s.d.). *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Franzini, E. (1999). *A estética do século XVIII*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Frayssinet, P. (1968). *Le sport parmi les beaux-arts*. Paris: Dargaud S. A. Editeur.
- Galard, J. (2000). O apagamento das fronteiras da arte e a tarefa da estética. In Campo das Letras (ed.), *Conferências de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, pp. 79-95. Porto: Campo das Letras – Editores, S.A.
- Galvin, R. (1985). Aesthetic incontinence in sport. In David Vanderwerken & Spencer Wertz (eds.), *Sport inside out*, pp. 519-524. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Garcia, R. (1993). Maratona – Palavra plural. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *A ciência do desporto, a cultura e o homem*, pp. 145-153. Porto: FCDEF-UP, CMP.
- Garcia, R. (1999). Da desportivização à somatização da sociedade. In J. Bento, R. Garcia, A. Graça, *Contextos da pedagogia do desporto - Perspectivas e problemáticas*, pp. 113-163. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.
- Gautrand, J. (1989). *Visions du sport. Photographies 1860-1960*. Aix-en Provence: Editions Admira.
- Genette, G. (1997). *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ghiglione, R.; Matalon, B. (1997). *O inquérito. Teoria e prática*. 3ª ed. Oeiras: Celta Editora.
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções - Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Goleman, D. (1999). *Inteligência emocional*. Lisboa: Temas e Debates – Actividades Editoriais, Lda.

- Gomes, I. (1999): *Dossier Paul Ricoeur*. Coleção Dossier Filosofia (1). Porto: Porto Editora.
- Hanslick, E. (1994). *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70.
- Hegel, G.W.F. (1993). *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores.
- Hemphill, D. (1995). Revisioning sport spectatorism. *Journal of the Philosophy of Sport*, XXII: 48-60.
- Herrero, D. (1988). *Estética*. Barcelona: Editorial Herder.
- Hess, W. (s.d.). *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Hohler, V. (1989). Sport and music. *Sport Science Review*, 12º ano: 41-44.
- Huisman, D. (1994). *A estética*. Lisboa: Edições 70.
- Huyghe, R. (1998). *O poder da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Huizinga, J. (1995). The nature of play. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, (second edition), pp. 5-7. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Hyland, D. (1990). *Philosophy of sport*. St. Paul, Minnesota: Paragon House.
- Janson, H. (1998). *História da Arte*. 6ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Januszczak, W.; McCleery, J. (1984). *Compreender a Arte*. Lisboa: Ed. Verbo.
- Juli, R. B. (1999a). El deporte en el museo. *apunts Educación Física y Deportes*, nº 58: 104-105.
- Juli, R. B. (1999b). El deporte en la biblioteca. *apunts Educación Física y Deportes*, nº 58: 106-107.
- Kant, I. (1998). *Crítica da faculdade do juízo*. Introdução de António Marques; tradução e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Kirk, D. (1984). Physical education, aesthetics, and education. *Physical Education Review*, vol. 7, nº 1: 65-72.

- Krens, T. (2000). De Venise à Bilbao. *Connaissance des Arts*, Numéro hors série: 12-23.
- Kuntz, P. (1985). Aesthetics applies to sports as well as to the arts. In David L. Vanderwerken & Spencer K. Wertz (eds.), *Sport inside out*, pp. 492-509. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Kupfer, J. (1988a). Sport - The body electric. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 455-475. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Kupfer, J. (1988b). A commentary on Jan Boxill's "Beauty, sport and gender". In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 519-522. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Lacerda, T. O. (1997). Para uma Estética do Desporto. *Horizonte*, Vol. XIII, n° 78: 17-21.
- Lacerda, T. O. (1998). Actividades rítmicas e de expressão - Que expressão lhes é dada na formação dos jovens? Um estudo em alunos do 1º ano da FCDEF. *Horizonte*, Vol. XIV, n° 81: 17-21.
- Lacerda, T. O.; Cunha e Silva, P. (1998). The aesthetic registration. Another possibility to figure movement analysis. In Mike Hughes & Fernando Tavares (eds.), *Proceedings of the IV World Congress of Notational Analysis of Sport*, pp. 235-237. Porto: CEJD, FCDEF-UP.
- Lacerda, T. (2000). Equilíbrio e força: das capacidades motoras às categorias estéticas. *Horizonte*, Vol. XVI, n° 96: 21-22.
- Lacoste, J. (1986). *L'idée de beau*. Paris: Bordas.
- Langsley, E. (1996). *Gymnastics. The art of sport*. Moutier: Fédération Internationale de Gymnastique.
- Langsley, E. (2000). *Gymnastics - In perspective*. Moutier: Fédération Internationale de Gymnastique.
- Lecomte, F. (1984). GRS - XI Championnats du Monde: La GRS sport-spectacle. *Éducation Physique et Sport*, n° 186: 61-63.
- Lepecki, A. (1999). Subliminal communication in abstract dance - Or why do I like it when I don't understand it. In Ana Paula Batalha & Luís Xarez (eds.), *Actas da Conferência Internacional "Dança: Cursos e Discursos"*, pp. 97-101. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.
- Lima, M. (1995). *Inquérito sociológico. Problemas de metodologia*. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença.
- Lima, S. (1987). *Desporto, jogo e arte*. Lisboa: Edição do Ministério da Educação, Direcção-Geral dos Desportos.



- Lima, T. (1981). *Alta competição. Desporto de dimensões humanas?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Lipovetsky, G. (1989). *O império do efêmero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lobo, M. (1999). *Sinais de expressão do corpo nas actividades desportivas recreativas.* Dissertação de Mestrado. Porto: FCDEF-UP.
- Lopes, J. (2000). *A cidade e a cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas.* Porto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.
- Luvisolo, H. (1997). *Estética, esporte e educação física.* Rio de Janeiro: Editora Sprint, Lda.
- Machado, I. (2000). *Corpo e espaço: elementos para uma leitura do corpo performativo através das artes plásticas no século XX.* Dissertação de Mestrado. Porto: FCDEF-UP.
- Macri, T. (1997). *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance.* Genova: Costa & Nolan SRL.
- Marques, A. (1990). Do perfil de uma estética do desporto. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *Desporto, ética, sociedade*, pp. 218-226. Porto: FCDEF-UP.
- Marques, A.; Gomes, M. P. (1990). O desporto e a cultura física nas artes plásticas. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *Desporto, ética, sociedade*, pp. 227-237. Porto: FCDEF-UP.
- Marques, A. (1993). Desporto, arte e estética. Fronteiras e espaços comuns. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *A ciência do desporto, a cultura e o homem*, pp. 31-39. Porto: FCDEF-UP, CMP,
- Marques, A. (2000). Desporto e futuro. O futuro do desporto. In Júlio Garganta (ed.), *Horizontes e órbitas no treino dos jogos desportivos*, pp. 7-20. Porto: FCDEF-UP.
- Martins, I. (1999). *A natureza e o significado da relação desporto-dança: um estudo sobre os desportos de composição artística (DCA) e a dança clássica.* Dissertação de Doutoramento. Porto: FCDEF-UP.
- Masterson, D. (1983). Sport, theatre and art in performance. In Hans Lenk (ed.), *Topical problems of sport philosophy*, pp. 169-183. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann.
- Meier, K. (1995). Triad trickery: playing with sport and games. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport (second edition)*, pp. 23-35. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Mendes, M. (1987). *A dança.* 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, S.A.

- Mendizábal, S.; Mendizábal, I. (1985). *Gimnasia Rítmica 1 – Manos libres, Cuerda, Pelota*. Madrid: Gymnos Editorial.
- Merlau-Ponty, M. (1996). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Mitias, M. (1986). Can we speak of “Aesthetic Experience”? In Michael H. Mitias (ed.), *Possibility of the aesthetic experience*, pp. 47-58. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
- Moderno, J. (1998). Estética do futebol. *PRAXIS da Educação Física e dos Desportos*, vol. I, nº 2: 51-60.
- Monteiro, E. (1985). Comunicação em dança – Aplicabilidade das noções linguísticas estruturais em dança? *Ludens*, Vol. 9, nº 4: 26-36.
- Morgan W. J.; Meier K.V. (1988). Sport and aesthetics. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 447-450. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Morgan W. J.; Meier K.V. (1995). Sport, aesthetics, and art. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport* (second edition), pp. 375-376; pp. 447-448. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Munro, T. (1962). Aesthetics. In Dagobert Runes (dir.), *Dictionary of Philosophy*, pp. 6. New Jersey.
- Nietzsche, F. (2000). *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Nietzsche, F. (s.d.). *Assim falou Zaratustra*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Nietzsche, F. (1999). *Para além do bem e do mal*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Osborne, H. (1993). *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Osterhoudt, R. (1991). *The philosophy of sport: an overview*. Champaign, Illinois: Stipes Publishing Company.
- Pais, J.; Ferreira, P.; Ferreira, V. (1995). *Inquérito aos artistas jovens portugueses*. Lisboa: Edição do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Panofsky, E. (1994): *Idea. A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Pareyson, L. (1989). *Os problemas da estética*. São Paulo; Martins Fontes.
- Parry, J. (1989). Sport, art and the aesthetics. *Sport Science Review*, 12º ano: 15-20.

- Parsons, M. (1992). *Compreender a arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Patrício, M. (1993). *Lições de axiologia educacional*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Pelissier, P.; Billouin, A. (1976). *Patinage. La technique. L'entraînement*. Paris: Editions Robert Laffont.
- Perniola, M. (1991). *Do sentir*. Lisboa: Editorial Presença.
- Perniola, M. (1997). *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Pestana, M.; Gageiro, J. (1998). *Análise de dados para ciências sociais. A complementaridade do SPSS*. Lisboa: Edições Sílabo, Lda.
- Petersen, A. (1989). The olympic art competitions 1912-1948. *Sport Science Review*, 12º ano: 44-51.
- Pica (1988). *Dance training for gymnastics*. Illinois: Leisure Press.
- Pina, A. (1982). *O belo como categoria estética*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pinto, A. (1990). *Metodologia da investigação psicológica*. Porto: Edições Jornal de Psicologia.
- Pita, A. (1999). *A experiência estética como experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras – Editores, S.A.
- Platão (s.d.). *O Banquete*. 2ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Platão (1997). *Fedro*. Lisboa, Edições 70.
- Platão (2000). *Hípias Maior*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. 3ª ed. Lisboa: Edições 70.
- Ravizza, K. (1983). There is a silence that surrounds me. In Hans Lenk (ed.), *Topical problems of sport philosophy*, pp. 241-254. Schorndorf: Verlag Karl Hofmann.
- Read, H. (s.d.). *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, S.A.
- Ribeiro, A. (1994). *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega.
- Ribeiro, J.; Silva, J. (1971). *Compêndio de filosofia*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

- Roberts, T. (1988). Sport, art, and particularity: the Best equivocation. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 495-507. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Roberts, T. (1995a). The making and remaking of sport actions. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport* (second edition), pp. 437-446. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Roberts, T. (1995b). Sport and strong poetry. *Journal of the Philosophy of Sport*, XXII: 94-107.
- Robeva, N. (1986). Acompañamiento musical para ejercicios individuales y de conjunto. In Junta de Castilla y Leon (ed.), *Memoria del I Clinic Internacional de Entrenadores de Gimnasia Rítmica*, pp. 13-19. Valladolid: Junta de Castilla y Leon.
- Robinson, J. (1988). *Éléments du langage chorégraphique*. Paris: Editions Vigot.
- Rodrigues, M. (1987). Construção de uma bateria de testes para prever a performance de ginastas em GRD. *Kinesis*, Vol. 3, nº 2: 217-238.
- Roudnitska, E. (1977). *L'Esthétique en question. Introduction à une esthétique de l'odorat*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Russ, J. (2000). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Didáctica Editora.
- Salazar, A. (1999). *Obras de Abel Salazar. Antologia*. Porto: Lello Editores.
- Salazar, A. (2000). *Notas de filosofia da arte*. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A.
- Sanabra, F. R. (1988). Percepción ambiental. In Florencio Jiménez Burillo & Juan Ignacio Aragonés (compilación), *Introducción a la psicología ambiental*, pp. 51-64. Madrid: Alianza Editorial.
- Santos, A. (1999). *Estudos de psicopedagogia e arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Santos, B. (1990). *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Porto: Edições Afrontamento.
- Sasportes, J. (1983). *Pensar a dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Schiller, F. (1994). *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Schwartz, D. (1999). John Stuart Mill and the ends of sport. [On-line]: [www.bu.edu/wcp/Papers/Spor/SporSchw.html](http://www.bu.edu/wcp/Papers/Spor/SporSchw.html)

- Sérgio, M. (1996). *Epistemologia da motricidade humana*. Lisboa: Edições FMH.
- Sobral, F. (1990). Para uma crítica axiológica do desporto e da educação corporal. In Jorge Bento & António Marques (eds.), *Desporto, ética, sociedade*, pp. 133-142. Porto: FCDEF-UP.
- Souriau, E. (1970). *Clefs pour l'Esthétique*. Paris: Éditions Seghers.
- Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'Esthétique*. Publié sous la direction de Anne Souriau. Paris: Presses Universitaires de France.
- Souriau, P. (1983). *The aesthetics of movement*. Translated and edited by Manon Souriau. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Sousa, A. (1999). Contribuições da dançoterapia para a dança-espectáculo – Para uma psicologia da dança. . In Ana Paula Batalha & Luís Xarez (eds.), *Actas da Conferência Internacional "Dança: Cursos e Discursos"*, pp. 93-96. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.
- Suassuna, A. (1996). *Iniciação à estética*. Recife: Editora Universitária da UFPE.
- Suits, B. (1995a). The elements of sport. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport* (second edition), pp. 8-15. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Suits, B. (1995b). Tricky triad: games, play, and sport. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport* (second edition), pp. 16-22. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.
- Sumanik/Sharon, I.; Stoll, K. (1989). A philosophic model to discuss the relationship of sport to art. *Sport Science Review*, 12º ano: 20-25.
- Takács, F. (1989). Sport aesthetics and its categories. *Sport Science Review*, 12º ano: 27-32.
- Thomas, R. (1980). Attitude et système de valeurs de sportifs de haut niveau. In Raymond Thomas (direction de publication), *Sports & Sciences*, pp. 63-83. Paris: Editions Vigot.
- Vanden Eynde, E. (1989). Mouvement and expression. *Sport Science Review*, 12º ano: 25-27.
- Vercellone, F. (2000). *A estética do século XIX*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Vidarte, J. (2000). Une coopération réussie. *Connaissance des Arts*, Numéro hors série: 4-11.
- Vidal, A. M. (1999). Aproximación al deporte a través de los principios artísticos: creatividad, expresión y estética. *apunts Educació Física y Deportes*, nº 58: 88-92.

Walther, I. (2000). *Picasso*. Colónia: Taschen.

Walther, I. (2000). *Van Gogh*. Colónia: Taschen.

Wertz, S. (1985a). Artistic creativity in sport. In David Vanderwerken & Spencer Wertz (eds.), *Sport inside out*, pp. 510-519. Fort Worth: Texas Christian University Press.

Wertz, S. (1985b). Comments on Galvin. In David Vanderwerken & Spencer Wertz (eds.), *Sport inside out*, pp. 525-526. Fort Worth: Texas Christian University Press.

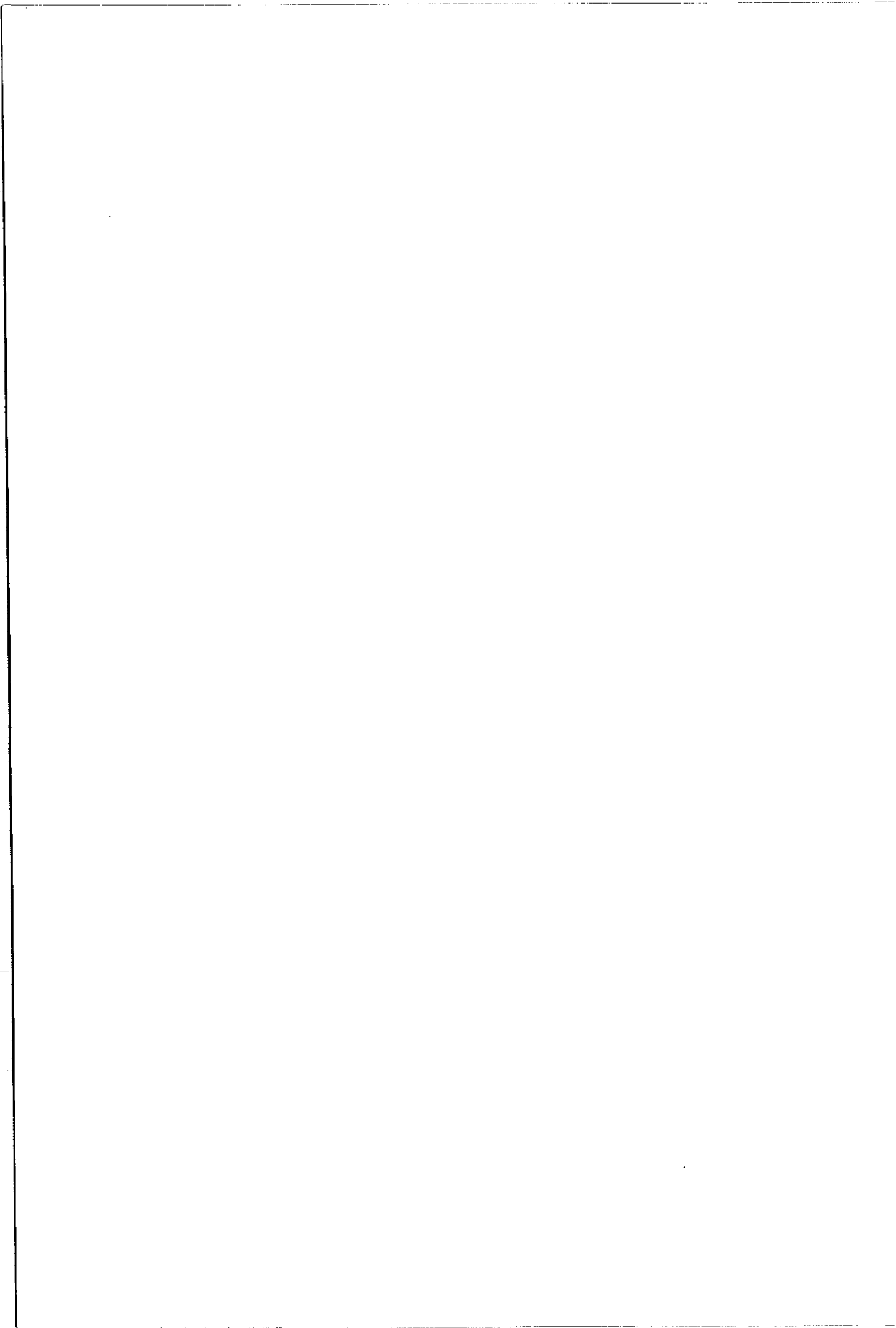
Wertz, S. (1988). Context and intention in sport and art. In William J. Morgan & Klaus V. Meier (eds.), *Philosophic inquiry in sport*, pp. 523-525. Champaign, Illinois: Human Kinetics Publishers, Inc.

Witt, G. (1989). The world of sport - A world of aesthetic values. *Sport Science Review*, 12º ano: 10-15.

Wollheim, R. (1994). *L'art et ses objets*. Paris: Aubier.

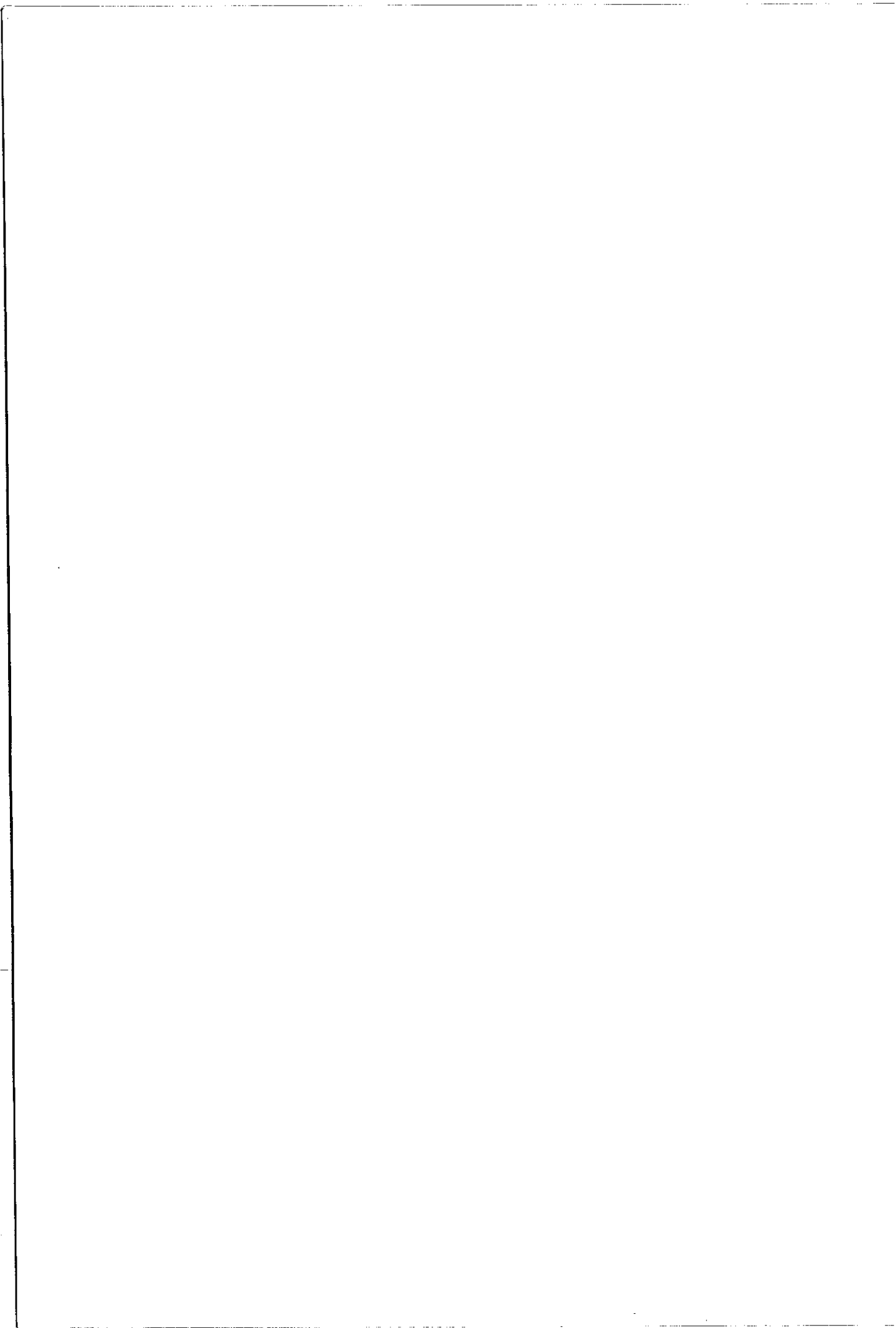
Xarez, L. (1999). Modos de presença de elementos de culturas não-ocidentais na dança teatral ocidental. In Daniel Tércio (ed.), *Continentes em movimento. Actas da Conferência "O encontro de culturas na história da dança"*, pp. 157-164. Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.

Zollner, F. (2000). *Leonardo*. Colónia: Taschen.



**Anexos**





## A. Anexos

Exmo. Senhor Professor:

Na qualidade de estudante de doutoramento da Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física da Universidade do Porto encontro-me a preparar a minha dissertação que procurará realizar uma leitura do Desporto à luz da perspectiva estética.

Um dos instrumentos para a recolha de dados consiste no questionário anexo a aplicar a professores universitários de instituições públicas de ensino superior, responsáveis pela formação em Educação Física e Desporto e em Belas Artes.

Só será possível concretizar o estudo (e finalizar o meu doutoramento) se puder contar com a sua colaboração. Assim, e tendo embora consciência da escassez do seu tempo, agradeço que responda a este questionário e o devolva o mais rapidamente possível.

Os dados recolhidos destinam-se exclusivamente ao desenvolvimento do meu trabalho, garantindo-se o total anonimato dos respondentes e a confidencialidade das respostas.

Agradeço reconhecidamente a sua colaboração e fico a aguardar a resposta ao questionário.

Porto, Julho de 1998.

(Teresa Oliveira Lacerda)

**POR FAVOR LEIA ATENTAMENTE E RESPONDA A TODAS AS QUESTÕES**

Nas questões 1 a 13 responda assinalando com um X na quadrícula correspondente à categoria ou categorias de resposta que melhor expresse o seu entendimento.

1. A presença de música numa actividade desportiva influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, dessa actividade?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

2. O espaço físico onde se desenvolvem as diferentes actividades desportivas (relvado, pista, pavilhão, ringue, mar, rio, etc.) influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, dessas actividades?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

3. A plástica do corpo humano nos diferentes movimentos inerentes às várias actividades desportivas (i.e. as diferentes formas “desenhadas” pelo corpo no espaço por intermédio do movimento) influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, dessas actividades?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

4. A presença de elementos do repertório da dança numa actividade desportiva influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, dessa actividade?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

5. O tipo de vestuário e acessórios utilizados nos diferentes desportos (fato de banho, kimono, calções, collants, óculos, luvas, etc.) influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, desses desportos?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

6. As relações de cooperação e oposição entre os atletas evidenciadas nos desportos colectivos influenciam ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, desses desportos?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

7. A possibilidade de um desporto proporcionar um bom ou mau espectáculo para o público, influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, desse desporto?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

8. O tipo de materiais utilizados nos diferentes desportos (raquetes, patins, bolas, tacos, cordas, halteres, esquis, pranchas, etc.) influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, desses desportos?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

9. As dimensões vitória/derrota intrínsecas ao desporto influenciam ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, dos vários desportos?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

10. A constituição física dos desportistas influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, dos desportos a que estão associados?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

11. A natureza quantitativa do resultado desportivo (expresso em nº de golos, quantidade de tempo, nº de pontos, etc.) influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, dos desportos?

Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

12. O maior ou menor domínio da técnica inerente aos vários movimentos desportivos influencia ou não a apreciação que faz, em termos estéticos, desses movimentos?

	Influencia	Acrescenta valor estético	Retira valor estético	Não influencia
a) Menor domínio da técnica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
b) Maior domínio da técnica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

13. Se reconhece a existência de uma componente estética no desporto, parece-lhe que ela se situa mais próxima da:

Apreciação estética (a perspectiva do observador)	Experiência estética (a perspectiva do atleta)	Ambas	Não se aplica
<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

(Caso não reconheça a existência de uma componente estética no desporto responda, por favor, na coluna "Não se aplica".)

14. Atribua ou não valor estético aos desportos que se seguem utilizando a seguinte escala de apreciação:

- 1 - Nenhum valor estético
- 2 - Pouco valor estético
- 3 - Moderado valor estético
- 4 - Bastante valor estético
- 5 - Muito valor estético

- |                                       |  |                                       |
|---------------------------------------|--|---------------------------------------|
| Andebol <input type="radio"/>         | Gin. aeróbica <input type="radio"/>      | Polo aquático <input type="radio"/>   |
| Atletismo <input type="radio"/>       | Gin. artística <input type="radio"/>     | Râguebi <input type="radio"/>         |
| Asa delta <input type="radio"/>       | Gin. rítmica <input type="radio"/>       | Remo <input type="radio"/>            |
| Badminton <input type="radio"/>       | Golfe <input type="radio"/>              | Saltos p/ água <input type="radio"/>  |
| Basquetebol <input type="radio"/>     | Halterofilismo <input type="radio"/>     | Saltos de esqui <input type="radio"/> |
| Body board <input type="radio"/>      | Hóquei em patins <input type="radio"/>   | Surf <input type="radio"/>            |
| Boxe <input type="radio"/>            | Judo <input type="radio"/>               | Ténis <input type="radio"/>           |
| Ciclismo <input type="radio"/>        | Karaté <input type="radio"/>             | Ténis de mesa <input type="radio"/>   |
| Culturismo <input type="radio"/>      | Luta <input type="radio"/>               | Tiro <input type="radio"/>            |
| Escalada <input type="radio"/>        | Natação pura <input type="radio"/>       | Tiro c/ arco <input type="radio"/>    |
| Esgrima <input type="radio"/>         | Nat. sincronizada <input type="radio"/>  | Trampolins <input type="radio"/>      |
| Esqui <input type="radio"/>           | Parapente <input type="radio"/>          | Vela <input type="radio"/>            |
| Futebol <input type="radio"/>         | Paraquedismo <input type="radio"/>       | Voleibol <input type="radio"/>        |
| Gin. acrobática <input type="radio"/> | Patinag. artística <input type="radio"/> |                                       |

15. Enuncia-se a seguir um conjunto de categorias que podem ou não contribuir para objectivar o quadro em que se fundamenta o seu reconhecimento de valor estético nos desportos. Em cada uma das categorias indique, por favor, a opção que melhor se adequar à sua opinião, assinalando:

- 1 - Não contribui para o reconhecimento de valor estético  
 2 - Contribui pouco para o reconhecimento de valor estético  
 3 - Contribui moderadamente para o reconhecimento de valor estético  
 4 - Contribui bastante para o reconhecimento de valor estético  
 5 - Contribui muito para o reconhecimento de valor estético

Força <input type="radio"/>	Estratégia <input type="radio"/>	Esforço <input type="radio"/>	Superação <input type="radio"/>	Cor <input type="radio"/>
Agilidade <input type="radio"/>	Precisão <input type="radio"/>	Competitividade <input type="radio"/>	Graciosidade <input type="radio"/>	Emoção <input type="radio"/>
Amplitude <input type="radio"/>	Facilidade <input type="radio"/>	Eficiência <input type="radio"/>	Brilho <input type="radio"/>	Poder <input type="radio"/>
Equilíbrio <input type="radio"/>	Risco <input type="radio"/>	Prazer <input type="radio"/>	Harmonia <input type="radio"/>	Estilo <input type="radio"/>
Velocidade <input type="radio"/>	Elegância <input type="radio"/>	Espectacularidade <input type="radio"/>	Transgressão <input type="radio"/>	Drama <input type="radio"/>
Ritmo <input type="radio"/>	Perfeição <input type="radio"/>	Expressividade <input type="radio"/>	Interpretação <input type="radio"/>	Criatividade <input type="radio"/>
Unidade <input type="radio"/>	Simetria <input type="radio"/>	Dinamismo <input type="radio"/>	Coragem <input type="radio"/>	Disputa <input type="radio"/>

16. Na sua opinião existe ou não alguma relação entre Desporto e Arte? Explique porquê.

.....

.....

.....

.....

.....

17. Na sua opinião existe ou não alguma relação entre Desporto e Estética? Explique porquê.

.....

.....

.....

.....

.....

18. Indique o seu agrado ou desagrado relativamente a cada um dos desportos que se segue:

	Desagrada Não agrada nem desagrada Agrada		Desagrada Não agrada nem desagrada Agrada		Desagrada Não agrada nem desagrada Agrada
Andebol	○○○	Gin. acrobática	○○○	Patinag. artística	○○○
Atletismo	○○○	Gin. aeróbica	○○○	Polo aquático	○○○
Asa delta	○○○	Gin. artística	○○○	Râguebi	○○○
Badminton	○○○	Gin. rítmica	○○○	Remo	○○○
Basquetebol	○○○	Golfe	○○○	Saltos p/ água	○○○
Body board	○○○	Halterofilismo	○○○	Saltos de esqui	○○○
Boxe	○○○	Hóquei em patins	○○○	Surf	○○○
Ciclismo	○○○	Judo	○○○	Ténis	○○○
Culturismo	○○○	Karaté	○○○	Ténis de mesa	○○○
Escalada	○○○	Luta	○○○	Tiro	○○○
Esgrima	○○○	Natação pura	○○○	Tiro c/ arco	○○○
Esqui	○○○	Nat. sincronizada	○○○	Trampolins	○○○
Futebol	○○○	Parapente	○○○	Vela	○○○
		Paraquedismo	○○○	Voleibol	○○○

A ser respondido apenas pelos professores de Belas Artes.

SEXO  M  F IDADE

PRATICA OU PRATICOU ALGUM DESPORTO?

Pratica  Praticou  Nunca praticou

Qual (ais)? .....

COSTUMA ASSISTIR A ACONTECIMENTOS DESPORTIVOS?

SIM  NÃO

Pela televisão   que assiste mais é .....

Ao vivo   que assiste mais é .....

A ser respondido apenas pelos professores de Ciências do Desporto.

SEXO  M  F IDADE

TEM UMA RELAÇÃO DIRECTA COM ALGUMA FORMA DE ARTE? (Isto é, pinta, desenha, toca um instrumento musical, etc.)

Sim  Não

Especifique .....

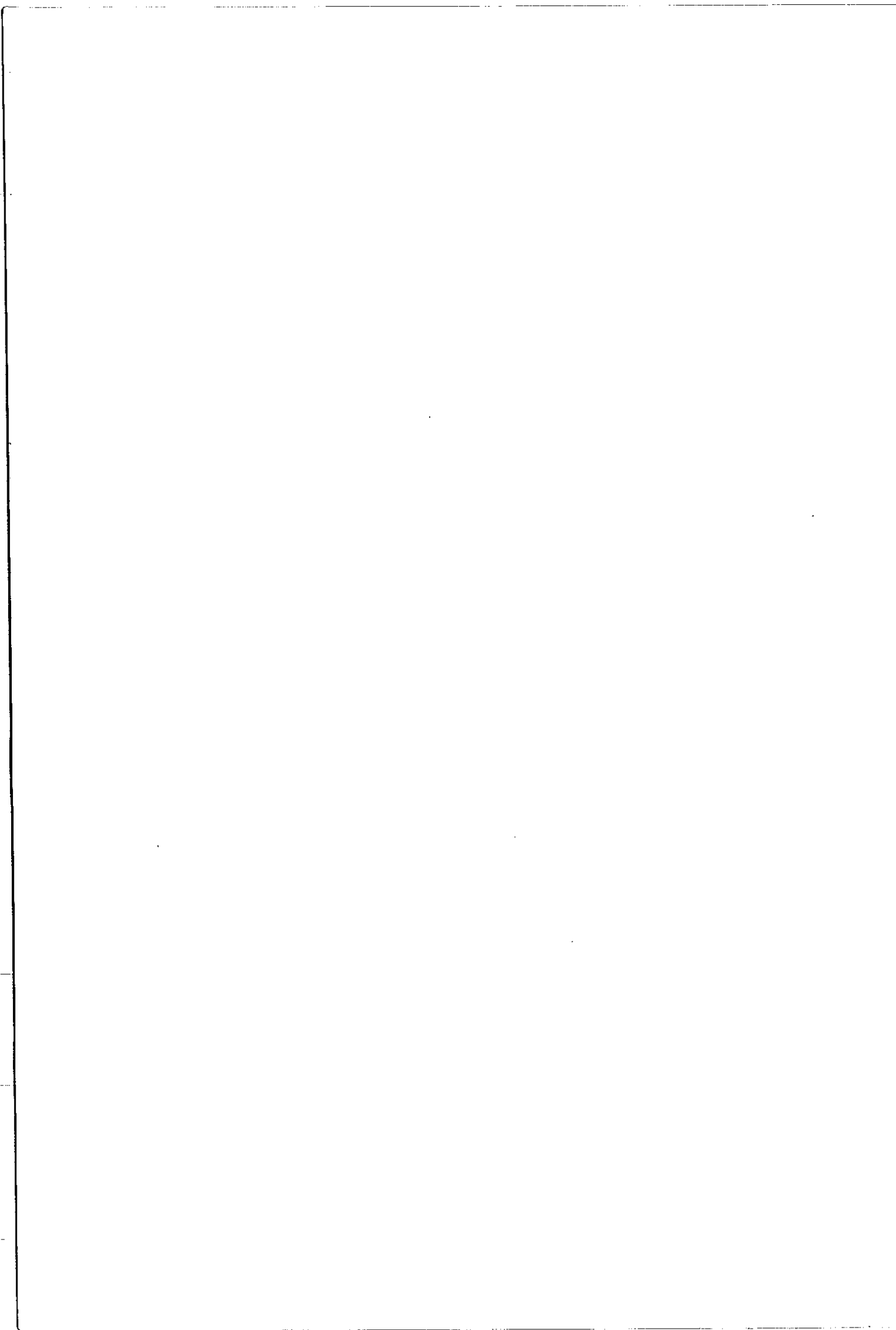
COSTUMA ASSISTIR A MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS?

SIM  NÃO

Pela televisão   mais frequente é .....

Ao vivo   mais frequente é .....





## B. Anexos

A questão nº13 incluída no questionário, que não foi apresentada no capítulo 5, visava dois objectivos:

- Funcionar como “filtro”relativamente à problemática em estudo. A possibilidade de utilização da categoria de resposta “não se aplica” ratificava esta intenção;
- Conhecer um pouco a opinião dos sujeitos relativamente aquele domínio da Estética do Desporto que se situa mais próximo do atleta.

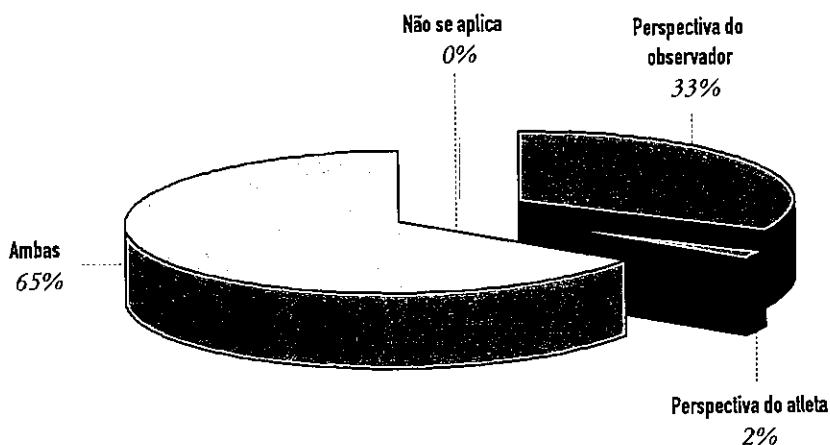
Dado que esta problemática não se inseria nas preocupações centrais da dissertação, nem foi expressa na formulação das hipóteses, optamos por a remeter para esta secção, dado que constituiu, de facto, algo de secundário ao estudo.

Nos gráficos I e II apresentam-se os resultados das respostas a esta questão (Q13) onde foi pedido aos inquiridos para assinalarem o reconhecimento, ou não, de uma componente estética no Desporto. Foi pedido também que a procurassem situar relativamente à perspectiva do observador e/ou do atleta.

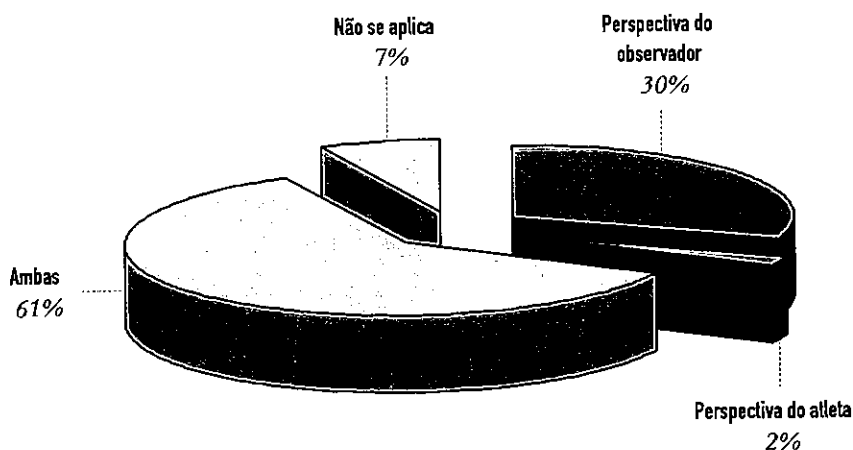
Relativamente ao grupo CD (gráfico I) a frequência de ocorrência mais elevada registou-se na categoria “ambas” (65%), ou seja aquela que expressava a possibilidade de a componente estética do Desporto respeitar tanto ao observador como ao atleta. 33% dos inquiridos do grupo CD consideraram que a componente estética do Desporto se situa mais próxima do observador, enquanto apenas 2% a entendem como do domínio exclusivo do atleta. O facto de nenhum respondente ter escolhido a categoria “não se aplica” parece-nos evidenciar que para o grupo de professores universitários de CD é inquestionável a existência de uma componente estética no Desporto.

O grupo BA (gráfico II) manifestou um posicionamento semelhante ao do grupo CD nas categorias “perspectiva do observador” (30%), “perspectiva do atleta” (2%) e “ambas” (61%), sendo que a principal diferença se situou ao nível da categoria de resposta “não se aplica” (7%). Não nos parece, contudo, que este valor traduza algum significado substantivo.

**Gráfico I** – Resultados do grupo de **Ciências do Desporto** à questão onde se inquiria a respeito do reconhecimento de uma componente estética no Desporto.



**Gráfico II** – Resultados do grupo de **Belas-Artes** à questão onde se inquiria a respeito do reconhecimento de uma componente estética no Desporto.



O facto de ambos os grupos terem concedido maior importância à categoria de resposta que conferia a possibilidade de a componente estética do Desporto implicar tanto o desportista como o observador indica, do nosso ponto de vista, a necessidade de se desenvolverem estudos que, diferentemente do presente trabalho, atribuam importância nuclear ao atleta como sujeito da experiência estética. Parece-nos, como afirmamos já anteriormente, que poderão emergir novos argumentos que ajudarão a esclarecer outras facetas da problemática relativa à Estética do Desporto.

