

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio De Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

MARIA CELIA MORO KIMURA

O ASSOMBRO NA ARTE:
como entender a invisibilidade

São Paulo
2024

MARIA CELIA MORO KIMURA

O ASSOMBRO NA ARTE:

como entender a invisibilidade

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte.

Orientador Prof. Dr.: Omar Khouri.

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pela autora.

K49a Kimura, Maria Celia Moro (Celia Moro), 1971-

O assombro na arte : como entender a invisibilidade / Maria Celia
Moro Kimura. -- São Paulo, 2024.

231 f. : il. color.

Orientadora: Prof. Dr. Omar Khouri.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte - Filosofia e estética. 2. Estética. 3. Imagens - Interpretação. 4.
Percepção. I. Khouri, Omar, 1948-. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701.1

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

MARIA CELIA MORO KIMURA

O ASSOMBRO NA ARTE

como entender a invisibilidade

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 30/09/2024

Banca Examinadora

Presidente/ orientador: Prof. Dr. Omar Khouri
UNESP - Instituto de Artes

Prof.^a Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
UNESP - Instituto De Artes

Prof. Dr. Júlio César Mendonça
Pesquisador Independente

À minha mãe e musa, Neusa Moro (*in memoriam*),
que me ensinou que desistir não é opção.

AGRADECIMENTOS

Esta Dissertação não teria sido possível sem o apoio de pessoas que, cada qual à sua maneira, me incentivaram, apoiaram ou mesmo desafiaram, e assim, contribuíram para sua realização. Essas pessoas me mostraram que, além do invisível que busco explicitar através do assombro em meu texto, foi essencial me assombrar comigo mesma, me abrir para novas interpretações de mim, encontrar o *meu* invisível compartilhado.

Meu profundo agradecimento ao meu orientador, Prof. Dr. Omar Khouri, por sua enorme generosidade em compartilhar conhecimentos. Por sua gentileza, paciência, retidão e acolhimento nos aconselhamentos, e inspiração no fortalecimento dos meus objetivos. Me mostrou, através de suas ações, que a Academia não é mais do que o discente que a representa.

Aos professores do curso de Pós-Graduação do IA-Unesp, em disciplinas que cursei, que me ampliaram horizontes e apresentaram novas paixões, perspectivas e abordagens da arte. Em especial à Prof.^a Dra. Rosangella Leote, que me ouviu e me aconselhou pacientemente em diversos assuntos acadêmicos e pessoais.

Aos amigos que compartilharam essa jornada comigo e proporcionaram momentos de alegria, auxílios e trocas de experiências. Agradeço à Priscila Andrade, mestranda. Seguramos, em momentos de desespero na escrita, uma na mão da outra, apoiando-nos incondicionalmente.

Agradeço a todos meus familiares, que torceram por mim na busca pelo primeiro título de mestrado da família. À minha irmã, Cira Moro Rocha, pedagoga, que despertou, ainda na minha infância, meu amor por livros e nunca duvidou da minha capacidade. À minha filha, Yumiko Kimura, que me motivou, entendeu minhas ausências, esteve presente e me manteve atenta à realidade.

Por fim, ao meu companheiro de vida, Marcos Kimura, que aguentou meus humores, rompantes, dúvidas, questionamentos e me amou até mesmo quando eu achava que não merecia.

Celia, São Paulo, 2024

Só a Natureza é divina, e ela não é divina...

*Se às vezes falo dela como de um ente
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às coisas,
E impõe nome às coisas.*

*Mas as coisas não têm nome nem personalidade:
Existem, e o céu é grande e a terra larga,
E o nosso coração do tamanho de um punho fechado...*

*Bendito seja eu por tudo quanto não sei.
Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.*

Fernando Pessoa

RESUMO

Esta dissertação nasceu com o intuito de vasculhar de maneira investigativa, sob um ponto de vista artístico-filosófico, os meandros da experiência estética diante do assombro na arte e sua atuação na percepção. O contato imediato com o objeto da arte e seu impacto emocional. A sensibilidade imposta e exigida desde a criação até a fruição, por ambos agentes envolvidos, artista e espectador, para uma contemplação participativa. O assombro apresenta-se, nessa conjuntura, como condição de entrada para a percepção de elementos que estão manifestos apenas na tangibilidade do sensível. No contexto da imagem, em que ocorrem apresentação, representação, experiência sensível e reconhecimento, transcorre a comunicação dialógica de elementos não visíveis. Assim, verifico como o entendimento da abertura interpretativa da arte, com pensadores dispostos a romper com teorias ultrapassadas, criou uma releitura da apresentação e representação do objeto artístico, livres de amarras academicistas, possibilitando a visibilidade do objeto da arte a partir de novas perspectivas. Ao ampliar-se a interpretação amplia-se também a percepção de informações presentes no objeto, fazendo visível o invisível.

Palavras-chave: assombro na arte; comunicação; invisibilidade; percepção; representação.

ABSTRACT

This dissertation was born with the aim of exploring in an investigative manner, from an artistic-philosophical point of view, the intricacies of the aesthetic experience in the face of amazement in art and its effect on perception. Immediate contact with the art object and its emotional impact. The sensitivity imposed and required from creation to enjoyment, by both agents involved, artist and spectator, for participatory contemplation. Astonishment presents itself, at this juncture, as an entry condition for the perception of elements that are manifest only in the tangibility of the sensitive. In the context of the image, in which presentation, representation, sensitive experience and recognition occur, dialogical communication of non-visible elements takes place. Thus, I verify how the understanding of the interpretative openness of art, with thinkers willing to break with outdated theories, created a reinterpretation of the presentation and representation of the artistic object, free from academic constraints, enabling the visibility of the art object from new perspectives. By expanding the interpretation, the perception of information present in the object also expands, making the invisible visible.

Keywords: amazement in art; communication; invisibility; perception; representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 01 - Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa</i> (1503 - 1506).....	14
Figura 02 - César, <i>O Centauro</i> (1983-1985)	15
Figura 03 - Lygia Pape, <i>Ttéia 1 C</i> , (2002).....	16
Figura 04 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, <i>Medusa</i> (1597)	27
Figura 05 - Anish Kapoor, <i>O Portão da Nuvem</i> (2006)	37
Figura 06 - Antonio del Pollaiuolo, <i>Hércules Lutando com o Gigante</i> (1478).....	55
Figura 07 - Vincent Van Gogh, <i>A Noite Estrelada</i> (1889).....	58
Figura 08 - Hendrick Jansz ter Brugghen, <i>Bacante com Macaco</i> (1627).....	69
Figura 09 - Peter Paul Rubens, <i>Minerva protects Pax from Mars</i> (1630)	77
Figura 10 - Gustave Courbet, <i>Le Désespéré</i> (1845)	85
Figura 11 - William Turner, <i>O Castelo de Caernarvon</i> (1830-35)	101
Figura 12 - Giovanni Bellini, <i>Lamentação sobre o Cristo morto</i> (1500)	104
Figura 13 - Rafael Sanzio, <i>Escola de Atenas</i> (1510)	119
Figura 14 - Wassily Kandinsky, <i>Composição VII</i> (1913)	124
Figura 15 - James Turrell, <i>The Light Inside - Série Tunnel Pieces</i> (1999).....	126
Figura 16 - Mark Rothko, <i>Untitled (Black on Gray)</i> (1970)	128
Figura 17 - Man Ray, <i>Violin d'Ingres</i> (1924).....	133
Figura 18 - Dorothea Lange, <i>Migrant Mother</i> (1936)	134
Figura 19 - André Kertész, <i>Chez Mondrian - Paris</i> (1926)	140
Figura 20 - Claude Monet, <i>Reflets Verts (série Nymphéas)</i> (1926)	147
Figura 21 - Eugène Atget, <i>Shop sign au Rémouleur on the corner of rue des Nonnains-d'Hyères and rue de l'Hôtel-de-Ville</i> , (1899).....	151
Figura 22 - Pablo Picasso, <i>Guernica</i> (1937)	154
Figura 23 - Marcelo Grassmann, <i>sem título (s/d)</i>	156
Figura 24 - Auguste Rodin, <i>Porta do Inferno</i> (1917)	178
Figura 25 - Salvador Dalí, <i>A Persistência da Memória</i> (1931)	191
Figura 26 - Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> (1917), réplica (1964).....	193
Figura 27 - Página de livro, Poema "Grasshopper", de E. E. Cummings (1954)	203
Figura 28 - Página de livro, <i>O acaso / Le Hasard</i>	204
Figura 29 - Jeff Koons, <i>Balloon Dog</i> (1993)	207
Figura 30 - Andy Warhol: <i>Brillo Box</i> (1964).....	212
Figura 31 - Cindy Sherman, <i>Untitled #359</i> (2000).....	214

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Caminhos - o assombro, a invisibilidade e o sublime.....	13
1.2 Assombro - uma alegoria.....	22
1.3 Recortes de recortes.....	35
1.3.1 Recorte da definição de arte.....	36
1.3.2 Arte como função.....	38
1.3.3 Fazer arte.....	39
1.4 Objetos do Assombro.....	41
1.4.1 Símbolo e alegoria.....	41
1.4.2 Estética.....	46
1.4.3 Epistemologia estética.....	48
1.4.4 A imaginação recombinao a realidade.....	51
1.4.5 O indefinível: elementos sensíveis no discurso estético.....	55
1.4.6 Realização estética: fenômeno, experiência e percepção.....	58
1.5 A experiência da arte e seus objetos sensíveis.....	60
1.5.1 O belo.....	63
1.5.2 O assombro grotesco.....	65
1.5.3 A invisibilidade.....	71
1.5.4 O sublime.....	74
1.5.5 A catarse e seus elementos.....	80
1.5.6 O assombro como método catártico.....	85
1.5.7 Experiência estética é experiência completa.....	87
1.6 Sobre o assombro: aproximações com a realidade.....	88
1.6.1 E + moção = ação.....	91
1.6.2 Medo.....	92
1.6.3 Intensidades emocionais e empatia.....	95
1.6.4 Simpatia.....	98
1.6.5 Imitação.....	99
1.6.7 Imitações do assombro.....	101
1.7 Ponto de vista psicológico	104
1.7.1 Metodologias.....	105
1.7.2 Tensão para fruição.....	109
2. ESTRUTURANDO A IMAGEM	110
2.1 Significação e fenômeno.....	110
2.1.1 Subjetividade.....	112
2.1.2 Essências.....	114
2.1.3 Representação.....	116
2.1.4 Percepção.....	123
2.1.5 Percepção e sensibilidade.....	127
2.1.6 A emancipação da percepção.....	129

2.1.7 Algo que não vemos.....	136
2.1.8 Invocação da evocação.....	140
2.2 Apresentação sensível.....	142
2.2.1 Percepção imediata.....	145
2.2.2 Dialética artística do assombro.....	147
2.2.3 Hipóstase (no bom sentido).....	150
2.2.4 Registro.....	152
2.2.5 Adiantamento do assombro alegórico.....	153
2.2.6 Estética como partilha do sensível.....	159
3. COMUNICAÇÃO - ARTE COMO MEIO.....	161
3.1 O objeto de comunicação.....	162
3.2 Encontrando o objeto.....	163
3.2.1 Historicamente criando.....	164
3.2.2 Experiências.....	168
3.2.3 A linguagem como condutor intuitivo.....	171
3.2.4 Resultados de abordagens polissêmicas.....	177
3.2.5 Intensidades sensíveis.....	179
3.3 Lendo o objeto.....	181
3.3.1 O objeto como veículo de identidade.....	184
3.4 Um posicionamento temporal contemporâneo.....	185
3.4.1 Reflexos da contemporaneidade.....	188
3.4.2 A linguagem como dispositivo do assombro.....	191
3.5 A linguagem aberta.....	193
3.5.1 Modificações comparativas.....	198
3.5.2 Renovação.....	200
3.5.3 Sentido e apreensão.....	206
3.6 Ler e executar.....	209
3.6.1 Antecipações.....	211
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	216
4.1 Concluindo.....	217
REFERÊNCIAS.....	225
LINKS DE IMAGENS REFERENCIADAS.....	229

1. INTRODUÇÃO

1.1 Caminhos – o assombro, a invisibilidade e o sublime

Essa dissertação não tem pretensão de encontrar respostas à temas correntes da humanidade, nem deliberar com exatidão sobre objetos inexatos, muito menos, de afirmar verdades. Está mais para uma coceira que não consigo alcançar para coçar, e preciso valer-me de ferramentas para alcançá-la.

O assunto do assombro me tem acompanhado por muitos anos, influenciado meu olhar e percepção sobre obras e criações artísticas. A composição, o ideal e objetivo artísticos sempre me intrigaram e me instigaram a investigar porque algumas obras despertam sensações, sentimentos, emoções ou simplesmente não são entendidas pelo espectador. Haveriam elementos intercambiáveis, convencionais, intencionais presentes em todas as obras e, suas presenças exerceriam algum tipo de força no direcionamento da apreensão da mensagem comunicada? Enquanto pensava no assunto percebi que obras artísticas calcadas em resultados de assombro, criavam uma ligação muito mais rápida com o espectador, como se alguma etapa da percepção fosse burlada e a obra artística, tal qual lança arremessada em alvo distante, atingisse o fruidor em velocidade superior à da luz, (sem levar em conta as barreiras da física).

Em 2019, em visita ao Museu do Louvre, em Paris, ansiava por finalmente poder vislumbrar *A Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, um sonho de infância estruturado a partir de livros escolares. Desejava, em minhas divagações, poder perceber a técnica do *sfumato*, inaugurada pelo pintor, procurar os rumos de seus pinceis e me conectar com a obra. Nada disso foi possível, minha fruição deu-se dentro dos padrões impostos pela indústria cultural, à distância correta reservada à segurança da obra.

Admito que, sem a possibilidade de aproximação, em uma obra que exige atenção próxima, esvaiu-se a possibilidade de assombro e fiquei apenas com a invisibilidade do potencial artístico. Nestes casos, o que resta ao espectador é

experiência de estar diante de algo de brilhantismo artístico insuperável em seu tempo e apenas isso. Compartilhar a existência temporal e geográfica, sem a devida experiência estética. Então, tive meu assombro, reconheci que vi a obra *A Mona Lisa*, mas não vi *A Mona Lisa* idealizada pelo pintor. Também não pude ver as relações de tempo, discurso histórico e propagandistas, camadas e mais camadas de pensamentos e ofertados pela imagem como signo de leitura. A mesma contemporaneidade, que abriu as portas do acesso às obras de arte, que permitiu a visita à obra, foi a mesma que a invisibilizara para a experiência estética.

Figura 1 - A Mona Lisa que não vi



Fonte: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503-1506)
Pintura óleo sobre madeira de álamo, Museu do Louvre, Paris, França.

Segui minha exploração do museu, e posso dizer que me surpreendi com a quantidade de obras com as quais, realmente, assombrei-me. O tempo, a história, a beleza, a grandeza, as técnicas, a idade, os materiais, os meios e as apresentações. Tudo surpreendia.

Todavia, a experiência estava irremediavelmente obliterada e *incompleta*. Contudo, ainda ouvia Da Vinci sussurrar meu nome, preso junto à sua *Mona Lisa*, aquele salão em que sua obra estava exposta, convidando-me ao compartilhamento da criatividade. Porém, estava incapacitada de respondê-lo. A barreira era o espaço

que nos separava fisicamente. Frustrada, reconheci mais uma peça que começava a juntar-se a outras no meu quebra-cabeça de elementos necessários para ver o assombro e perceber seu *algo* oculto.

Figura 2 - Desconforto



Fonte: César, *O Centauro* (1983-1985)¹
Bronze, 500 x 140 cm. Praça Michel-Debré, Paris França.

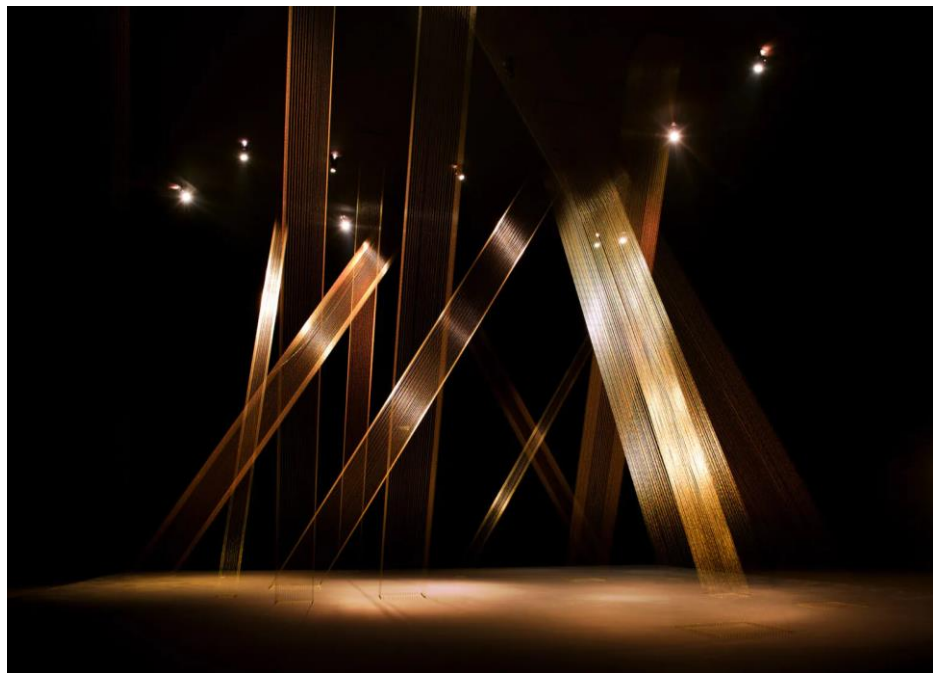
Nesse ínterim, ao observar outras obras, não apenas no Museu do Louvre, começou a incomodar-me, além do desconforto causado pela impossibilidade de aproximação para fruição, assombro artístico e experiência estética (que eu sabia estarem lá), também uma incerteza, ao deparar-me, já sem impedimentos, com obras, de um modo geral, em que não conseguia localizar o ponto exato desse desconforto, como *O centauro*, da imagem acima. Percebia haver *algo* a mais, estava lá, eu conseguia senti-lo, quase vê-lo, quase tocá-lo, mas minha percepção não traspassava os limites do quase.

¹ Foto acervo pessoal.

Compreendi, que esse elemento assumidamente sensível era uma invisibilidade. Mas, como apontar ou investigar um objeto que se apresenta tangível apenas através da percepção sensível de algo intangível? Um objeto sem substância palpável, na maioria das vezes sem concretude ou limites físicos e que pode ser encontrado em qualquer tipo de Arte? Resolvi que, para entender a invisibilidade na arte, começaria por buscá-la onde pudesse reconhecê-la mais audaciosa, ou seja, naquele assombro que me acompanha desde a infância. Se pudesse captar algumas facetas desse assombro, apurar seu funcionamento e propósito, talvez pudesse entender, um pouco, o que me escapava na obra, sua invisibilidade.

Em 2022, aproveitando uma viagem à Belo Horizonte - MG, empreendi visita ao complexo de galerias de Inhotim², na cidade de Brumadinho. Muitas obras me impactaram, porém, foi diante da obra *Ttéia 1C* (2002), de Lygia Pape³ (1927 - 2004), que o assombro finalmente apresentou-se a mim, segurando fortemente a mão da invisibilidade, e acenou-me efusivamente.

Figura 3 - Fios



Fonte: Lygia Pape, *Ttéia 1C*, (2002)
Fio metalizado, dimensões variáveis. Complexo Foto: William Gomes.

² O Instituto Inhotim é um museu de arte contemporânea e Jardim Botânico, localizado em Brumadinho (MG), <https://www.inhotim.org.br>

³ Lygia Carvalho Pape (1927 - 2004). Gravadora, pintora, designer, diretora de cinema, escultora e professora, do período concretista e neoconcreto.

A instalação encontra-se em pavilhão próprio, inaugurado em 2012 para abrigar a obra. Resultado das experiências de observação da artista e seus alunos, iniciadas em 1977, sobre teias de aranha na natureza. A obra se compõe de mimesis moderna de fios de aranha metalizados, que exploram ângulos, luzes e sombras. Desenvolve-se ao redor do espectador e não se explica. Para se chegar até a obra, caminha-se em meio a vegetação local⁴, na intermitência de sons, luzes entrecortadas por folhas, em contraste com limites, alturas e profundidades bem definidos, presentes nas variadas arquiteturas que guardam as obras.

Após descer uma pequena escada lateral, em meio a uma vegetação luxuriante, caminhei sobre um piso de concreto cru, sem pintura, que se estende ao redor de toda a galeria. Passei por uma porta posicionada no canto direito e inseri-me no prédio (nesse dia e nesse horário, a única visitante da instalação era eu). A partir desse momento, segui por um longo corredor, de paredes, teto e piso pretos. O som dos passos, abafados por um grosso carpete negro, me levaram até uma parede (na qual esbarrei, perdida). O final do túnel dobrava-se e continuava, à direita.

Nesse momento já havia perdido todas as referências de espacialidade observadas do lado de fora. A única presença constante, era o *nada*. Perdi noção de espaço, distância, largura e, alturas e profundidades não existiam mais. A cada passo tudo se tornava menos apreensível aos sentidos. Confesso que não estava pronta para essa *experiência*. Por duas vezes esbarrei contra paredes, em mais duas outras, tive a sensação de que despencaria em um abismo insondável e infinito. Senti-me tonta, desorientada e *amedrontada*. De repente, finalmente algum ponto de claridade apresentou-se, e segui aquela luz. Era a instalação de Pape. Fios metálicos desciam do teto/céu, tocavam o chão ou perdiam-se na confusão de ângulos retos que se entrecruzavam. A única luz presente era a que guiava o foco dos fios.

A imensidão da instalação contrastava com a miniatura do ser humano que havia me tornado. O silêncio, o espaço, o vazio, eram aterradores. Com o coração aos pulos me dei conta do assombro que vivenciava, do quão terrível e bela a instalação me *aparecia*. Fui tomada pela obra, completamente envolvida, englobada, engolida pela obra, reduzida a objeto de composição artística.

⁴ O pavilhão da artista encontra-se em meio a uma mata, por onde se caminha com a referência de mapas fornecidos pelo Instituto Inhotim.

Estava na barriga do dragão, pronta para ser digerida, quando percebi que mais do que a escuridão, imprecisão, espacialidade e confusão visual, meu desconcerto e medo partiam do elemento que minha *intuição* reconhecia, naquele ambiente quase cósmico, mas era invisível. A brincadeira com os sentidos construía o desalinho com a realidade, estabelecia um paralelismo espaço-temporal de fora para dentro e de dentro para fora ao mesmo tempo. A obra não era o que eu podia enxergar, não eram os fios e a luz, não era o espaço. Minha leitura imediata me levou a conclusão de que, a obra era o que não podia ser percebido nela, porém estendia-se além dela e através de mim.

Ao deixar a instalação, passar pela porta em sentido contrário e voltar à *realidade*, me senti como uma Ariadne⁵, que ao invés de oferecer ajuda ao herói e esperá-lo do lado de fora, aventurara-se no labirinto do Minotauro, mas conseguira encontrar o caminho de volta. A Ariadne mitológica havia oferecido o fio de lã à Teseu, seu amado, garantindo que este pudesse entrar no labirinto, matar a fera e retornar em segurança. Para tanto, segurara pessoalmente uma das pontas e garantira que o fio não se perdesse, mantendo-o seguro. Enquanto eu, que havia entrado e saído de um labirinto sensorial, sem fios ou segurança, pensava na aranha que, Pape, não apresentara explicitamente, e no medo que *tecera* em torno de mim.

Uma epifania em forma de dúvida, que se estenderia em inúmeras outras indagações futuras, surgiu de repente a meu entendimento: Se a teia era de uma aranha, feita por uma aranha e para *seu* uso exclusivo, só tendo sentido a partir da existência da aranha, necessitando dela para existir e operar, onde estava a aranha? A resposta óbvia que me veio foi: Eu era a aranha, e era da mesma forma, sua presa, partilhando a invisibilidade subjetiva daquela criação. Perdi-me de mim para participar da obra, e acabei encontrando-me como um *algo* invisível, como elemento artístico.

O simples fato de o maravilhamento da obra ofuscar meus sentidos, ao mesmo tempo em que me tornava partícipe, na composição de um estado perceptivo

⁵ Personagem da mitologia grega. Donzela mortal, filha de Minos, rei de Creta. Apaixonou-se por Teseu, herói ateniense, que havia se oferecido voluntariamente como sacrifício ao Minotauro, criatura com corpo de homem e cabeça de touro, que habitava os labirintos de Creta. Ariadne, ajuda Teseu a entrar e sair do labirinto em segurança. Oferece-lhe uma espada e um fio de lã, do qual ficará segurando uma ponta para marcar o caminho de volta, em troca de Teseu levá-la com ele para Atenas, ao final de sua vitória.

distorcido, apartava de mim, (eu, a fruidora, a artista, o objeto artístico) a consciência imediata do meu próprio corpo.

Compreendi, em momento posterior, que vivenciei uma experiência de emoção estética deslumbrante, indicativa de vazios. Que caminhei cada vez mais profundamente em mim mesma, me sabendo a presa que havia sido capturada, ao mesmo tempo em que, me sabia a aranha esperando o momento da assimilação daquele novo corpo. Pasma, diante daquele conjunto sublime de horror catártico.

Logo, mais uma vez afirmo, que essa dissertação não assume a pretensão de encontrar respostas a determinados temas indagativos, recorrentes da curiosidade e experiência humana, como o assombro, a invisibilidade e o sublime. Tais assuntos, presentes em todas as culturas ou, pelo menos, até onde pude constatar, na maioria delas (na lógica filosófica nunca se afirma a veracidade de algo que não podemos constatar assertivamente em sua totalidade), apresentam-se aqui, como recurso de inquirição, impulsionando a busca por registro de gênese, função, desdobramentos e desenvolvimentos. O interesse despertado por suas presenças em expressões artísticas, independente do tempo em que foram concebidas e produzidas, fazem desses objetos criações pontuais, porém, sem delimitações, tornando-os inescrutáveis à uma redução simplista das poucas páginas de uma dissertação. Contudo, aquilo que os torna, em sua totalidade, inacessíveis (sua intangibilidade física), torna-os, da mesma forma, passíveis de apreciação sensível acompanhada de possível extensão investigativa.

Minha intenção, nesta dissertação, antes de mais nada, como o peso da própria palavra *dissertação* carrega, é arrazoar caminhos que conduzam a uma *aproximação* entre esses três objetos e suas relações com a arte e propor um sobrevoo, em grandes altitudes, com possibilidade de recortes para aprofundamento. Assim, como assinalar, ainda, minha disposição para continuidade, em uma futura tese para obtenção de título no nível de doutorado, a exploração das intrincações próprias do assunto, assumindo perspectivas artísticas mais pontuais e pessoais em uma tese que me permita a flexibilidade de mais páginas para desdobramentos do discurso.

A análise dos conceitos apresentados a seguir, pode dar-se a partir de estudos de cunho objetivo e ou científico. A finalidade de exploração de padrões específicos, determinarão a aceitação e utilização de outros métodos, acolhendo abordagens

investigativas voltadas para o entendimento a partir de determinado foco, tal como nos casos dos objetos diretos da dissertação, o assombro e a invisibilidade.

Alguns métodos investigativos podem ser tomados solitariamente, combinados a outros ou ainda atentar para trabalho em conjunto, expandindo o leque de entendimentos dentro de seu direcionamento ou aglutinando em categorias elementos para comparações futuras, em outros recortes, que podem, de acordo com a interpelação desejada, causar compressão ou alargamento das reflexões provocadas.

Para tanto, podemos citar diversas abordagens⁶ ao tema, como: abordagem psicológica; sociológica; histórica; estética; semiótica. Para a presente dissertação, pauto-me por aquelas que me conduzem ao entendimento artístico/filosófico, atravessando caminhos da linguagem e percepção. Assim, a estética e a semiótica, ambas disciplinas altamente exploradas pela filosofia, estarão presentes como fio temático investigativo. Logo, a abordagem escolhida para análise, e o próprio resultado do material analisado, aproximam-se inexoravelmente, daquilo que o assombro e a invisibilidade pretendem causar no espectador: uma experiência estética.

No entanto, no intuito de balizar informações, e conduzir o método, ou métodos, escolhidos, não podemos esquecer que a obra artística, desde sua concepção até seu contato com o espectador, prima por atingir o clímax da emoção estética, o maravilhamento. O uso do assombro, da invisibilidade ou de qualquer outro material disponível, modo ou meio de apresentação, permanecem como recurso para a finalidade da emoção estética.

⁶ Abordagem psicológica: que a partir de questões do impacto emocional causado no espectador e sua reação involuntária a um estímulo, busca entender como tais elementos atuam psicologicamente no indivíduo; Abordagem sociológica: nesta abordagem o assombro e a invisibilidade na arte são analisados como base em como sua construção e uso são influenciados e moldados pela sociedade, onde pode investigar relações de poder e representação na arte, como ferramentas para entender e desafiar normas sociais estabelecidas; Abordagem histórica: acompanha a evolução e mudança do assombro e da invisibilidade ao longo do tempo, podendo se ater a períodos históricos, movimentos artísticos que se utilizaram desses meios de comunicação artística e seu reflexo nas preocupações e valores da época; Abordagem estética: em tal abordagem, o assombro e a invisibilidade na arte dedica sua atenção às características estéticas desses elementos inseridos na obra de arte, podendo analisar técnicas, elementos visuais, elementos de composição desconcertantes, tanto sua apresentação ou a falta deles; Abordagem semiótica: semiótica usada para analisar e interpretar como os elementos visuais, sonoros e simbólicos de uma obra de arte evocam emoção no espectador.

Mas poderiam perguntar-me: O que têm a ver assombro, invisibilidade e sublimidade (maravilhamento), dentro de toda essa discussão propositalmente aberta? A resposta não é simples, admite enviesamentos e multiplicidades interpretativas, requer, por muitas vezes, uma observação *aproximada* na busca de particularidades e peculiaridades do recorte, e em outros momentos, um distanciamento que permita a visualização e ligação dos elementos descritos para se entender o quadro todo. Um exercício de *perspectiva*.

Logo, mantenho meu foco naquela luzinha de farol utópica, brilhando intermitentemente, em uma ilha semideserta, em meio a intensa tempestade, o *sublime*. Valendo-me da razão e sobretudo de conjecturas filosóficas, acredito que possa aproximar-me da costa e, quem sabe, descobrir as surpresas que a ilha me reserva.

No primeiro capítulo, apresento uma alegoria, de criação própria, a respeito de minha experiência diante do assombro. Em seguida, dentro do contexto da arte, recorto objetos do assombro, da experiência da arte e seus objetos sensíveis e aproximações com a realidade, em relação dialética com abordagens artísticas, culturais e filosóficas, sob entendimento de apresentações que apontam para a criação de uma experiência pungente de cunho emocional.

No segundo capítulo, abordo como a imagem é percebida pela apreensão sensível. O modo como o assombro, fenômeno da percepção e representação, oferece arcabouço teórico para pensar-se a relação entre visibilidade e invisibilidade na arte e aceita o "encobrimento" e o "desvelamento" na obra, fundamentais para uma compreensão mais profunda da invisibilidade, como categoria estética. Nesse momento, desenvolvo como a ideia do impacto emocional da obra de arte, desvencilha-se do conceito de gênio monológico, para assumir-se como mecanismo de comunicação e experiência estética dialógica, circunscrevendo o essencial invisível que define o objeto artístico.

No terceiro e último capítulo, apresento o assombro, como meio de comunicação e abertura interpretativa, em expansão da linguagem como dispositivo de apresentação. Finalizo com a conclusão de que, a apreensão da arte, inclusive de elementos não disponíveis aos sentidos imediatos, só é possível a partir da emoção presente na experiência estética, que os disponibilizam subjetivamente.

1.2 Assombro – uma alegoria

Quando conheci o Assombro na arte, ele não apresentou-se a mim de maneira educada, simplesmente saltou na minha frente, impedindo minha passagem, esticando seus longos braços em um grande: TCHRÃ! Veio até mim escondido em um livrinho resgatado do *Baú da Felicidade*⁷, na capa, em rebuscadas letras douradas lia-se: *Disney*. A história era *Mogli, o menino lobo*⁸. Eu ainda não sabia ler, tinha uns dois ou três anos, portanto, a voz que o revelou à mim, foi a da minha irmã, seis anos mais velha. Em sua voz, aquele objeto de papel, inerte, repleto de figuras (eram apenas figuras, pois ainda não sabia o que eram caracteres, palavras, muito menos significados e significantes da linguística), revelou-se um portal mágico⁹. Minha irmã, *a bruxa*¹⁰, ao recitar os encantamentos escondidos naquelas páginas, era capaz de transportar-me, através daquela peça plana de papel, com dobradiças coloridas e enigmas indecifráveis, para outros mundos. Mundos de aventuras e espantos. Mas, voltemos ao meu amigo.

Assombro chegou subitamente e não verbalizou nenhuma intenção. Achei-o rude. E para piorar, quando estava distraída e sempre que pedia uma nova história, sentia-o observando-me furtivamente de soslaio. Para comunicar-se, fazia sinais com as mãos, indicava sombras, apontava inconsistências. Sugeria, com um revirar de olhos (quando eu finalmente desistia de entendê-lo), que seus argumentos eram óbvios. Que fique claro, talvez fossem óbvios para ele, mas para mim, uma criancinha com menos de cinco anos, não faziam muito sentido.

Às vezes ficava escondido, quieto, esperando o momento de me pregar alguma traquinagem... me pegar “de calça curta”. Conseguia, às vezes (na verdade, todas as

⁷ Caderneta de números aleatórios, comprada e paga mensalmente pelo consumidor em loja específica, conferia a este o direito de concorrer a prêmios e no caso de não ser contemplado, resgatar parte de seu investimento sob a forma de uma caixa (baú), com diversos itens, inclusive livros infantis. O sorteio era transmitido pela televisão, pelo comunicador e acionário majoritário da Rede SBT - Sistema Brasileiro de Televisão, Silvio Santos (1930 - 2024). Operante desde 1963 até o presente momento.

⁸ Autor? Eu ainda não sabia que isso existia nem qual sua importância e necessidade.

⁹ Dizem que toda tecnologia incompreendida soa como mágica àqueles que não possuem o conhecimento das chaves para decifrá-la.

¹⁰ Para mim foi impossível não apresentá-la como aquilo que ela representava para mim: uma bruxa, uma mulher que lê a natureza das coisas e decifra os mistérios do universo.

vezes), confesso. No entanto, no ímpeto de causar estranhamento, me permitia, vez ou outra, vislumbrar algo de seu contorno obscuro. Rondava-me quieto, olhava de esguelha à procura de objetos nos quais se esconder de minha visão, objetos que moldava em detalhes para minha surpresa e que eu simplesmente ignorava. Sentava-se pacientemente sobre os livros escolares dos meus irmãos mais velhos e me aguardava crescer.

Mais do que vê-lo, sentia-o. Consolidado como algum ponto dissonante que reverberava em mim, presente em mim, mas sem localização exata. Num instante estava aqui. No outro, ali. Acredito que eu também representasse um tipo de mistério para ele.

Conforme fomos tornando-nos mais e mais conscientes um do outro, alguns assuntos ligados a ele começaram a desviar minha atenção de assuntos que considerasse comuns ou corriqueiros, como um desenho animado que assistia pela décima vez, para suas novidades. De repente, pegava-me procurando por ele na simplicidade do meu dia-a-dia (sentia-o por perto). Ele era tão misterioso, estimulante... comecei a ansiar por sua presença, mais do que por meus desenhos a lápis (de cores restritas a seis), em meu pequeno caderno de educação artística, com folhas sem brancas. Sua presença desabrochava-se onde bem entendesse. Era comum encontrá-lo em enciclopédias, na descrição da naturalidade dos tons vibrantes da pintura de Miró¹¹, na monumentalidade do Davi de Michelangelo¹² ou na semi-implicitude revolucionária da *Monalisa* de Da Vinci¹³. Ele me intrigava.

Eu era uma criança solitária e curiosa, e ele relacionava-se com um mundo maior do que o limite de alcance de minha visão. Insinuava aventuras nas quais, a exploradora em mim, encontrava-se mais do que disposta a embarcar. Estava encantada, seguia-o por todo canto decidida a fazer de ambos, melhores amigos para sempre. Sua presença constituía qualquer coisa que eu não conseguia entender aos

¹¹ As imagens das enciclopédias nos anos 1970 eram monocromáticas. Via-se a imagem e a descrição de suas cores. A imaginação completava o quadro.

¹² De Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 - 1564). A escultura, em mármore, de 5,17 metros de altura, representa o herói bíblico David, que derrotou o gigante Golias.

¹³ *Monalisa*, obra renascentista do artista Leonardo da Vinci. Concebida com fundo em perspectiva e utilizando técnica do *sfumato*, retrata uma jovem mulher que muitos dizem possuir um sorriso enigmático.

sete anos de idade. Contudo, Assombro existia para mim, mais real do que a certeza diária do nascer e pôr-do-sol.

Senti que ele também era reservado, e via em mim a amiga ideal: forte, destemida, aventureira, criativa; amiga certa para compartilhar segredos, dividir dores, medos e ainda correr o mundo em busca de múmias à desenterrar; eu era *quase* seu Capitão Kirk, de shortinho vermelho e sem nave espacial e ele meu imediato Spock (*Star Trek*)¹⁴, na missão de exploração do universo, indo aonde nenhum homem jamais esteve; era *quase* a versão feminina de Carl Sagan, na série televisiva *Cosmos*¹⁵, em busca de entender os mistérios do universo (Assombro era o mistério); era *quase* um Indiana Jones, sem chapéu (em *Os Caçadores da arca perdida*)¹⁶ e *quase* um Ethan Hunt (de *Missão impossível*), sempre pronta para uma escapada mirabolante. Além disso, para minha surpresa, diante de tantos talentos ofuscantes, ele ainda percebeu em mim outras qualidades, estéticas e poéticas. E assim, fomos, dia-a-dia, nos acostumando mais e mais um com ao outro.

Assombro, quando queria contar-me algo particular, insistia em sussurrar coisas incompreensíveis para meus olhos. Não aproximava-se muito, às vezes irritava-me ao imitar algumas de minhas idiossincrasias. Apelava para a manipulação de meus sentimentos. Quando aproximava-se, meus ouvidos não conseguiam *ver* de onde vinham seus passos, os pêlos da minha nuca eriçavam-se, cantavam em outras línguas e dialetos esquecidos. Quando meu corpo *percebia* que ele estava chegando, já havia sido tomado por seu mistério. Era bom demais!

Paciência e instinto foram pontos fundamentais para percebê-lo e reconhecê-lo. Descobri que sua presença era constante entre os livros da minha estante preferida, na biblioteca da Unesp¹⁷, onde refugiava-me enquanto minha mãe,

¹⁴ Seriado de ficção científica televisiva que estreou em 1966 e teve 3 temporadas. Apresentado no Brasil como *Jornada nas Estrelas*. Questionou e revolucionou a cultura da época ao inserir personagens em posições de superioridade independente de quaisquer aspectos discriminatórios. O futuro em *Star Trek* era assombrosamente igualitário.

¹⁵ Série televisiva sobre o universo, apresentada pelo físico e escritor Carl Sagan, em 13 episódios, transmitida pela Rede de TV Globo no início dos anos 1980, nas manhãs de sábado. Abordava de maneira simples e acessível questões de grande impacto para o entendimento do universo e tudo que diz respeito a ele. Abordava assuntos nos campos da física, química, biologia, história, etc.

¹⁶ No original em inglês, *Raiders of the Lost Ark*. O primeiro de uma franquia americana de cinco filmes, que se inicia em 1981 e termina em 2023. Narra as aventuras de um professor de arqueologia que assume a função de encontrar e defender objetos históricos de tiranos que pretendem mudar o curso da história.

¹⁷ Universidade Estadual Paulista - Campus de Presidente Prudente -SP.

funcionária da universidade, trabalhava na limpeza. Também era excelente ator, figurinista, maquiador, roteirista e diretor... por mais maquiagem ou máscaras que utilizasse, reconhecia-o em muitas obras do cinema, e sua voz, em inúmeros idiomas.

Assombro era tímido, impetuoso, narcisista, dramático e às vezes pouco convencional. Falava quando queria, me interrompia no meio dos meus pensamentos mais profundos (ou não). Insistia em extremos, entregava-me tudo em confusão, com força e arrojo ou simplesmente negava-me até mesmo olhar em seus olhos. Seu humor era um tanto quanto... imprevisível.

Apesar dos arroubos, e palavrórios verborrágicos, de tempos em tempos, insistia em manter-se calado ou no máximo sussurrar alguma reza antiga. Juro que não entendia aquelas palavras, muitas eram novas para mim. Viajava e retornava sempre em rompantes. Trazia de suas inquirições e demonstrações artísticas pelo mundo, pequenas estapafúrdias como lembrancinhas. Gostava da minha companhia e eu, da sua.

Em um dia de verão, aos meus oito anos de idade, no intuito de revisitar a primeira história que colocou-nos frente a frente, e ao mesmo tempo quebrar meu recorde pessoal de páginas lidas em um único livro (duzentas), escolhi como desafio, um livro que contemplasse os requisitos necessários. Com mais de quatrocentas páginas, escolhi a obra de Joseph Rudyard Kipling¹⁸, *Mogli o menino lobo*, na versão completa. Nesse dia, em especial, após anos de companheirismo silencioso, meu amigo que há dias sumira de minhas vistas, voltou de viagem e resolveu revelar-me seu nome. Assim, de supetão: Assombro! Foi a primeira vez que, falando diretamente comigo, alterou a voz subindo o tom. Mogli e eu ficamos impassíveis, esperando por uma continuação, um sobrenome ou um “muito prazer!”. Acredito que meu amigo, na ocasião, pensasse que não me revelava grande coisa, que eu de algum modo, já tivesse conhecimento de seu nome. Na verdade, era quase isso, por sermos tão bons amigos, nunca me preocupara em rotulá-lo, ele era o que era. Então, assombrei-me com a necessidade de classificação.

¹⁸ Escritor e poeta de nacionalidade inglesa (1865-1936), nascido em Bombaim, Índia Britânica. Um dos escritores mais populares da Inglaterra no final do século XIX e início do século XX. O primeiro e mais jovem autor a receber o prêmio Nobel de Literatura na língua inglesa, em 1907.

Saber seu nome estreitou nossos laços. Ficou mais fácil procurá-lo na multidão. Fomos tornando-nos mais íntimos, chegamos mesmo a desenvolver formas particulares de comunicar agrado ou desagrado um ao outro. Começamos a viajar juntos para lugares cada vez mais distantes. As prateleiras dos livros da biblioteca da Unesp representavam nossos únicos limites (já havíamos esgotado a biblioteca da escola em que eu estudava). Todos os assuntos eram interessantes e cada um, à sua maneira, apresentava-me uma versão diferente do meu Assombro.

Apesar de não entendê-lo muito bem, como quando ele ria da dor, chorava diante do belo, pregava para religiões pagãs, e seu discurso aceitasse com passividade a atividade do inconcebível. Nossas viagens nunca foram entediadas.

Às vezes, gostava de exhibir-se e mais de uma vez flagrei-o, constrangedoramente, totalmente despido em praça pública. Perguntando aos passantes se o reconheciam, se se lembravam dele, se tomariam sua mão e iriam com ele até a lonjura da próxima esquina. Ninguém se lembrava, ou admitia lembrar-se, diante do inusitado daquela presença. Poucos aceitavam sua oferta e ele sempre voltava até mim, cabisbaixo, narrando o que não encontrou. Eu aceitava-o, era criança e ele a minha mágica parcela particular do desconhecido.

Passaram-se os anos e a frequência de sua presença, foi transmutando-se de frequência de disfarces para ausências. Começamos a travar longos diálogos através do silêncio do vazio, das distâncias. Diálogos, como os “diálogos com o teto”, de José Saramago¹⁹, em *Todos os nomes*. Onde descobrimos que as coisas não ditas podem ser expressas de muitas maneiras diferentes e que nem tudo precisa ser nomeado para existir, nem mesmo pessoas.

Nossas vozes ecoavam entre as multidões de nada e corríamos descalças entre as possibilidades do inesperado. Surpreendemo-nos ao encontrar seu retrato, tão bem pintado por Umberto Eco²⁰, em *O nome da rosa*, porém a imagem ainda

¹⁹ José Saramago (1922 - 2010), autor português, prêmio *Nobel* de literatura (1998), com a obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). O livro que cito, *Todos os nomes* (1997) nos causa desconforto ao apresentar uma personagem a qual acompanhamos pensamentos e incertezas, uma rotina de nenhuma novidade que de repente se torna interessante ao descobrir, nos registros do cartório em que trabalha, um nome de mulher que começa a povoar sua imaginação de curiosidades. Me instigou a ler toda sua obra e a questionar a utilidade dos mistérios cotidianos.

²⁰ Umberto Eco (1932 - 2016), filósofo, semiótico e autor de literatura italiano. Sua obra *O nome da rosa* (1980), narra a história de uma investigação criminal em um mosteiro da Idade Média. Minha paixão pela filosofia, nascida com *A república* de Platão (348 a. C.), (apresentada por minha mãe, quando

chapada, sem perspectiva ou profundidade. Insatisfeitos procuramos um artista capaz de representar um pouco melhor as características omitidas no relato anterior e deparamo-nos com o brilhantismo do assombro na *Medusa*²¹, de Caravaggio.

Figura 4 - A face do Assombro



Fonte: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Medusa* (1597). Óleo sobre tela, 60 x 55 cm, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

Nos livros completávamos nossas paixões. Nos livros, mais do que em qualquer outro lugar, o Assombro encontrava-se comigo. Mas, não apenas nos livros. Luke Skywalker, o herói de *Star Wars*²², lutando contra o Império, em um golpe do destino, durante uma batalha até a morte, em que sabres de luz giram e ameaçam cortar o inimigo enquanto emitem sons de transistores sobrecarregados, descobre que sua maior nêmesis, Darth Vader é na realidade... seu pai! A revelação, professada em tom de autoridade, pelo próprio vilão: “Luke, eu sou seu pai!” — Ohhhh! Isso sim,

eu tinha apenas doze anos), tornou-se amor para a vida toda ao encontrar em Umberto Eco o desenvolvimento das qualidades de questionamento de Sócrates (469 a. C.), junto à elaboração da racionalidade retórica de Aristóteles (384 - 322 a. C.).

²¹ Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio (1571 - 1610). Provocativamente, com seus fundos de tela escuros irrompiam em mim, o mesmo que acredito ter provocado nos espectadores da época em que criou sua obra, um espanto de horror e surpresa.

²² Série de filmes da década de 1980, do criador e diretor George Lucas (1944 -), sucesso mundial de bilheterias, narra as aventuras de um jovem herói em um universo distante, para libertar seu povo de um governo intergaláctico tirano. A descoberta de qualidades e evolução do herói o levam a um embate final, que o coloca diante do principal vilão Darth Vader, que surpreendentemente revela ser seu pai. Uma descoberta que compartilhei com uma sala de cinema lotada e incrédula, todos afetados pelo assombro.

foi um assombro! Não importava o formato, ou meio artístico, o assombro sempre encontrava um jeito de apresentar-se, comunicando sua mensagem àqueles que se dispusessem a acompanhá-lo.

A racionalidade da escola, com o 2+2 da matemática, o verbo *To be* do inglês e as históricas revoluções mundiais iam tomando o lugar dos sussurros do meu amigo. Comecei a desconfiar de sua lealdade. Fiel ele nunca havia sido, era comum encontrá-lo em todo tipo de *gentes* e lugares. Todavia, quanto à lealdade, sabia ser inerente ao seu caráter, pois ele nunca havia fingido ser o que não era, sempre fora Assombro, o meu Assombro.

Sabia que quando vinha visitar-me, alojava-se sempre no mesmo lugar (em mim), num quartinho escuro e apertado que tenho no sótão da minha mente. Estava acostumada com suas viagens, suas voltas ao redor do mundo, suas crises de choro sem motivo e sua gargalhada espalhafatosa no final da madrugada, naqueles momentos de bruma e silêncio invernal.

Sabia de sua mania de correr mundo e de como já era velho antes de me conhecer. Mas, os apaixonados são assim, iludem-se com o amor e acreditam na singularidade de suas experiências... Como se ninguém, na história da humanidade, tivesse amado antes... não tanto... não desse jeito... éramos as duas faces da mesma moeda e por mais distante que estivesse, ele sempre vinha ao meu encontro quando o chamava.

Da adolescência ao início da vida adulta, fui tomada por outras curiosidades. Beijos e arrepios de prazer na coluna, apareciam com certa constância, povoavam minha imaginação, sobrepunham-se a timidez e agiam como bons substitutos ao eriçar dos pelos do braço, causados, nos primeiros anos, por Assombro. Ainda reconhecia sua importância em minha vida, era um amor verdadeiro, desses de novela. Só que, apesar de amá-lo, não desejava vê-lo substituindo, no espelho, meu reflexo por sua imagem.

Como disse anteriormente, as disciplinas do quadro regular da escola insistiam em dizer que a matemática, a teoria do próton e o direito constitucional eram mais importantes do que as cores da paleta que eu usava para expressar meu universo interno. A lógica insistia que meu amigo não combinava com silogismos de qualquer

espécie. (Me desculpe, Assombro, foi Platão quem me aconselhou não confiar em você, tudo por causa do seu grau de parentesco, (não sei se próximo ou longínquo) com a *phantasia*²³, reconheço que estava envolvida demais com o filósofo e que alguns novos amigos, apresentados por ele, não contribuíram muito para a manutenção de minha crença. Mas, juro que os desgraçados dos sofistas nunca me convenceram de nada... ah, que se danem os sofistas!). Fui tornando-me menos apaixonada, mais lógica, racionalista, empirista, positivista, CIENTISTA. Menos eu, menos artista.

Com o ensino médio terminando, Assombro e eu iniciamos um período de desentendimentos a respeito de tudo. Ele sussurrava, “a arte isso, a arte aquilo...”, nessa época eu já conseguia entender um pouco melhor seu dialeto, que considerava (sob o ponto de vista pós-adolescente polímata onisciente), *chaaatoo*. Mesmo que concordasse, insistia em discordar apenas para irritá-lo e funcionava.

A ciência me respondia tudo que eu precisava saber, a maçã caía da árvore por causa da gravidade, Newton havia provado; a terra era redonda, fato comprovado pelas grandes navegações do século XV ao redor do planeta e cálculos geométricos de Eratóstenes na Grécia Antiga (eu não entendia nem sabia reproduzir, mas parecia tão lógico), as plantas se alimentam da luz do sol, nós evoluímos de uma espécie de símio, *Teoria da evolução* de Darwin... Assombro estava parecendo tão velho e retrógrado, cheio de mimimis... não conseguia entender nem mesmo como se formava uma descarga elétrica na atmosfera. Afff!

Vivia recitando seus velhos mitos, apontava quando podia como a religião o apoiava e o utilizava no ensino da moral. Fomos nos afastando. Admito que ele insistia, mais do que eu, em nos manter unidos como nos primeiros anos. Mas eu queria as certezas da realidade (como se fosse possível), queria tocar na superfície de um lago calmo e observar os anéis de ondulação se expandirem e depois dizer: “eu sei porque isso aconteceu!”. O Assombro compreendeu minha arrogância. Sabia como os humanos são.

²³ *Phantasiai* do grego *Φαντασίαι*, julgamento de conjunto de experiências recebidas através da percepção sensível. Processadas de acordo com o subconsciente e material convencional individual para a busca e entendimento da realidade e da verdade, segundo entendimentos filosóficos.

Passamos tempos sem longas conversas. Às vezes ele aparecia para assistir um filme, visitar um museu ou ler um livro (*O Senhor dos anéis*, de Tolkien me fez titubear e Assombro adorou). Mas nossa ligação já não era a mesma, algo havia se rompido e ele começou a me parecer cada dia mais incômodo, um intruso, que eu não via a hora de deixar o recinto. Até que deixou de vir.

Esperei-o por um longo tempo, mais de um ano. Um ano de espera para uma adolescente é muito tempo. Empertigada de em minha decepção, reconheci que não voltaria mais. Entrei em seu minúsculo quarto decidida a limpar o aposento. Assim que abri a porta, na primeira parede à esquerda, me deparei com uma quantidade absurda de fotografias, imagens de uma *pinhole*. O quarto estava abarrotado de lembrancinhas, caixinhas com lacinhos vermelhos, gravações de conversas da madrugada, uma estante de filmes aterrorizantes, tudo devidamente registrado com etiquetas escritas à mão, que revelando seu conteúdo e, na parede oposta, sua enorme coleção de faces. Tinha uma face para cada dia, hora, evento, acontecimento ou o que fosse.

Vendo tudo aquilo, comecei a rir sozinha, me lembrei de como era difícil, no início de nossa amizade, reconhecê-lo com seus rostos diferentes. Sempre que voltava de suas viagens, eu tinha que aprender a vê-lo novamente. Senti outra vez como era engraçada e aterrorizante a incerteza de seu tempo ou intenção. De nossos amigos em comum, como Eco, que nos acompanhou de perto por muitos anos, recordei como choramos de rir, ao descobrirmos em sua narrativa, na última página de *Baudolino*, a confissão do autor sobre uma mentira, avisada como tal, mas que havíamos escolhido não acreditar. Dois tolos assombrados diante do óbvio.

Suspirei. Passado era passado... juntaria todos aqueles cacarecos e limparia o quarto, não podia passar a vida com um cômodo da casa tão bom, vazio e juntando poeira. Decidido. Faria isso *impreterivelmente* no dia seguinte. Virei as costas às lembranças e segui em direção à porta. Com a mão a um centímetro de tocar a maçaneta, pensei ter escutado um murmúrio, estanquei. Então, veio um arranhar de unhas no vidro da janela. Mantive-me imóvel, braço estendido, mão pronta para tocar e puxar a porta, os pés voltados na mesma direção do braço. Com todos os sentidos aguçados, perscrutei o ambiente... sim, o som estava lá.

Vencida pela curiosidade, lentamente girei o tronco à procura do autor ou motivo do barulho, mas o quarto estava do mesmo jeito, não via nada de diferente. Relaxei e voltei minha atenção à porta, estava pronta para abri-la e sair quando senti uma presença a me observar, um *fenômeno* husserliano. “E se eu não estivesse percebendo o que estava ali? E se toda aquela luz da lógica, que iluminava meus caminhos tivesse elevado meu status de miopia, para uma cegueira total? Maldito Descartes! Não conseguia me desvencilhar de sua *dúvida*. Como confiar em meus olhos...? Tentei manter a calma, estava divagando, e isso nunca pode nos levar a respostas racionais... “mas isso é um roçar de tecido? Onde? O som estava ali,

Na cama! Era da cama que vinham aqueles sons. Observei que os lençóis estavam revirados, amarfanhados em uma espiral caótica. Não havia nada lá, o vazio era tácito, só os tecidos em desalinho e a concretude da realidade a sua volta...

Pela terceira vez, estava pronta para sair. Então, em meio ao movimento de alçar a perna direita rumo a saída, mirar a brancura da madeira da porta e concretizar o ato, ouvi um choro fininho. Um solucinho, seguido de um risinho. Antes de pensar em mais nada, tomada pelo *Imperativo Categórico* kantiano, me lancei em direção ao ruído. Mãos em garras. Enfurecida na defesa de minha dignidade, integridade física e de meus direitos morais e éticos sobre o aposento (no caso, minha mente). Respiração suspensa e coração batendo em ritmo de atabaque de capoeira.

Num gesto rápido ergui os lençóis e eis que *percebi* a impossível materialidade da Invisibilidade. Ela era espertinha (me refiro a ela no feminino porque foi assim que se referiu a si mesma). Com o indicador em riste, em uma fala ríspida e engrolada, asseverou sua presença em minha vida e a mágoa de nunca a ter incluído em minhas buscas. Colocou em exíguas frases argumentos enormes, com históricos culturais ainda maiores, para justificar sua presença. De um jeito infantil, fazendo ar de muxoxo, disse que me esperou por muito tempo, escondida sob os lençóis, nessa brincadeira de esconde-esconde.

Desejou muito e por muito tempo, apresentar-se para mim, mas temia minha interpretação. Foi sucinta quanto à sua origem, quase nada revelou. Apenas palavras soltas que destacavam suas emoções. Abordou todos os tópicos que pode se lembrar, contudo não se estendeu em asseverar nada a respeito desses. Estava tão intrigada comigo, quanto eu com ela. Inferiu que me retirava certezas e convergia minha

imaginação para territórios os quais eu desconhecia. Divertiu-se com meu espanto, todavia, sua explicação não foi além desse ponto.

Negava-se a fornecer respostas. Irreverente, aprendera, não sei onde e nem com quem, que por mais que tentasse se explicar, as pessoas só apreenderiam aquilo que quisessem e, muitas dessas pessoas, conseguiam passar a vida inteira sem ao menos perceber que havia algo além do que seus olhos podiam ver. Não estava condicionada a tempo, cultura, meios de expressão, apresentação ou linguagens, era inconcebivelmente livre. A irreverência aliada à liberdade eram partes de seu charme.

Eu tinha um milhão de perguntas... um milhão de curiosidades... me arrisquei:

— Mas, então...— estava em dúvida quanto a veracidade daquele relato — se você não gosta de se revelar, ou mesmo se explicar...

— Por que cargas d'água estou te contando tudo isso? —, me interrompeu terminando minha frase.

Sorriu enigmaticamente, ergueu as asinhas o mais alto que pôde e disparou num voo rápido até a janela, (Einstein teria dúvidas quanto ao cálculo exato daquela velocidade, maior do que o som e menor do que a da luz). Abriu o trinco, escancarou as abas de madeira e se jogou para fora. O ar fresco da noite entrou em rodopios, enquanto ela me deixava.

Demorei ainda uns bons cinco segundos para entender o que acontecera. Com o choque da surpresa estampado nos olhos. Ouvei atrás de mim, em murmúrio, uma conhecida voz entredentes.

— O que você achou dela?

Minha resposta surgiu espontânea, sob a forma de pergunta atônita:

— Quem é ela?

Assombro gargalhou e sacudiu a cabeça de um lado para o outro. Divertia-se com meu desconcerto. Seus olhos brilharam de satisfação pela primeira vez em todos os nossos anos juntos. Parou, ficou sério, segurou minhas mãos quentes entre as suas, geladas:

— Como você a encontrou? Eu a havia deixado dormindo quando saí. — Ele parecia muito à vontade com a novidade. — Continuou: — Me diga exatamente o que você viu!

Em ato teatral súbito, soltou minhas mãos, cruzou os braços sobre o peito e esperou.

De chofre percebi que podia entendê-lo, seus gestos, sua língua, seu propósito, com uma clareza agora absurda. Meu corpo começou a tremer. Gaguejando respondi o que minha razão se recusava a reconhecer:

— Nã...nã...não vi absolutamente nada...

— NADA! _ gritei.

Calma e carinhosamente, Assombro me abraçou. Colocou seus lábios muito próximos à minha orelha esquerda, e revelou o que sabia sobre minha nova amiga.

— Seu nome é Invisibilidade. É um tanto quanto arredia, como você pôde perceber...
— sorriu erguendo o rosto e apontando o nariz para o teto. Em uma pose pedante revelou: — É nossa filha.

Meu cérebro não encontrava reação equivalente à força daquela revelação, e recusava-se a movimentar um membro que fosse.

— Nós a concebemos mais linda do que todas as Musas, mais coerente do que todos os filósofos, infinita (se isso é possível), com todas as cores além da imaginação, mais certa do que todas as lógicas... sem amarras, sem preconceitos e sem definição, sem início e sem fim, infinitamente pequena ou infinitamente grande. Majestosa e mendiga. Nós a concebemos quando você ainda era artista. — Desabafou.

Suspirou fundo e continuou. — Tenho um conselho para você... — esperou um pouco antes de seguir adiante (sempre criando suspenses).

Rompi a inércia. Levei as mãos enlouquecidas, desembestadas ao rosto, na certeza de uma injúria perpetrada por mim e para mim, e apenas por minhas unhas podendo ser sanada. Teria agido à semelhança de Édipo se meu Assombro não impedisse minha ação. Teria furado os olhos, tal qual o trágico rei.

Ainda segurando meus punhos, Assombro me abraçou novamente. Dessa vez me ninou em uma cantiga terrível.

Pasma e aterrorizada busquei na memória apoio para reconhecer o momento. Questionei minhas certezas e duvidei da minha sanidade. Com olhos marejados e revirados de *enthusiasmos*²⁴, fiz as derradeiras perguntas:

— Qual conselho deseja me dar? Como não reconheci o artista em mim? Quais minhas ferramentas?...

Tomada de confusão, timidamente me brotou a questão final. — A Invisibilidade... vou encontrá-la novamente e se a encontrar, como reconhecê-la?

Assombro sorriu e respondeu. — Para essa dupla questão, te ofereço uma única resposta: Só se você quiser... afinal, ela nunca se esconde.

— Sou um pai orgulhoso e sei um pouco sobre ela. Quer que eu te explique?
— havia generosidade em sua voz.

Aceitando a imperatividade de sua presença, assenti docilmente. A imposição do desconhecido mesclou-se ao meu desejo de fruir sua visão. Era *meu* Assombro, ele havia voltado, maior, mais poderoso e disposto a repartir comigo alguns aspectos de sua escuridão.

Essa dissertação é sobre o Assombro, a Invisibilidade e nós, pobres criaturas, artistas ou não, diante da inevitabilidade da emoção estética.

²⁴ *Enthusiasmos*, do grego *ενθουσιασμός*, in+Theos, estar preenchido tomado por Deus.

1.3 Recortes de recortes

Venho da área da filosofia e para um filósofo é, muitas vezes, difícil delimitar um objeto sem que se distancie ou se aproxime demais. Temos tendência a tentar apresentar definições lexicais e adoramos palavras, sejam quais forem, “aclaradas”. Para isso, dicionários gramaticais, técnicos, ou de quaisquer tipos, sempre fascinam e exercem poder persuasivo sobre nossos textos. Não fujo à regra. Por muitas vezes, definições lexicais parecem-me o melhor caminho para a impressão do direcionamento e sentido, exigidos pelo texto, pois, há nelas o desejo de que as palavras apresentadas não sejam entendidas erroneamente.

Mas, há algo no campo das artes, especialmente da estética, que parece desconsiderar todas essas necessidades de formalidades. É justamente o fato de que a arte não se ajusta a definições rígidas, e nem obedece a parâmetros pré-estabelecidos. A arte caminha junto à cultura com vida própria, sem amarras e sem deter-se diante de barreiras de reduções lexicais. “De fato, aquilo que chamamos Arte não existe. Existem apenas artistas” (Gombrich, 2018, p. 21).

A arte expressa, aponta, convida, exige e impõe liberdades. Comunica e transporta e transmite uma gama infinita de pluralidades que não cabem em conceitos fechados, desta ou daquela manifestação. Porém, segundo regras da lógica e da razoabilidade, qualquer objeto que pretenda ser analisado ou comparado, precisa estender autorização à análise, nem que seja apenas em determinados pontos, em determinados modelos, moldes e recortes. “A arte visa assim, mais do que expressar, imprimir em nós sentimentos; sugere-os, prescindindo facilmente da imitação da natureza quando depara com meios mais eficazes” (Bergson, 1988, p. 20).

Nisso enquadra-se minha explanação, uma busca por recortes, pontos ou pontos singulares do objeto analisado, quase uma “biópsia” diante da inevitabilidade da emoção instaurada pelo assombro, de sua condução à exercícios imaginativos, e fuga de formalidades restritivas, às quais a arte esteve sujeita durante séculos.

Para entender melhor essa necessidade de recortes, recorro à explicação de Calabrese (1987), que ao tratar a relação *arte e comunicação*, assume os termos como objetos que antes de serem abordados, precisam ser definidos. Suas definições

dos objetos não se estendem por todas as áreas do conhecimento humano, mas sim, à necessidade de um recorte categorizante, que possibilite conexão entre as partes a serem observadas, “As relações entre arte e comunicação podem estar voltadas para dois sentidos: para aquilo que, na arte, interessa à comunicação ou para aquilo que, na comunicação, interessa à arte” (Calabrese, 1987, p. 13).

Acredito que a arte, sob o recorte presente, escolhendo seus objetos de foco central, possa estabelecer as semelhanças com o método investigativo desenvolvido por Calabrese, consiga traçar um caminho que tenha como referência, não generalizações restritivas, mas elementos que delineiem seu corpo e possam ser utilizados com segurança, como norteadores como do objetivo, quando de sua comparação e ampliação de características nos outros objetos comparados, vice versa.

1.3.1 Recorte da definição de arte

A definição de arte é um tema complexo, frequentemente debatido, pois a arte abrange uma ampla variedade de formas, expressões e significados. Genericamente falando, umas das definições de arte poderia ser, expressão criativa e intencional da experiência humana por meio de formas, cores, sons, movimentos ou quaisquer outros meios que busquem provocar uma resposta emocional, intelectual ou estética no fruidor.

Ou, como Battistoni Filho resume:

A obra de arte pode ser definida como um objeto que possui a capacidade de expressar uma experiência, dentro de uma determinada organização ou disciplina. E essa experiência provém de circunstâncias que determinam uma obra de arte como: pensamento, imaginação, época, lugar e, sobretudo, o ambiente em que nasceu. (Battistoni Filho, 1999, p. 9)

Figura 5 - Formas do espaço



Fonte: Anish Kapoor, *O Portão da Nuvem*²⁵ (2006).
Escultura em aço inoxidável, 10x20x13 m, Chicago, Millennium Park.

Já Calabrese (1987), apresenta sua definição de arte com base em conceitos que se adequem às necessidades comparativas. Sem abrir o leque em infinitas associações, deixa de lado fatores que, mesmo fazendo parte do todo da arte, não são abordados por estarem fora do escopo de seu exame. Assim resume a arte como:

...uma qualidade intrínseca a certas obras produzidas pela inteligência humana, em geral constituídas apenas de materiais visuais, que manifeste um efeito estético, leve a um juízo de valor sobre cada obra, sobre seu agrupamento ou sobre seus autores e que dependa de técnicas específicas ou modalidades de produção da própria obra. (Calabrese, 1985, p. 15)

Nas duas concepções explicativas, a mera imitação do real, ou seja, o transporte verossímil de um discurso emotivo para uma representação em outro meio, de representação também verossímil à primeira, já não conseguem comportar a

²⁵ Instalações de Anish Kapoor - As esculturas e instalações de Anish Kapoor frequentemente exploram noções de espaço, reflexão e distorção visual. Sua obra desafia as expectativas do observador, provocando uma experiência de assombro diante do desconhecido e do inexplicável, alinhando-se com as reflexões sobre o sublime na arte.

extensão associativa da arte com todos os objetos da realidade, aqueles objetos que ultrapassam a fisicalidade e necessitam de outras maneiras para expressarem-se.

Quanto à imitação, não a desmereço. Temos uma boa ideia de seu surgimento e importância para a humanidade com Fischer (1981), que, ao tratar as origens da arte, ressalta sua necessidade como objeto de criação específico para representação da realidade, para a comunicação da emoção, desde tempos históricos primórdios. Foi a observação da incidência do tempo, clima e contato com outros elementos naturais, sobre objetos cotidianos, ainda em tempos pré-artísticos, que motivou e direcionou a atenção para a eficiência. Despertou a curiosidade do pré-humano para a necessidade de juntar objetos, segundo sua avaliação, naqueles que apresentavam possibilidade de utilidade. Como explica Fischer (1981, p. 28) “uma pedra de forma cortante pode substituir os dentes e as unhas no ato de partir, despedaçar, rasgar uma presa”. Contudo, o fator determinante deu-se quando a utilidade, aliou-se ao “manuseamento” desses objetos da natureza, e elevou-os, do estatuto de objetos de simples componentes do mundo ao redor, à objetos de função.

Quando o quase-homem começou a “manejar” objetos, utilizando-os como instrumentos, suas ativas mãos descobriram que podia alterar a própria forma do objeto que a natureza oferecia e descobriram que em cada pedra existe a *potencialidade* de tornar-se pontuda ou cortante, quer dizer, a possibilidade de se transformar num instrumento eficaz. (Fischer, 1981, p. 28)

O assunto será melhor explorado adiante, conforme caminharmos para a finalização da primeira parte da dissertação, quando adentrarmos nas aproximações características do assombro com a realidade.

1.3.2 Arte como função

Esse processo de reconhecimento de *função* tornou-se essencial à toda atividade humana, inclusive a artística. Se nos primórdios de sua criatividade o “pré-humano”, reconheceu em um objeto função e utilização, para isso teve que observar, ponderar e refinar seus pensamentos, até chegar a conclusões de *como reproduzir*

elementos de utilidade de determinada “pedra”, em outras, “gradualmente, o homem foi passando a copiá-la da natureza” (Fischer, 1981, p. 29).

Acredito que seja importante aqui, deixar manifesto o significado do termo *função* que utilizarei, já que a arte, o assombro e seus elementos em ação conjunta, obedecem a uma operação que se regula através do *modo* como são observados. Nesse caso, o termo será abordado de acordo com a primeira função.

Função (in. *Function*; fr. *Fonction*; al. *Funktion*; it. *Funzione*). Esse termo tem duas significações fundamentais:

1ª. Operação. Neste significado o termo corresponde à palavra grega *ergon*, do modo como é empregada por Platão, quando diz que a F. dos olhos é ver, a F. dos ouvidos é ouvir [...] é a operação *própria* da coisa. [...] 2ª. Relação. [...] as definições que os matemáticos dão desse conceito de F. variam muito, mas em geral podemos dizer que se trata de uma regra que une as variações de certo termo ou de um grupo de termos com variações de um outro termo ou grupo de termos. (Abbagnano, 2007, p. 548 - 549)

Isso estabelecido, seguimos com o desenvolvimento apresentado por Fisher. Nesse início de adequação da natureza às necessidades cotidianas, a “ideia criadora” ainda não havia se apresentado como propulsão da realização, havia apenas a *imitação*. Mas segundo Fischer (1981), a imitação foi essencial para a compreensão do mundo. O homem compreendeu como construir objetos de imitação, repetir o ato, internalizá-lo e refiná-lo, ao ponto de o ato tornar-se automático e nesse automatismo, a mão que constrói, passa a entender como desfazer o objeto, ampliando a complexidade da ação e do entendimento.

1.3.3 Fazer arte

Desse modo, a experiência do *fazer*, acabou por possibilitar, segundo Fischer (1981, p. 37) “a prática no comparar, escolher e copiar instrumentos — (o homem) começou a atribuir enorme importância a *toda* semelhança”. Desse jeito, a observação atenta que resultou na imitação e levou à abstração, pela necessidade de adequação do objeto ao repertório comparativo. Criou ainda a linguagem, propiciou sua evolução na complexidade de comunicar sensibilidades, o que por conseguinte, ocasionou mais

um passo evolutivo, a observação apreciativa do objeto, mediante ao que se convencionou chamar *contemplação*.

Battistoni Filho (1999), ao apresentar um roteiro linear de desenvolvimento da história da arte, criando uma base de apoio para a asserção anterior. Para ele, arte e comunicação aparecem como dois conceitos inseparáveis, que tiveram importância crucial para acelerar no ser humano, “o início do desenvolvimento psíquico” (Battistoni Filho, 1999, p. 11), acertados sobre dois importantes pontos. Segundo o autor, o primeiro, deteve-se na descoberta da *criação*, ao utilizar a *mão* como ferramenta de registro de uma intenção; o segundo, foi a descoberta da expressão verbal e visual. Explica Battistoni Filho (1999, p.11) “isto é, a linguagem e todos os expedientes por meio dos quais um homem se comunica com outro homem”. Continua: “A mão e a expressão são instrumentos da inteligência humana: permitem ao pensamento exercitar-se, colocando-se em relação com a realidade, com o mundo exterior” (Battistoni Filho, *idem*, p. 11).

A arte, nesse período, mesmo ainda pertencente à categorização de pura imitação do real, altera-se em expressão comunicativa de formas sensíveis da realidade, partindo de formas sólidas e objetivas, para formas subjetivas e expressando-se como *objetos* de criação da arte.

Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma ideia que suscita em nós, nenhum ato que nos sugira pode esgotá-la ou dar-lhe fim. podemos aspirar tanto quanto queiramos uma flor, agradável ao olfato: não chegaremos nunca a esgotar esse perfume, cujo gozo renova a necessidade; e não há lembrança pensamento ou ação que possa anular seu efeito ou liberar-nos inteiramente de seu poder. Esse é o fim que persegue aquele que deseja criar uma obra de arte. (Valéry, *apud*, Benjamin, 1967, p. 64 - 65)

Dessa maneira, inicio minha explanação parte da definição de elementos de composição, como tema, forma e conteúdo e desenvolve-se seguindo a dialógica exigida pela temporalidade que a circunscreve. Porém, sigo pautando-me, em recortes de constituição, que possam de alguma maneira, ajustarem-se ao meu olhar na busca de similitudes, relações e comparações dessas partes específicas e o modo como conduzem à sensibilidade.

1.4 Objetos do assombro

Segundo Osborne (1968), podemos obter um panorama histórico das principais doutrinas, suas funções, importância e valor na sociedade ao observarmos os critérios atribuídos à arte e aplicados a seu julgamento ao longo dos séculos, seu posicionamento específico, de acordo com seu espaço, tempo e influência. De acordo com o autor, o início do trânsito do pensamento da arte, parte de um apanhado geral da visão naturalista dos gregos, sua influência no ocidente e distende-se até depois da *Renascença*, fornecendo um mapa, ainda que um tanto obscuro, do percurso da análise crítica da arte e do uso de elementos para atrair atenção.

1.4.1 Símbolo e Alegoria

Examinaremos a imagem e sua apresentação. Com isso, posso dizer, de maneira genérica que, examinaremos o assombro como *presença* contida nas forma e função do símbolo e da alegoria, apresentados através da imagem, seja ela a visual, física, palpável aos sentidos imediatos ou a interpretada por estes sentidos para a compreensão do todo.

Portanto, entraremos inicial e brevemente, já que acredito necessária essa introdução para o direcionamento e entendimento da maneira como o texto será desenvolvido, na diferenciação entre *Símbolo* e *Alegoria*. Como indicado por Todorov *apud* Gagnebin (2021) “O símbolo é, a alegoria significa”, afirmação que confere à análise de imagens uma relação entre a obra e o mundo.

Todorov (2013), em referência ao estudo de Goethe²⁶ sobre símbolo e alegoria, em crítica aberta ao racionalismo estrito de alguns filósofos iluministas. Seu estudo

²⁶ Para Goethe (1749 - 1832), escritor alemão, os símbolos não eram meros signos ou representações, eles funcionam como um meio de conexão entre o mundo sensível e o mundo espiritual, sugerindo uma profundidade de significados além do imediato. Os símbolos atuavam como ponte entre o visível e o invisível.

(este baseado no exame à antecessores, como Kant e Schiller²⁷), atento à diferenciação entre ambos os termos, nos oferece um resumo da conclusão atingida por Goethe, que inaugurou um sentido divergente dos termos, símbolo e alegoria em oposição às posturas de similitude clássicas. Símbolo e alegoria mudam de sentido, adequam-se ao momento histórico em que são analisados e conferem novas perspectivas ao entendimento da obra de arte.

Tal como na mudança de perspectiva, que inseriu a alegoria como elemento de leitura da realidade em busca de uma verdade que não se fundamentasse apenas na literalidade da narrativa (no caso em questão, a narração histórica de Homero durante os primórdios do registro histórico da Grécia Antiga), mas buscasse no leitor a interpretação e sentido oculto do símbolo.

O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os estoicos chamam de *hypnoia* (subpensamento) e à qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de Alegoria (de *allos*, outro e *agorein*, dizer). (Gagnebin, 2021, p. 32)

Séculos separam as investigações dos estoicos da investigação de Goethe. O percurso de introdução da alegoria como recurso de entendimento na comunicação estende-se através de séculos e sua distinção do veículo que a carrega, o símbolo, só encontra exame mais aprofundado nos ideais românticos. Sua expressividade, como elementos distintos, porém complementares, no pensamento de Goethe, traz à luz novos pontos de vistas que preenchem lacunas temporais e históricas no entendimento do objeto da arte. Essa diferenciação é um dos mais importantes impulsos que levaram a arte, de objeto de imitação da natureza, à categoria de significação da natureza. O símbolo, marco fixo da eternidade, indicativo do ser e da palavra, separa-se da alegoria e distende-se a interpretações de não-identidade.

São encontradas, por Todorov (2013), quatro diferenças entre os termos destacados no estudo de Goethe, colocando-os como duas espécies de signos, no

²⁷ Ambos autores fizeram Goethe moldar sua própria visão estética e filosófica. De Immanuel Kant (1724 - 1804), retirou a relação entre razão e emoção, considerando a importância da razão na compreensão da experiência estética. De Friedrich Schiller (1759 - 1805), que destacava a importância da beleza e liberdade na arte, retirou a ideia de que a arte pode unir o racional e o sensível, não apenas imitando a natureza, mas também expressando verdades universais.

que diz respeito ao seu caráter comum: “símbolo e alegoria permitem representar ou designar” (Todorov 2013, p. 319).

A primeira diferença vem, então, do fato de, na alegoria, a face significativa ser atravessada instantaneamente, com vistas ao conhecimento do que é significado; ao passo que, no símbolo, ela conserva seu valor próprio, sua opacidade. a alegoria é transitiva; o símbolo, intransitivo – mas de tal sorte que não deixa de significar; ou seja, a sua intransitividade vai de par com seu sintetismo. Assim, o símbolo dirige-se à percepção (e à inteligência); a alegoria, na realidade, só à inteligência. Note-se que Goethe chama “o representado” o que é, para nós, o representante (o objeto sensível). (Todorov, 2013, p. 319)

À segunda diferença, segue:

A alegoria significa diretamente, isto é, a sua face sensível não tem nenhuma outra razão de ser, além de transmitir um sentido. O símbolo só significa indiretamente, de maneira secundária: está lá, em primeiro lugar, por si mesmo, e é só em um segundo momento que descobrimos que ele também significa. Na alegoria, a designação é primária; no símbolo, é secundária. Poder-se-ia, talvez, dizer também, forçando o vocabulário de Goethe: o símbolo representa e (eventualmente) designa; a alegoria designa, mas não representa mais. (Todorov, 2013, p. 319)

A terceira diferença que Goethe atribui ao símbolo, “diz respeito à natureza da relação significativa” (Todorov, 2013, p. 320).

No caso do símbolo, ela tem um caráter muito preciso: é uma passagem do particular (o objeto) ao geral (e ao ideal); ou seja, a significação simbólica, para Goethe, é necessariamente da espécie de *exemplo*: ou seja, um caso particular através do qual (mas não no lugar do qual) vemos, de certo modo por transparência, a lei geral de que ele é a emanção. O simbólico é o exemplar, o típico, o que permite ser considerado como a manifestação de uma lei geral. (Todorov, 2013, p. 320)

Tal asserção é vista por Todorov (2013), como a confirmação do valor de participação do artista para a estética romântica, obscurecendo e deixando no passado o conceito clássico de arte como resultado de imitação. O que nos leva à quarta e última diferença, esta, apoiada na percepção.

No caso do símbolo, há uma surpresa devida a uma ilusão: julgava-se que a coisa existisse simplesmente por si mesma, mas depois se descobre que ela também tem um sentido (secundário). Quanto à alegoria, Goethe insiste no parentesco com as manifestações da razão (o espírito, a galanteria). A oposição não é articulada e, no entanto, a percebemos bem próxima: a razão é senhora aqui, mas não lá. (Todorov, 2013, p. 320)

Sob esse enquadramento do entendimento da obra de arte, nascido como resultado do pensamento romântico, em que se mesclam idealização, criação e execução da obra, confere-se ao artista o poder comunicativo de expressar o que escapa ao olhar. Insere-se no objeto artístico a *natureza* criativa, própria do criador, no entanto, ainda sem interferência mais contundente na admitida, irracionalidade do belo, mesmo quando abordado em sentido de *promessa futura*. “Essa atenção preferencial explica por que, na estética romântica, a ênfase será dada não à relação de representação (entre a obra e o mundo), mas à relação de expressão: aquela que liga a obra ao artista” (Todorov, 2013, p. 251).

Nesse novo quadro, a obra e a natureza têm em comum serem totalidades fechadas, universos completos – pois a criação de obras em nada difere da criação do mundo, e o mesmo se pode dizer dos produtos criados. A semelhança não mais se situa no surgimento de formas similares, mas na posse de uma estrutura interna idêntica; a relação das partes constitutivas é a mesma, só varia o coeficiente de grandeza; a obra não é mais a imagem, mas o diagrama do mundo. (Todorov, 2013, p. 251)

A obra de arte começa, assim, a encaminhar-se rumo à desvinculação da imagem, como representação unicamente simbólica do objeto, para assumir leituras mais abertas, influenciadas pela transformação e aprimoramento de suportes técnicos que por sua vez, exigem do artista novas linguagens.

Na primeira metade do século XX, a alegoria atinge novo status de em seu entendimento, ao ser abordada por Walter Benjamin (1892 - 1940), como nos explica Gagnebin (2021), como subsídio dialético, de substituição, na ligação histórico-temporal, diante da massificação da reprodutibilidade técnica da fotografia. Benjamin denuncia o fim de uma narração linear de temporalidade e historicidade (reprodução de transferência estética) e admite em seu lugar o questionamento a respeito da produção cultural e artística levadas a mutações da compreensão e percepção, coletivas e individuais, que, mais do que representar a impossibilidade da narração, representava para o autor a exigência de uma nova história. “Essa problemática [...] concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificamente, de todo seu pensamento” (Gagnebin 2021, p. 56).

Valores coletivos perpetuados pela linearidade da narração, são substituídos por valores individuais e privados. A crença nas certezas coletivas é substituída pouco a pouco, por referenciais de um novo conceito de experiência. A “experiência” englobante do coletivo, com possibilidade de compartilhamento, em alemão *Erfahrung* (Experiência), apresenta-se na modernidade, com sentido modificado explicitado por *Erlebnis* (Vivência). Aquilo que propiciara a reprodutibilidade técnica, tão esmiuçada por Benjamin, apresentou-se como fator determinante para a modificação nas maneiras de se entender e narrar a história.

O que não pode ser dito, narrado, ou compartilhado diretamente, encontra na alegoria uma forma de recolher, como origem (Ursprung), segundo Gagnebin (2021), um desenrolar cronológico, as memórias estilhaçadas em grupos de sentidos aproximados, explicando a modernidade como lugar de transformação e abertura.

[...] uma apreensão do tempo histórico em termos de *intensidade* e não de cronologia [...] ler a filosofia da história e a filosofia da linguagem de Benjamin como uma reflexão centrada na modernidade, no profundo co-pertencimento do eterno e do efêmero. (Gagnebin, 2021, p. 8 - 9)

Me atrevo a afirmar, que essa perspectiva de reflexão do passado apresentada por Benjamin, como uma *rememoração*, que inclui a leitura a partir de conjuntos ou constelações de fragmentos do passado, sob o julgamento da individualidade, foi fator decisivo para a formulação das propostas de críticos da arte como Umberto Eco e Haroldo de Campos, da arte como objeto e campo abertos a criações e interpretações múltiplas.

A narração linear clássica é perdida e substituída na modernidade pelo *movimento de origem*, onde impera a *rememoração* sob a efígie de *restauração* e reprodução do outro “incompleto e inacabado”. Admite o reconhecimento da perda e intangibilidade da informação em sua totalidade, a recordação da ordem anterior e sua fragilidade. O tempo carregaria o objeto, contudo não o restringiria ou definiria.

História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição. (Gagnebin, 2021, p. 11)

1.42. Estética

Para Battistoni Filho (1999) existia, na Idade média, até início do século XVIII, uma crítica de arte, mas esta limitava-se a biografias, descrições pura e simples das obras sem qualquer preocupação de cunho científico, como o livro de Giorgio Vasari, *Vidas dos mais importantes pintores, escultores e arquitetos italianos*, de 1550. Contudo, na segunda metade do século XVIII, a arte é revista, como disciplina autônoma, através de teorias, discussões e reconsiderações. Entre estes, pensadores como Giambattista Vico no livro *Ciência Nova* e depois por sua introdução ao pensamento, como objeto da Estética por Baumgarten (1714 - 1762): “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (Baumgarten, 1993, p. 94).

No pensamento baumgarteano, a evolução da necessidade de estabelecer um domínio próprio para o belo/arte, abarcava na estética mais do que a contemplação, adicionando a ela mecanismos da razão, atuantes como qualificantes, tanto do artista quanto de sua obra. Percebemos isso quando o filósofo define a estética do modo a seguir:

ESTÉTICA DINÂMICA ou crítica, que tem por objeto a avaliação das forças de que dispõe um determinado homem para alcançar uma determinada beleza de um determinado conhecimento, não pode medir as forças inatas a não ser a partir dos efeitos, ou seja, dos exercícios estéticos. (Baumgarten, 1993, p. 113)

Baumgarten (1993) abandona o pensamento medieval, ainda calcado em conceitos de bom ou mau, reprodução da perfeição da natureza. Confere ao pensamento do conjunto expressivo da arte, o embrião que se desenvolverá, em futuro próximo, na *Crítica do juízo*, de Kant (1724-1804). Esse pensamento distende-se em Hegel (1770 - 1831), em conceitos estéticos de pensamento da arte como expressão da alma humana, apontada como superior à natureza, e distende-se até o *Romantismo*. Este, apropria-se dos conceitos kantianos de julgamento racional das categorias estéticas, e desenvolve teorias como a ideia de “gênio”, que atribui ao artista uma superioridade intelectual, imaginativa e criativa. A estética, já nesse ponto,

começa a alargar sua abrangência, admite a sensibilidade como um de seus principais componentes e forma de expressão.

A estética, ou *Aisthesis*²⁸ (Αἴσθησις), termo grego, explica Santaella (2000), com sua raiz no sentir, passa a discursar a respeito dos sentidos e percepções físicas, avoluma-se diante da admissão da variação de seu uso, adequa-se tanto a qualificações filosóficas do belo, fórmulas matemáticas, objetos artísticos ou um simples pôr do sol, mas, nos bastidores da história, segue aglutinando sensibilidades, racionalidades e subjetividades, adquirindo contornos próprios na história da filosofia.

O primeiro a utilizá-lo filosoficamente foi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), no texto denominado *Reflexões Filosóficas sobre Algumas Questões Pertencentes à Poesia*, onde ela foi definida como a ciência da percepção geral. Na sua obra posterior, *Aesthetica*, essa ciência da percepção foi tomada como sinônimo de conhecimento através dos sentidos, a “perfeição da cognição sensitiva” que encontra na beleza o seu objeto próprio (Cohen e Guyer, 1982:1). (Santaella, 2000, p. 11)

Amplificando e complementando a citação anterior de Santaella, afirma Rancière (2009, p. 12) “‘Estética’ para designar o pensamento da arte é recente”. Explica ainda que, seu sentido em Baumgarten, “Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro, mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica” (Rancière, 2009, p. 12).

Baumgarten (1993), ao discorrer sobre a estética, sua apresentação por meio de representações, dividia-as em dois tipos de importância para a apreensão sensível: as de valor intelectual ou valoração moral, definidas por comportamentos socioculturais aceitáveis e regentes de regras para a manutenção de boas relações entre os homens; e àquelas ligadas às emoções, sem função distinta. Afirmava que essas últimas, firmadas na sensibilidade (emoções), condicionariam sua obtenção à parte inferior da faculdade cognitiva e não se apresentavam distintas à apreciação da razão.

O desejo é chamado sensitivo enquanto provém de uma representação confusa do bem; mas a representação confusa, assim como a representação obscura, é obtida através da parte inferior da faculdade de conhecer; então, a denominação “sensitiva” também poderá ser aplicada às próprias representações, para deste modo, serem distinguidas das representações

²⁸ Do grego *Αἴσθησις*, capacidade de sentir o mundo.

intelectuais distintas, segundo todos os graus possíveis. (Baumgarten, 1993, p. 12)

A classificação do sensível, e sua aplicação elitizada, como parte do conhecimento do mundo, admite, por sua vez, a necessidade de observar o mundo sob óticas complementares, retira da razão filosófica o poder de contemplar e ponderar sobre todas as coisas apenas através do intelecto. Reconhece que, qualquer que seja o discurso criativo, científico ou intelectual, há em sua constituição e encadeamento, um fator emocional, ideias objetivas junto a ideias subjetivas, com potencial de transmissão, ensinamento e compartilhamento na busca do conhecimento, para o enobrecimento do homem.

Entre outras possibilidades, a aplicação da estética artística [...], que se volta para o natural, tornar-se-á maior se: 1) preparar, sobretudo pela percepção, um material conveniente às ciências do conhecimento; 2) adaptar cientificamente os conhecimentos à capacidade de compreensão de qualquer pessoa; 3) estender a aprimoração do conhecimento além dos limites daquilo que conhecemos distintamente; 4) fornecer os princípios adequados para todos os estudos contemplativos espirituais e para as artes liberais; 5) na vida comum, superar a todos na meditação sobre as coisas, ainda que as demais hipóteses sejam semelhantes. (Baumgarten, 1993, p. 95 - 96)

1.4.3 Epistemologia estética

Sócrates, em seus diálogos, registrados por Platão, aventou a impossibilidade de apreender o mundo diretamente em sua essência. Ressaltou que a maneira ideal, não podia ser alcançada pelo homem, pois a verdade não se encontrava na fisicalidade e sim no mundo das ideias e este mundo não poderia ser alcançado, devido a interferências dos sentidos e emoções que impediram o acesso à realidade do mundo. Aborda, assim, em *Teeteto* (diálogo construído após a morte de Sócrates), a questão sobre o que seria possível conhecer, *como* chegar-se a esse conhecimento e os obstáculos a serem vencidos. Para isso, utiliza-se da teoria do conhecimento (ἐπιστημολογία, epistemologia), investigando a natureza do conhecimento, suas fontes e validade, de acordo com o que nos é possível alcançar racionalmente. Essa afirmação platônica, racional, que elenca em graus de importância as faculdades mais confiáveis para se conhecer a verdade das coisas, estende-se durante séculos como a epistemologia mais coerente a ser seguida.

Platão menciona a imaginação principalmente ligada à sua teoria do conhecimento e classifica-a como a mais baixa das faculdades. No seu entender, a mais alta forma de cognição era revelada por *Nous*, ou razão: a apreensão intelectual dos conceitos. Logo abaixo dela vinha o conhecimento revelado pelo entendimento, por cujo intermédio apreendemos as verdades matemáticas. A terceira, que ele denominava crença e não conhecimento, e julgava ser inerentemente ilusória, era a apreensão de coisas particulares, reveladas pelos sentidos. Vinha por último a “conjetura”, combinação de percepção e juízo, que ocorre quando vejo uma figura indistinta, ou uma imagem da memória e, certa ou erradamente, cuido tratar-se de alguma coisa que conheço. (Osborne, 1968, p. 193)

Reflexos da epistemologia socrática aparecem ainda em Baumgarten (1993) a estética, ligados à poesia sem sistematização, porém recorrendo à razão, no estudo da sensibilidade, como fonte de prazer nascida da apreciação artística racional, capaz de despertar no espírito o sentimento de beleza. “Quanto mais um discurso sensível admitir elementos que suscitem representações sensíveis, tanto mais perfeito ele será” (Baumgarten, 1993, p. 13).

Uma mesma coisa pode sem dúvida motivar representações das quais uma primeira seria obscura; uma segunda, clara; e por último, uma terceira, distinta; mas quando falamos de representações que um discurso deve expressar, referimo-nos àquelas representações que o locutor pretende comunicar. Pergunta-se, portanto, quais são as representações que o poeta pretende exprimir em seu poema. (Baumgarten, 1993, p. 14 - 15)

A teoria de Baumgarten (1993), firma-se na ideia do sensível de despertar conhecimentos, mesmo que não totalmente acessíveis à razão.

Uma vez que os afetos são graus particularmente relevantes do prazer e do desprazer, as suas sensações realizam-se num sujeito que se representa, de maneira confusa, alguma coisa como sendo boa ou má. Os afetos, portanto, determinam representações poéticas (§ 24); logo, é um procedimento poético provocar afetos (§ 11). (Baumgarten, 1993, p. 21)

Kant - que mais tarde tomaria emprestado de Baumgarten o termo estética para designar, nas palavras de Rancière (2009, p. 12), sua “teoria das formas da sensibilidade” - é inadmissível a ideia baumgartiana do sensível como *inteligível confuso*. Para Kant, admitir-se emoções como condutoras de sentimentos, seria como admitir a operação de elementos que não podem ser mensurados. O que inviabilizaria investigar e ensinar a estética, pois esta deveria ser evidente. “Para ele (Kant), não

existe uma estética pensável como teoria do pensamento confuso” (Rancière, 2009, p. 12).

Para elucidar a oposição kantiana à estética baumgartiana, o autor continua: “E a *Crítica da faculdade de julgar* não conhece a ‘estética’ como teoria. Ela conhece apenas o adjetivo ‘estético’, que designa um tipo de julgamento e não um domínio de objetos” (Rancière, 2009, p. 12)

Assim, segundo explica Rancière (2009), na estética baumgartiana, o sensível, integrado à razão, não excluiria a lógica do raciocínio, como defendido pelo pensamento heterogêneo kantiano, mas, se sujeitaria às intensidades das sensações despertadas: as mais claras seriam mais fortes, mais poéticas, enquanto as menos claras seriam mais fracas, portanto, menos poéticas. A intensidade das sensações que acompanhassem os afetos, determinaria a poética do discurso de maneira clara. Uma atuação de homogeneidade de intuição, sensibilidade e razão.

Contudo, a estética leva ainda algum tempo para desvencilhar-se das amarras condicionantes de obediência à soberania da razão. Rancière ressalta que, apenas no Romantismo, período pós-kantiano, a estética passa a designar, não apenas o pensamento do belo, mas, o pensamento da arte, sob perspectivas mais inclusivas e abrangentes. Isso se dá-se através dos escritos de Schelling, dos irmãos Schlegel ou Hegel, na aceitação de imperativos de impulsão não diretamente presentes no objeto de forma física, mas sensível.

É só a partir daí que, sob o nome de estética, se opera uma identificação entre pensamento da arte — pensamento efetuado pelas obras de arte — e certa noção de “conhecimento confuso”: uma ideia nova e paradoxal, já que, ao fazer da arte o território de um pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não pensamento, ela reúne os contraditórios: o sensível como ideia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo à ideia de Kant. Isto é, ela faz do “conhecimento confuso” não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa.*” (Rancière, 2009, p. 13)

Em resumo, expande-se seu conceito ao conciliar os pensamentos baumgartiano e kantiano, para desenvolver-se modos mais eficientes de fruir a arte, “estética não é um novo nome para designar o domínio da ‘arte’. É uma configuração específica desse domínio” (Rancière, 2009, p. 13).

Como parte dessa nova realidade, a imaginação apresenta-se como grande aliada na interpretação do objeto estético.

1.4.4 A imaginação recombina a realidade

Porém, imaginação, não era vista com bons olhos na Grécia Antiga, tanto que nos diálogos *Teeteto*, Platão, ao apontar, em ordem de importância categorias confiáveis para a busca da verdade, da razão, do conhecimento revelado e da apreensão a partir da conjectura entre os sentidos, cita a imaginação como elemento de menor importância na aquisição do real, pois seria, “uma imagem da memória” (Osborne, 1968, p. 193).

Osborne (1968, p. 193), comentando como Platão entendia a imaginação como o conhecimento através da “conjetura e juízo” (“inferior e incerto”), a percepção adquirida de imagens mentais incertas e inseguras apenas autorizava-o a excluí-las da realidade buscada pela razão. “Sustentava que não existe poder para imaginar ou formar imagens mentais das ideias intelectuais, que são objetos do verdadeiro conhecimento” (Osborne, 1968, p. 193).

Já Aristóteles, chamava a imaginação de *phantasia*²⁹. E para este, contrariando a ideia platônica, teria, sim, uma função para a percepção da realidade. A imaginação, atuaria como uma faculdade intermediária, entre a percepção e o pensamento. Uma forma de registro, para comparações das sensações residuais deixadas pela percepção. Elevando a imaginação à categoria de elemento imprescindível para a cognição.

É a base de toda a memória, que não pode ocorrer sem as imagens da imaginação. A imaginação só ocorre em seres sencientes e apenas em relação ao que é percebido. Sem percepção não há imaginação e sem imaginação não há pensamento nem crença [...] (Aristóteles) afirmava que todas as sensações de coisas individuais particulares são verdadeiras, mas que a maioria das coisas imaginadas é falsa (Osborne, 1968, p. 164)

²⁹ Para Aristóteles a *phantasia* seria o movimento de interação entre a realidade e o sensível, que permitiria à percepção a comunicação do mundo físico com o intelectual. A aplicação aristotélica, no mesmo sentido, conforme explicado em nota de rodapé anterior, do termo *phantasiai*.

Essa questão platônica de desvalorização ou valorização da imaginação como elemento ou objeto de busca da verdade, teve forte aceitação como tradição, sendo apoiada, até ser dissipada, segundo Osborne (1968, p. 193 - 194) “de todo depois do robusto empirismo de Hobbes”, enquanto a questão aristotélica, mais flexível, sustentou sua posição até meados do pensamento kantiano.

A teoria aristotélica da imaginação, mesmo não sendo associada diretamente à criação artística de forma específica, e não reconhecendo seu poder de sintetizar imagens e recombina-las em novas informações (função que Aristóteles acreditava pertencer à razão), propiciou que pensadores posteriores, como Campanella (1568-1639), Hobbes (1588-1679), Hume (1711-1776) e outros, encontrassem na imaginação o último elemento negado pelo filósofo, o elemento sintetizador. Sua atuação passa de mediadora entre percepção e pensamento, para elemento de ação na apreensão destes, enraizando-se como recurso essencial à estética na expressão e comunicação sensível.

Osborne (1968), assinala que esse poder cooperativo da imaginação com a razão, mesmo que não tivesse sido apontado por filósofos, já se apresentava sugestivamente na origem de seu termo, designada na antiguidade, para os gregos, *phantasiai*, romanos, *visiones*, claramente remetendo à objetos passíveis de visualização, objetiva ou subjetiva. “Tanto na poesia quanto na retórica a nítida visualização estava intimamente ligada ao poder da linguagem para comunicar a emoção do que fala ao que ouve” (Osborne, 1968, p. 195).

A admissão da importância da imaginação para uma construção estética que incluísse a sensibilidade da emoção, foi crucial para a libertação do pensamento de certos conceitos ultrapassados, assumindo a posição de objeto de investigação em moldes estéticos redefinidos ao momento de abordagem. A imaginação desprende-se de seu caráter de simples propriedade coadjuvante do pensamento no acesso ao conhecimento, assumindo, na estética, posição de elemento de transmissão e entendimento da realidade.

A imaginação passa, ainda, historicamente, por outras mudanças de parâmetros epistêmicos. No início do século XIX, é utilizada para apresentar a força invisível e subjetiva dos sentimentos exacerbados do Romantismo. Em seguida, é condenada e substituída pela lógica positivista do filósofo francês Auguste Comte

(1798-1857), que defendia a ideia do conhecimento científico, empírico e testável, como a única forma de conhecimento verdadeiro. Essa objetividade prática dos objetos físicos, relações éticas e sociais, apoiados na logicidade técnica, deixa pouco espaço para a subjetividade e imaginação. Todavia, o positivismo não conseguia abarcar todos os ângulos referentes à apresentação e entendimento de um objeto, *como* o sujeito reconhecia o objeto, nem a fenomenologia envolta na experiência sensível.

Para isso, Husserl (1859 - 1938), readmite a imaginação no panteão dos elementos constituintes da noção de realidade. Teoriza que a fenomenologia, como a realidade experimentada, sentida e absorvida da experiência direta, criaria, através de associações, uma interpretação imagética, ou uma imagem, que poderia ser definida como reprodução mental concreta, ao alcance da percepção. A percepção, seria reconhecedora dessa realidade (mesmo tendo ela pautada, em sua criação, em elementos *não reais*, ou *possivelmente*, não reconhecíveis como reais) na estruturação da aceitação do fenômeno, objetos ou acontecimentos sensíveis aos sentidos, e admitidos pela consciência. O que para o autor, resumidamente, significava que a consciência que temos do objeto apresentado, por si só, não constitui o objeto, mas ao combinar-se com a ideia que temos do que seja tal objeto, construído anteriormente pela imaginação, representa-o com certa fidelidade.

Numa representação intuitiva, um objeto é visado à maneira da afiguração ou da captação; nela, ele “vem a aparecer” de um modo mais ou menos perfeito. A cada parte e, a cada determinação do objeto, sem exceção, precisamente enquanto visado *hic et nunc*³⁰, devem corresponder necessariamente certos momentos ou partes do ato. Não existe para a representação, aquilo a que nenhum visar se relaciona. (Husserl, 1996, p. 85)

Tais construções e interpretações, embasadas na imaginação como elemento estruturador do reconhecimento da imagem, por sua vez, levam-nos a cogitar, mesmo que brevemente (já que este não é o intuito da dissertação), a ação cultural das crenças, na aceitação do material a ser combinado e reduzido a objeto de entendimento concreto. Já que, a realidade, segundo tal pensamento é o que *eu* reconheço e acredito ser real. Depende da plausibilidade da experiência do fruidor

³⁰ Em tradução livre do latim: aqui e agora.

diante do objeto e seu caráter associativo às sensibilidades individuais diante do reconhecido como lógico pelo sensível.

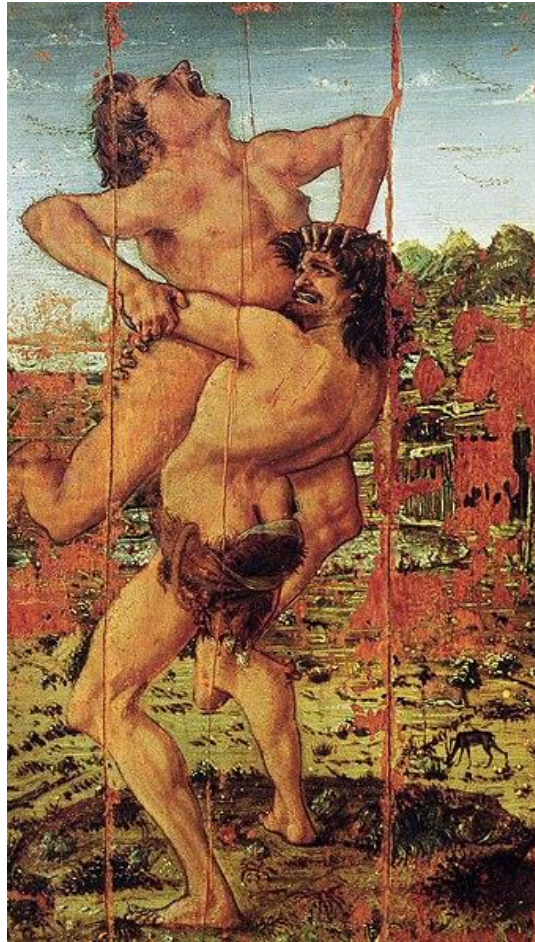
Foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as consciencializaram. A sabedoria e a religião concretizaram-se em formas criadas pela arte, que nos oferece a chave para decifrar o segredo da sabedoria e da religião dos povos. Religiões há em que a arte foi o único meio que a ideia nascida no espírito utilizou para se tornar objeto de representação. (Hegel, 2009, p. 5)

A *crença* interviria, assim, nas necessidades de imputação de sentido ao objeto e ao mundo, como confiança nas informações às quais fomos expostos, legitimando o julgamento. Mesmo no uso da imaginação e graduação de sua presença na obra artística, a imaginação repetiria o pressuposto da aceitação do *verdadeiro*, ligando-se irremediavelmente, à individualidade da conexão estabelecida entre o indivíduo, sua crença na realidade e os dados lógicos obtidos até certo ponto.

Nisso, a imaginação, tal qual a razão, e aceitação da realidade, teriam seu aporte de um julgamento, sempre individualizado: “O BOM SENSO É a coisa do mundo melhor partilhada, pois cada qual pensa estar tão bem provido dele, que mesmo os que são mais difíceis de contentar em qualquer outra coisa não costumam desejar tê-lo mais do que têm” (Descartes, 1996, p. 65).

Consequentemente, a imaginação, como aporte individualizador de contextos, apresentados como elucubrações a respeito do real, mais uma vez adentraria à novas gerações investigativas, sempre expandindo-se como elemento da criação e apreensão artística.

Figura 6 - Imaginação e mítica



Fonte: Antonio del Pollaiuolo³¹, *Hércules Lutando com o Gigante* (1478).
Têmpera sobre madeira, 16 x 9 cm. Florença, Galleria degli Uffizi.

1.4.5 O indefinível: elementos sensíveis no discurso estético

A estética, dessa maneira, em revisão, surgida há mais de dois séculos, inicialmente lógica, com progressão posterior à aceitação de elementos subjetivos (imaginação), como função de um discurso analítico³² das condições às quais a obra de arte estaria sujeita a obedecer, para ser considerada como tal, impõe, “seu singular indeterminado à lista das belas-artes ou artes liberais.” (Rancière, 2023, p. 21)

³¹ Antonio di Jacopo Pollaiuolo (1432 - 1498), pintor, escultor e ourives italiano, da Primeira Renascença (1420 - 1500). Suas obras não chegaram até nós, a obra reproduzida acima trata-se de pequena cópia de reproduzida de original e indica o crescente interesse da época nos estudos anatômicos.

³² Discurso que obedece às condições de uma estrutura de linguagem.

Para que haja arte, é preciso um olhar e um pensamento que a identifiquem. Essa própria identificação supõe um processo complexo de diferenciação. Para que uma estátua ou uma pintura seja arte, duas condições aparentemente contraditórias são requeridas. É preciso que se veja ali o produto de uma arte, e não uma simples imagem da qual se julga apenas a legitimidade de princípio ou a semelhança de fato. Mas é preciso também que se perceba ali outra coisa que não o produto de uma arte, quer dizer, o exercício regrado de uma habilidade. (Rancière, 2023, p. 21 - 22)

Mas, a subjetividade já se apresentava como possibilidade na estética há tempos, como objeto indefinível. Hegel (2009) acreditava que essa “outra coisa” (definição resgatada da citação anterior e adaptada aqui para entendimento e aproximação das ideias), seria algo próprio do belo artístico, que considerava superior ao belo natural, conferindo ao belo natural *função e necessidade*, sem excluir do belo artístico as mesmas características. Admitia que a superioridade do belo artístico se encontrava em uma categoria quantitativa, por ter a capacidade de poder possuir tudo que o belo natural possuía, mas além desses elementos, agregava ainda, elementos não perceptíveis à fisicalidade e técnica, próprios do espírito humano, a verdade. O belo artístico, nascido da intenção de comunicar no objeto o indefinível do espírito, compartilharia, como no espírito humano, características de valor. Enquanto o belo natural seria belo, apenas quando participasse do contato com espírito, “contido no espírito, como um modo privado de independência e subordinado ao espírito” (Hegel, 2009, p. 4).

O belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza...porque o espírito é superior ao natural. (Hegel, 2009, p. 3-4)

Tanto a definição de Hegel quanto a de Rancière, aliás de toda a base da estética, admitem a *mimesis*, a *poiesis* e a imaginação, como componentes essenciais da obra de arte, na criação de significação do objeto na representação deste.

A *mimesis* é, de fato, o que distingue a habilidade do artesão, como aquela do animador. As belas-artes são ditas como tais, pois as leis da *mimesis* nelas definem uma relação regrada entre uma maneira de se fazer — uma *poiesis* — e uma maneira de ser — uma *aisthesis* — afetada por ela. essa relação a três, cujo fiador chama-se “natureza humana”, define um regime de identificação das artes que propus nomear “regime representativo”. O momento no qual a arte substitui o plural das belas-artes pelo seu singular e suscita, para pensá-lo, um discurso que se chamará estética, é o momento

no qual se desfaz esse nó de uma natureza produtora, de uma natureza sensível e de uma natureza legisladora que se chama *mimesis* ou representação (Rancière, 2023, p. 22)

Essa trindade, ao utilizar-se da natureza humana, como uma natureza social, funcionaria, ajustando em círculos infinitos, segundo Rancière (2023, p. 27) “as regras da arte às leis da sensibilidade e as emoções desta às perfeições da arte”. O que por sua vez causaria uma *crença* em uma sensibilidade superior de alguns, baseados em conceito de gosto³³ e *conceito de gênio*, sob os quais determinados, poderia pressupor-se, alguns indivíduos teriam a habilidade de utilizar suas faculdades sensíveis e criativas, com maior acuidade que outros, ideia ultrapassada na atualidade.

Eco (2018), baseando-se na crença humana de superioridade racional, resume o pensamento, da seguinte maneira:

É que quando se fala de seres humanos e até mesmo de animais, mesmo quando temos algum critério de perfeição, estamos dispostos a fazer exceção em muitos casos — pois fazemos distinção entre beleza como regularidade e fascínio, que é uma propriedade indefinível e muitas vezes variável segundo os gostos. (Eco, 2018, p. 292)

De acordo com Battistoni Filho (1999), a estética, apoiada em crenças e subjetividades, deu, mais uma vez, um salto evolutivo no fornecimento de materiais para criações sob novas perspectivas no século XIX, como visto nas obras de Baudelaire (1821-1867). Baudelaire representaria essa uma postura crítica, rompendo com cânones sagrados da mera imitação da natureza ou da imitação do espírito humano e aportando no conceito de inserção do espectador na construção do significado. Segundo Battistoni Filho (1999, p. 13) “para ele (Baudelaire), a arte deveria ser mais introspectiva, mais pessoal”. Desse modo, a estética passa da representação mimética com interpretação passiva, para a expressividade subjetiva e interpretação ativa. Uma postura mais livre, de acordo com a evolução do entendimento das relações da linguagem e do ser humano. Fato que nos encaminha para um estudo da estética dentro de padrões de interpretação mais abrangentes.

³³ Na filosofia o conceito de gosto está relacionado à preferências estéticas de beleza, que por sua vez são definidas por padrões culturais, sociais, históricos e temporais.

Figura 7 - Padrões sensíveis



Fonte: Vincent Van Gogh, *A Noite Estrelada*³⁴ (1889)
Óleo sobre tela, 0,73 x 0,92 m. Nova York, Museu de Arte Moderna - MoMA

1.4.6 Realização estética: fenômenos, experiência e percepção.

Santaella (2001), explica que até mesmo Peirce, não se furtou a fazer sua própria apreciação crítica do conceito de estética. Para ele, a estética não se resumiria à mera doutrina do belo, ou mera comunicação emocional, envolver, sim, a análise subjetiva do fruidor, mas carregaria ainda, outro elemento, um referencial comum à sua identificação a um valor sensível, acessível às leituras do conjunto de códigos que representassem a mensagem da comunicação. A estética atuaria como ferramenta na procura desse elo entre a arte, o objeto artístico e esse *valor sensível*, apresentado como um ideal humano comum.

Cabe à estética, concebida num sentido muito mais vasto do que uma teoria do belo, descobrir o que deve ser o ideal supremo da vida humana. Cabe a ela “determinar por análise o que devemos admirar *per se*” (CP 5.36), indagar

³⁴ *Noite Estrelada* de Vincent van Gogh - Esta famosa pintura pós-impressionista representa um céu noturno estrelado em um estilo característico de van Gogh. A obra evoca uma sensação de admiração diante da natureza, convidando o espectador a refletir sobre a complexidade e a beleza do mundo natural, correlacionando-se com a ideia do assombro presente nas reflexões estéticas.

sobre “qual é o estado das coisas que é admirável por si só, sem relação com qualquer razão ulterior” (CP 1.611). Estados de coisas que, mais cedo ou mais tarde, todos tenderão a concordar que são dignos de admiração. O que é admirável não pode ser determinado de antemão. São metas ou ideais que descobrimos porque nos sentimos atraídos por eles, empenhando-nos na sua realização concreta. (Santaella, 2001, p. 38)

A concepção peirceana da estética, desenvolvida como investigação moderada pela semiótica, insere de forma subjacente, o potencial fenomenológico, ao, como explica Santaella (2001, p. 35), “fornecer o fundamento observacional”, de uma ciência normativa, com ponderação amplificada sobre os fenômenos da experiência e da percepção. O que não restringiria a estética à lógica positivista e nem a relegaria à sensibilidade somente. Regularia sua observação e investigação a partir de parâmetros seguros, porém, flexíveis:

As ciências normativas, que se seguem à fenomenologia, são assim chamadas porque estão voltadas para a compreensão dos fins, das normas e ideais que guiam o sentimento, a conduta e o pensamento humanos. Elas não estudam os fenômenos tal como aparecem, pois essa é a função da fenomenologia, mas os estudam na medida em que podemos agir sobre eles e eles sobre nós. Elas estão voltadas, assim, para o modo geral pelo qual o ser humano, se for agir deliberadamente e sob autocontrole, deve responder aos apelos da experiência. (Santaella, 1994, p. 113 - 114, *apud* SANTAELLA, 2001, p. 36)

Acredito que o entendimento dessas concepções estéticas, seu processo de refinamento, partindo de definições rígidas do iluminismo ao rompimento das normas no pós-romantismo, possam contribuir para evidenciar o formato assumido pela estética a que me dirijo. Uma estética sem fronteiras, “flexível” e aberta, mas não sem propósito. Propósito, que a meu ver, encontra-se na emoção estética, legitimada pela construção artística como processo de interação e conexão.

Percebemos que ao expandir as contingências críticas da arte, expandimos suas possibilidades de entendimento e compartilhamento. E é dentro dessas possibilidades que busco a resposta, ou respostas, para minha questão. O assombro na arte, elemento subjetivo, e como ele poderia nos fornecer as ferramentas certas para entender outra subjetividade, a invisibilidade.

Assim, acredito ser plausível apresentar também, os modos como alguns elementos podem *aparecer*, no objeto artístico, com função de assombro e

comunicação de invisibilidade. “...a obra produzida não apenas pode ser empregada para... A própria produção já é sempre emprego *de algo em algo*.” (Heidegger, 2006, p. 118).

1.5 A experiência da arte e seus objetos sensíveis

Um objeto é peculiar e predominantemente estético, gerando prazer característico da percepção estética, quando fatores determinantes de qualquer coisa que se possa chamar de experiência *singular* se elevam muito acima do limiar da percepção e se tornam manifestos por eles mesmos (Dewey, 2010, p. 140 - 141)

Visto que a arte pode ser analisada, contemporaneamente, sob diversas perspectivas, e que acolho a visão pluralista e multidisciplinar do *impacto emocional* da obra de arte, em que cada objeto artístico, por sua vez, dita o caminho e objetivo de sua explanação, tomo a liberdade de *subir nos ombros de gigantes*³⁵ e observar o horizonte, concordando com Eco (2018), quando este, ao discursar a respeito das primordialidades do desenvolvimento do conhecimento, afirma a demanda de buscar conhecimento naqueles que obtiveram sucesso (ou não) na mesma empreitada.

As grandes revoluções copernicanas do século XIX remontam sempre aos gigantes precedentes. Kant precisou que Hume o despertasse de seu sono dogmático; os românticos prepararam-se para a Tempestade redescobrimo as brumas e os castelos medievais; Hegel sanciona definitivamente o primado do novo em relação ao antigo, vendo a história como movimento que se aperfeiçoa sem escórias e nostalgias; relendo toda a história do pensamento humano, Marx elabora seu próprio materialismo partindo, em sua tese de graduação, dos atomistas gregos; Darwin mata seus pais bíblicos elegendo como gigantes os grandes símios antropomórficos, nos ombros dos quais os homens descem das árvores e, ainda cheios de estupor e ferocidade, têm de administrar aquela maravilha da evolução que é o polegar opositor. (Eco, 2018, p. 27 - 28)

³⁵ Expressão que nomeia a obra de Umberto Eco, *Nos ombros dos gigantes*, e expressa a necessidade de pautar-se, no que diz respeito a qualquer tipo de investigação, nas aproximações de realizações ou erros daqueles que se atreveram a questionar o mundo, antes de nós. Valendo-nos, de sua visão em altura elevada, figurativamente falando, ao subirmos em seus ombros, poderíamos enxergar um pouco mais adiante no horizonte.

Isso posto, podemos concluir que, a liberdade artística alcançada com maior desenvoltura no início do século XX, não excluiu, mas sim, apropriou-se de definições baumgarteanas ou hegelianas do conceito de arte e gradualmente modificou-as, ampliando-as *em* e *através* de episódios históricos posteriores, movimentos artísticos progressivos, se não pontuais, pelo menos de intervenções de acordo com as necessidades de sua época. Fato explicado por Victor Hugo³⁶ ao referir-se às adequações resultantes de observações e conhecimentos particulares a momentos específicos da história, incompletos, como todos os conhecimentos, e restritos ao foco iluminador do desenrolar de um passado, igualmente incompleto, “Alguns de seus filósofos lançavam às vezes sobre os objetos fracas luzes que não os iluminavam senão de um lado, e tornavam maior a sombra do outro” (Hugo, 2020, p. 22).

No período em que pipocaram novidades nas áreas do pensamento, com revoluções sociais e culturais, um rompimento com a rigidez estética operante até o momento, surgiu como evolução daquele conceito de arte, até então, pautado em definições estéticas de similitude, seja com a natureza ou com o próprio espírito humano. O conceito de arte, como explica Danto (2020), transmuta-se em adequação às novas necessidades da realidade.

Com frequência se observa que os gregos, com os quais a filosofia da arte teve início no Ocidente, não possuíam em seu vocabulário uma palavra para designar arte. No entanto, eles certamente tinham um conceito de arte, que incluía, em sua abrangência, grande parte dos mesmos tipos de objetos que consideraríamos obras de arte hoje em dia. Uma definição de arte que excluísse a escultura ou o teatro gregos seria *ipso facto* inaceitável. Ao mesmo tempo, eles tinham consciência de que certas propriedades, características de tais objetos, não faziam parte do conceito de arte, mesmo que estivessem amplamente presentes. (Danto, 2020, p. XIV)

O real e o imaginário, misturam-se para expressar mais do que a realidade palpável. Introduce-se na obra artística o fruidor, como elemento de criação. A obra de arte passa de expressão monológica impositiva, à condição dialógica com o mundo em que se apresenta. Abre-se ao escrutínio de recortes ou de amálgamas, sem perder seu significado e sem deixar de cumprir seu papel de comunicar o sensível, através de construção subjetiva que vise experiência estética. Um diálogo entre realidade e

³⁶ Victor-Marie Hugo (1802 - 1885), escritor, poeta, ensaísta, dramaturgo e estadista francês. Acreditava no assombro na arte como força de transcendência para escapar do cotidiano e conectar o ser humano ao sublime.

imaginação. Nessa afirmação, que sugere associação entre o real e o constructo imaginário de conteúdo e suporte sensível, há o encadeamento discursivo de um direcionamento emocional, de significação sugestionável, que nasce e se encerra em um ciclo completo em si mesmo, uma experiência estética. “[...] o significado se baseia na associação entre arte e mundo [...]” (Danto, 2020, p. XIII).

Segundo Dewey (2010, p. 25) “Na experiência estética, o que vem antes não é irrelevante para o que vem depois, mas também não determina rigidamente seu sucessor”. Essa asserção nos impele a pensar em conceitos de continuidade, pois segundo o autor, essa continuidade não é algo observado apenas na experiência estética, mas em todas as experiências humanas, e tem o resultado de continuidade como divisor no entendimento da operação e resultados na comparação desses dois modos de experiências. A experiência, para Dewey (2010, p. 109 - 110) “faz o percurso até sua consecução. [...] seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação”. O que afirma o ponto de vista da experiência estética como um arco comunicativo com início, meio e fim. Nesse contexto, obedecendo ao percurso de sucessão entre as partes, “temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução” (Dewey, 2010, p. 109).

Para deixar o mais claro possível, explica ainda que diferentemente das experiências comuns, nas experiências estéticas, não desviamos nossa atenção, e não cedemos ao que chamou “distração e dispersão”, onde “o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si” (Dewey, 2010, p. 109).

Para Dewey a experiência estética era individualizadora e auto suficiente, superando as regras de comparação entre real e imaginário, ao fornecer um cenário em que há uma construção lógica de indução à conclusão de um pensamento. Essa indução lógica de construção, com início, meio e fim, como o próprio autor observara, já havia sido expressa por Aristóteles na *Poética*, em que o fim é descrito como aquela última coisa, que vem “naturalmente depois de algo [...] e sem que haja mais nada a seguir” (Aristóteles, *apud* Dewey, 2010, p. 25).

1.5.1 O belo

Não há como se falar de arte, experiência estética ou sublimidade sem entrarmos em definições de conceitos do belo. Como desenvolvido por Bodei (2005), as primeiras concepções de conceitualização do belo, partem de preconceitos que o ligam a valores de bem ou mal ou ainda simplesmente, na sua validação como oposição ao feio. O belo surge como medida da natureza. Sua apresentação sensível, nomeada por Baumgarten com o termo “estética”, é a primeira maneira de emancipação de um ideal aceito por mais de dois mil anos. Bodei, ao comentar a importância de Baumgarten para a autonomia do belo, afirma:

A relação intrínseca com a realidade sensível é reivindicada pela “estética” somente a partir de meados do século 18. esta ciência moderna — cujo nome, como é notório, foi forjado por Baumgarten — sanciona a independência relativa, antes essencialmente desconhecida, dos seus objetos em relação com os âmbitos da lógica, da práxis e da moral. A referência à sensação (*aisthesis*), antes que ao intelecto, implica admitir o fato de que o belo sensível deixa de desempenhar o papel de mero veículo para alcançar a verdade última ou o sumo bem, como também de servir como prêmio aliciante de sedução para facilitar o triunfo de crenças, praxes ou ideologias. (Bodei, 2005, p.13)

Essa ideia, expandida por Hegel, em sua "Estética", desenvolve uma abordagem mais dialética em relação ao belo e ao sublime. O belo é concebido como a manifestação sensível da ideia espiritual e da liberdade humana, como conteúdo de significação e expressão puramente humanos, sob apresentação como “conceito em si, concreto e absoluto, ou seja, ideia absoluta” (Hegel, 2009, p. 120).

A esse respeito, Bergson (1988), fenomenologicamente, liga a arte a uma ideia de equidade com a natureza, operando por sugestão, porém, diferenciando-se desta por reproduzir em si, ritmo. O belo, nesse sentido, concordaria com o ideal de belo hegeliano, de superioridade da arte sobre a natureza. O belo seria uma questão de proporcionalidade e harmonia entre as partes, propostas pelo artista, que por não exigirem dispersão da atenção do espectador para nenhuma parte específica, atuando todas em conjunto, criariam uma “simpatia” entre as partes do objeto apresentado, onde o impulso da sensibilidade transitaria livremente, sem impedimentos ou interrupções. Como resultado:

Conclui-se desta análise que o sentimento do belo não é um sentimento especial, mas que todo o sentimento por nós experimentado se revestirá de um carácter estético, contanto que tenha sido sugerido, e não causado. Compreende-se então por que é que a emoção estética nos parece admitir graus de intensidade e também graus de elevação. Com efeito, ora é o sentimento sugerido que interrompe a custo o tecido cerrado dos factos psicológicos que compõem a nossa história; ora deles afasta a nossa atenção sem que, no entanto, nos leve a perdê-los de vista; ora, por fim, se substitui a eles, nos absorve e se apodera de toda a nossa alma. (Bergson, 1988, p. 20 - 21)

Em sua gênese, para Eco (2017, p. 59) “critérios da beleza eram apenas e tão somente proporção e luz.” Explica que, o belo assume uma redefinição ao romper com os classicistas.

Mas a coragem de confessá-lo virá apenas dos teóricos e dos artistas pré e protorromânticos, que celebram aquele irmão gêmeo do belo que é o sublime. A ideia do sublime associa-se sobretudo a uma experiência que não é ligada à arte, mas à natureza. (Eco, 2017, p. 59)

Para Eco (2017, p. 56), como “característica do belo: para ser considerado belo, um ser devia possuir tudo aquilo que convinha a um indivíduo de sua espécie.” Ideal da Idade Média, em contínuo apoio aos ideais de proporção e luminosidade do período clássico. Porém, excetuando-se mutilações e deformações, ou seja, para se constituir o belo, partes não poderiam faltar ou exceder, “Portanto, não era belo um corpo mutilado e (os medievais não eram politicamente corretos) não era belo um anão” (Eco, 2017, p. 56).

Essa perspectiva, de “concepções diferentes do mundo”, como descreve Argan (2006), estavam relacionadas a um momento histórico entre períodos, em que se transitava de um período *clássico*, ou seja, a arte ainda se encontrava ligada ao mundo, nas palavras de Argan (2009, p. 11) “greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI”, para o período *romântico*, ligado “à arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao Romântico e ao Gótico” Idem (2009, p. 11), associado à mitologias das relações do homem com a “força misteriosa” e “frequentemente hostil” da natureza.

Entre os períodos citados, de acordo com Burke (2021, p. 11) “a arte é revelação do sagrado e tem necessariamente uma essência religiosa”. Clara

evidência do pensamento burkeano, que expressa a transição de consciências e influências históricas, que resultariam na substituição dos preceitos do Renascimento e do Barroco, por uma teoria de caráter singular e emancipada, a filosofia da arte (estética). Consequentemente, o belo se apresentaria caminhando para redefinições mais subjetivas e pessoais.

1.5.2 Um assombro grotesco

O *Assombro*³⁷: 1. sentimento de medo extremo, de terror, ou de grande espanto, de imensa admiração. 2. pessoa ou coisa que produz espanto, admiração ou terror, etc. (2004, p. 148). *Espanto*: 1. pasmo, admiração; 2. susto, sobressalto. 3. admiração, enleio. (2004, p. 369). Contudo ao buscar a palavra *assombrar* me deparei com uma interpretação que mais se aproxima da vertente artística, *assombrar*: 1. encher de assombro. 2. procurar encobrir o merecimento ou prestígio alheio; obscurecer. 3. maravilhar-se. 4. amedrontar-se. (2004, p. 148). *Maravilhar*: 1. encher(-se) de admiração, assombro, pasmo. 2. causar admiração, pasmo. (2004, p. 537).

Na arte, o assombro nos convida a abandonar nossos pré-conceitos e expectativas, a nos abrir para o mistério e a magia do mundo que nos cerca. Comunicar o indizível, sem restrições temporais, independente da interpretação proposta. Neste caso, em particular, cito a *Mona Lisa*, de da Vinci, como um pequeno parêntese na historicidade artística, podemos ainda observar que não se trata de apenas ressaltar técnica, historicidade e cultura, mas de observar-se o agregamento de peculiares camadas de *valor*, sejam eles históricos, de conceitos do belo, de dissonâncias à distorções perceptivas ou até mesmo da maestria na execução da obra, inseridas e acumuladas através do tempo e comunicantes de aglomerado informativo. A própria obra de arte, independentemente de sua “construção”, atinge um ponto de quase misticismo que a desloca, de criação, à categoria de reprodução sublime da natureza, mesmo que a obviedade de tal deslocamento não possa ser de

³⁷ Apesar de ser tema recorrente na Estética e na Filosofia, figurar em obras de arte de todos os tempos, foi com “espanto” que percebi que o termo não aparece nos dicionários filosóficos que consultei. Como saída, recorri ao *Míni Aurélio* (2004), para determinação do termo que, em significância geral, assemelha-se ao sentido proposto pela arte.

todo localizada. Observamos isso, com assombro, na criação imagética de Leonardo da Vinci, na indistinção de humor, impressa na face da *Mona Lisa*, o uso inaugural da perspectiva no fundo esfumado, apontado como elemento de espanto, mas não único responsável pela enormidade da importância que a obra carrega em sua totalidade. Há que se reconhecer o virtuosismo com que da Vinci impregnou suas obras, porém, da mesma forma há de se admitir que o todo não se circunscreve às partes técnicas. Contudo, o *quase* misticismo que envolve a criação mais famosa de da Vinci, merece as seguintes palavras: “Leonardo [...] conhecia o feitiço capaz de insuflar vida nas cores originárias de seu pincel mágico” (Gombrich, 2018, p. 229).

É através do assombro, que somos capazes de experienciar o belo e a transcendência estética da arte, de nos conectarmos com aquilo que está além do visível e do palpável. Nele, apresentam-se, para apreensão, confusões emotivas, conflitos inconscientes, simbolizantes, em particular redução de conteúdos universais.

[...] agindo nisso como o politeísmo e a filosofia antiga, a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. (Hugo, 2020, p. 26)

Interessante constatar, como Hugo (2020) observou, que o assombro possui história própria, mas seu nascimento ocorre quase que imediatamente, em sincronia com a própria manifestação e reconhecimento do belo. Para o autor, mesmo que não se façam referências a ele, na construção criativa da arte, sua atuação desponta implícita como elemento que varia de antagonismo a parceria, variando apenas em grau no arco de empregabilidade. A harmonia, ligada ao belo e ao excelente, desde a Grécia Antiga, só poderia ser assim reconhecida, através da presença conflitante de seu contrário. O belo, necessita do grotesco, ainda que expresso historicamente de maneira tímida, e este compactua com a geração das condições substanciais para o reconhecimento do outro.

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andar melhor, quando lhe for tirado o músculo e a

mola. se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto. (Hugo, 2020, p. 26)

Dentre todas as formas, objetivas ou subjetivas, de expressão humana, é a artística, que aponta para a capacidade de criar o assombro, o desconhecido, o novo, o nunca experimentado. “E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco” (Hugo, 2020, p. 27)

O assombro na arte aproxima-se, de forma operacional, do desconforto diante do incomum, algo que desafia as expectativas do espectador e contesta as convenções estéticas e sociais operantes. O assombro pode ser evocado por temas perturbadores, polêmicos ou de tabu, imagens grotescas, como morte, loucura, violência, desconhecido, indefinido, obscuro, entre outros. Pode surgir como resultado da parceria da percepção com a imaginação, inerentes à apreensão humana, portanto presente na construção de narrativas já em teorias pré-definidas, desde registros da Grécia Antiga.

O assombro e o susto são as marcas com que se apresenta o desejo metafísico. Surgindo à margem de qualquer preparação ou rotina, ao chegar ele traz o descanso de um sentido parcial e efêmero e o prazer de ter atravessado uma vereda de riscos. É a paz da sobrevivência, acrescida de um traço de visão de si, de percepção da própria humanidade. É a atividade de criar aquele sonho impossível de ser criado em isolamento: alguém sempre terá que sonhar o sonho impossível ao outro. Esse sonho terá a genética de ambos os sonhadores como fruto de uma relação, seu destino será trilhar um caminho próprio. (Nosek, 2017, p. 13)

O assombro, com ação de imposição não se limita à descortinamentos sociais, trabalha dentro de sua própria imprevisibilidade na busca de rompimento com limites, inclusive limites estéticos de gosto, filosóficos e artísticos, onde sua função adquire disposição para colocar o espectador diante de um medo ainda inconcebível, podendo apresentar-se como elemento dissonante em um conjunto, como a falta de referências, como a exclusão de continuidade, como o próprio vazio. Adquire disposição para o sublime, que pode ser atingido através do medo desperto. Dessa maneira, o assombro, como parte do objeto que o carrega, pode atuar sem aparente coesão, todavia, na comunicação, como forma de linguagem, ilustrado especificamente como ressalta Hugo, na poesia:

Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (Hugo, 2020, p. 27)

Com isso, podemos dizer que o assombro na arte, não se restringe a nichos artísticos, nem seja ferramenta predominante deste ou daquele movimento artístico. O artista, dentro de seu referencial histórico e cultural, determinará a configuração da apresentação de sua criação, sem que para isso precise obedecer, em sua criatividade, regras ou leis de objetos existentes da realidade, revelando aspectos ocultos e desconstruindo estereótipos. “O interesse do artista é a única limitação imposta ao uso do material, e essa limitação não é restritiva” (Dewey, 2010, p. 343).

O objetivo do assombro, se é que podemos afirmar que possui previamente um escopo, é despertar considerações no que se refere a questões sociais, psicológicas e existenciais, dentro de uma reflexão crítica, que possibilitem a ampliação das viabilidades de entendimento. Dentro de suas contingências, afloram questões, sensações ou sentimentos muitas vezes invisibilizados, ignorados ou marginalizados pela cultura, e pelo tempo em que o contato do espectador com a obra acontece. Ou seja, seu objetivo seria despertar uma emoção.

Apresenta-se efetivamente como ferramenta de experiência estética, galgada em percepção de função preestabelecida, condutora do sensível e com finalidade determinada, conduzir à emoção estética. Tal postura, de autonomia da arte, e uso de recursos, recortada de um contexto em que Argan (2006), discute o fazer artístico e as mudanças de cenário da abordagem da intencionalidade romântica, problematiza a autonomia da arte e sua articulação com outras atividades, é comentada pelo autor, de maneira cristalina:

Afirmando a autonomia e assumindo total responsabilidade do seu agir, o artista não se abstrai da realidade histórica; declara explicitamente, pelo contrário, ser e querer ser do seu próprio tempo, e muitas vezes aborda, como artista, temáticas e problemas atuais. (Argan, 2006, p.12)

Podemos assim, presumir que outro objetivo do assombro, ao despertar uma emoção estética, seja, também, despertar considerações no que se refere a questões

sociais, psicológicas e existenciais dentro de uma reflexão crítica que possibilite a ampliação das viabilidades de entendimento. Dentro de suas contingências, aflorando questões, sensações ou sentimentos, muitas vezes invisibilizados, ignorados ou marginalizados pela cultura e tempo em que o contato do espectador com a obra acontece.

Figura 8 - O dissonante



Fonte: Hendrick Jansz ter Brugghen³⁸, *Bacante com Macaco* (1627). Óleo sobre tela, 100 x 90 cm. Los Angeles, Getty Museum.

³⁸ Hendrick Jansz ter Brugghen (1588 - 1629), pintor holandês, seguidor de Caravaggio. Responsável pela ponte entre o estilo pictórico da Roma barroca (classicismo dramático) e a Escola de Delft (realismo laico).

O assombro acarreta o dissonante e não necessariamente o reconhecível, identificável e delimitável dentro dos contornos do belo ou do feio. Esse reconhecimento, em forma de epifania, relatada por Hugo (2020), ao tratar o grotesco como divisor de águas entre a arte moderna e a arte antiga “a forma atual da forma extinta, ou, para nos servirmos de palavras mais vagas, porém mais acreditadas, a literatura *romântica* da literatura *clássica*” (Hugo, 2020, p. 27).

Essa asserção do autor, a respeito da utilização do grotesco como recurso de valor similar ao belo, na infusão de sentido argumentativo, que segundo Hugo (2020, p. 27) “fazem do *feio* um tipo de imitação, do *grotesco* um elemento de arte.”, é melhor colocado na seguinte afirmação, encontrada em nota de rodapé, da citada edição: “Hugo se explica numa nota: ‘A divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução’. Nota transcrita por Michel Cambien, *op. cit.* p. 42.” (Hugo, 2020, p. 27).

Isso nos leva a abordar o assombro como algo que não se trata de simples descarga imediata, um grito que surge do nada e some com a mesma rapidez, sem indicativos de narrativa e contexto. Este, está presente na moeda da criação artística, como a possível leitura de suas ambas faces, belo e grotesco (feio). Às vezes invisível, outras vezes apresentado com opulência, muitas vezes como retórica relegada a complemento dialético escondido em misticismos e religiosidades. Sob a forma de grotesco, sua presença histórica não impõe força imperativa em sua apresentação.

Dissimula-se o mais que pode. Os sátiros, os tritões, as sereias, são apenas disformes. As parcas, as harpias são antes horrendas por seus atributos que por seus traços: as fúrias são belas, e chamam-nas *eumênides*, isto é, *doces, benfazejas*. Há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei; Sileno é deus. (Hugo, 2020, p. 30)

No intuito de despertar a atenção, o grotesco carrega, tal como o belo, o assombro. Porta-se como emoção inerente do objeto artístico, que precisa obedecer à necessidade de resistência que levará à tensão. Segundo Dewey (2010), é preciso haver um ritmo, sugestão, variação, adiamento, orquestrados por “acumulação e conservação” e que seu resultado, a descarga emocional, apresente-se num rompante de conclusão da tensão desenvolvida nesse meio. Exemplifica a experiência referindo-se à obra de Darwin, *A expressão das emoções no homem e nos animais*,

como diferenciador entre um susto, que resulta em grito, careta ou contorções, e a emoção que “realiza algo”:

Quando a descarga completa é adiada e finalmente atingida por meio de uma sucessão de períodos ordenados de acumulação e conservação, marcados em intervalos pelas pausas recorrentes do equilíbrio, a manifestação da emoção transforma-se em verdadeira expressão e adquire uma qualidade estética - só nesse momento. (Dewey, 2010, p. 291-292)

Ainda segundo Dewey (2010), o assombro, apresenta-se observando peculiaridades de narrativa, distinguindo simples reações instantâneas, das ações finalizadas no ato de reação. Desse modo, o assombro atua como elemento argumentativo, carregando em si mesmo o composto geral de elementos de uma estética direcionante.

A energia emocional continua a funcionar, mas passa a fazer um trabalho real, realiza algo. Ela evoca, reúne, aceita e rejeita lembranças, imagens e observações, e as insere em um todo sempre matizado pela mesma sensação emocional imediata. Por isso, apresenta-se como um objeto permanentemente uno e distinto. a resistência oferecida à expressão imediata da emoção é precisamente o que a compele a assumir uma forma rítmica. (Dewey, 2010, p. 292)

1.5.3 A invisibilidade

Paralelamente, a invisibilidade manifesta-se como um tema recorrente na produção estética geral, seja como uma estratégia para subverter hierarquias de visibilidade e poder, seja como uma metáfora para as experiências de marginalização e apagamento. A presença do invisível na arte desafia a noção tradicional de representação visual, abrindo espaço para abordagens que exploram o efêmero, o ausente e o latente.

A invisibilidade na arte, apesar de poder soar estranho tratarmos de *algo* que a princípio não podemos ver, delimitar, apontar, especificar, devido sua incerteza, assevera a capacidade da arte de retirar-nos ou inserir-nos na obra, fazendo-nos esquecer sua materialidade e transportar-nos para um mundo imaginário, estético ou simbólico.

Para tornar a asserção interior inteligível, Bodei (2005) coloca que a estranheza produzida pela invisibilidade ou o que chama de “vago”, nas obras de arte, está intrinsecamente ligada a uma ação entre percepção e imaginação. O invisível surge como *indistinto*, registrado como elemento poético. Utiliza como exemplo uma obra do Romantismo tardio:

[...] estrofes da poesia de Nikolas Lenau, musicada por Felix Mendelssohn Bartholdy nos *Lieder*, com a titulação de *Schifflied* op. 71. n. 4:

No imóvel lago se atarda
a doce claridade lunar,
nas pálidas rosas entrelaçando
de verde uma coroa de caniços.

Na colina avançam os cervos
espiando através da noite;
dentro do canavial às vezes
fremem no sonho as aves. (Bodei, 2005, p. 60)

A indistinção exata do *algo* causa um momento de assombro, no qual percebemos a confusão de elementos operando na direção de uma narrativa. Mesmo assim, não conseguimos, por mais detalhada que seja a apresentação, encontrar o elemento presente naquele cenário, que funciona como estopim para a deliberação sobre a sensação obtida, como resultado de algo que não vemos, ou que nossos sentidos não conseguem abarcar. Deixa a cargo da imaginação do espectador a complementação que dará sentido ao discurso.

A tensão entre exclusão perceptiva e a inclusão imaginativa, entre o amorfo e a forma, evoca o infinito. Assim, quanto mais nítido o limite, tanto mais evoca — por contraste — o próprio infinito. Desse modo se institui um confronto inexequível e inesgotável entre as gordas da “cerca” e os “espaços indetermináveis além daquela cerca, entre o presente farfalhar das folhas e os profundíssimos silêncios cósmicos, entre “as estações mortas” e a estação “atual e viva e o som da mesma”. (Bodei, 2005, p. 60)

O *invisível*, indistinto ou indefinível, atinge o sensível e através de uma experiência estética nos instiga a buscar o elemento que dará sentido à apreensão. Deixamos de perceber a obra de arte como objeto físico para imergir na experiência estética que a obra artística nos oferece e transcendemos as limitações da percepção física em uma conexão mais profunda que a oferecida pela vontade.

A invisibilidade na arte, o *algo* indefinível do objeto, é um convite para explorar os limites da percepção e da compreensão, para apresentar-nos aventuras nos territórios desconhecidos do sublime e do misterioso. E é nesse território incerto e inexplorado que a invisibilidade encontra a verdadeira essência da arte e da vida. Um *algo* em algo.

Como elemento de composição do assombro, a invisibilidade pode desenvolver-se através dos mesmos mecanismos utilizados para a criação do sublime, mas não fica sintetizado à funcionalidade de mera ferramenta que se apoia na subjetividade da criação artística. Sua abordagem na arte, no que respeita à criação artística, dá-se de forma simbólica ou literal. Quando simbólica, pode apontar para um viés histórico-sociológico, em que pode representar o silenciamento, a marginalização, a falta de representação ou reconhecimento de certos grupos sociais na sociedade em diversos tempos e contextos. Desta maneira, viabilizando o artista explorar através de sua obra, ausência e vazios que indiquem a falta da presença de determinados indivíduos. Quando literal, apresenta-se como o *algo* fenomenológico ausente ou faltante.

Eco, ao tratar da invisibilidade na arte, adentra a essa seara ao comentar seu uso na literatura. Explica como o escritor russo Tolstoi, em sua obra *Ana Karenina*, apresenta sua personagem superficialmente, sem entrar em detalhes, e sem contar, segundo Eco (2018, p. 182), “grande coisa sobre a aparência física de Ana Karenina, só que era bonita e fascinante”. Cita o trecho em que o autor a descreve, nele Tolstoi diz:

Vronsky [...] sentiu necessidade de olhá-la uma vez mais — não por ela ser muito bonita, não pela elegância e graça discreta que emanava de toda sua figura, mas porque havia qualquer coisa de especialmente gentil e terno na expressão do seu rosto quando passou ao lado dele [...]. Seus brilhantes olhos cinzentos, que pareciam escuros graças às espessas pestanas, detiveram-se nele, amistosos e atentos, como se o reconhecessem [...]. Estava encantadora naquele vestido preto, braços torneados cobertos de braceletes, o pescoço elegante com um fio de pérolas, os cabelos negros anelados e meio soltos. Os movimentos leves e graciosos dos pezinhos e das mãos, seu belo rosto cheio de vida; tudo nela atraía, mas havia algo de terrível e cruel naquele encanto. (Tolstoi *apud* Eco, 2018, p. 182)

Eco (2018), demonstra a abordagem da invisibilidade como elemento faltante, silencioso e incerto. Segundo isso, fica fácil perceber que a invisibilidade aqui, está

representada na intenção do artista, é ela a criadora e direcionadora, atuando em quaisquer casos, ou sob quaisquer perspectivas, sozinhas ou aliadas, em seu tema escolhido. A imagem da personagem descrita por Tolstoi (inexistente no mundo real), ficcional em suas páginas, ganha vida e existência na mente do leitor, quando este, ao preencher lacunas deixadas pelo autor, completa a obra à sua própria imagem. Ana Karenina nunca terá a mesma imagem na mente de dois leitores, mas continuará contando com todos os adjetivos impostos pelo autor. O “algo de terrível” aplicado à personagem e a falta de detalhamento determinarão o assombro no nível do sensível e do pessoal.

O uso de técnicas, como a omissão de detalhes, como é o caso da obra descrita acima, ou em outras da literatura, poesia ou qualquer outro modo que se utilize da grafia; na música, com intervalos de suspensão e procrastinação dos elementos de sons seguintes, criando suspense; a transparência, materiais transparentes ou sobreposição de elementos, formas, cores, como nos casos da pintura, escultura ou criações visuais, com estratégias que criam sensações de ausência ou presença de elementos, mas não podem ser completa ou parcialmente percebidos pelos sentidos, tornando-os invisíveis aos olhos do espectador. Tornam o invisível, tal qual o assombro, elemento de constituição para o *maravilhamento* do espectador. Sem o qual a arte não seria possível. Pois, segundo Eco (2018, p. 188) “Todo mundo possível é, por natureza, *incompleto*, e escolhe como cenário muitos aspectos do mundo real”. Aproximam o espectador da narrativa e fazem com que este contribua na criação da obra.

1.5.4 O sublime

O maravilhamento, também expresso sob o termo sublime, é o resultado eficiente da persuasão na construção artística, direcionada para impactar o espectador do modo mais profundo. Pode ser descrito como o apuramento da sensibilidade diante do espanto. O sublime utiliza-se de métodos, ferramentas e técnicas para perturbação da emoção. Segundo Argan:

O “sublime” é visionário, angustiado: cores às vezes fosca, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que aprisiona e anula seus esforços. (Argan, 2006, p. 19)

Seja qual for o *meio* que o entrega à fruição, não apenas carrega um ideal de impacto emocional, mas, obedece ao resultado final de uma construção retórica, que se destina a abalar o espectador de maneira tão contundente, que a partir de seu estabelecimento na alma, o terror de seu reconhecimento, supere todas as emoções utilizadas para seu fim. É a emoção estética suprema. “Trata-se de uma experiência que privilegia o informe, o doloroso e o tremendo” (Eco, 2017, p. 59).

*Peri Hypsous*³⁹ ou Do Sublime, foi o primeiro texto a tratar a retórica sob a ótica de uma estrutura criada para impactar o espectador. Um tratado sobre a persuasão, a metodologia do agir durante a composição de uma obra, para atingir o espectador e nele causar um sentimento estético. Longino (1996), ou Pseudo-Longino⁴⁰, um orador e ouvinte no sublime, através de recursos retóricos desenvolvidos, que estendem a percepção do autor ao compartilhamento da percepção, no espectador.

Pois, por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu. (Longino, 1996, p. 51)

O sublime, de Longino (1996), versa sobre a construção da obra artística voltada para a condução do ouvinte ao maravilhamento, em que toda atenção e sentimentos empregados, levem à uma experiência estética. Discorre sobre como manejar recursos textuais para atingir o espectador. Indica, com formas exemplares e referenciais a condução de uma narrativa que envolva e desperte a emoção estética de maior magnitude, o sublime. Esclarece que, ao seguir os passos indicados em sua obra, o espectador, experimentará os efeitos de uma comunhão entre aquilo que foi

³⁹ Grego antigo, Περὶ Ὑψους. Peri, ao que algo que se relaciona e Hypsous, aquilo que ultrapassa o enlevo.

⁴⁰ *Pseudo* em latim aplicado como prefixo ao nome do autor como indicação da falta de evidências históricas de autenticidade da autoria do texto. A palavra decorre do grego *pseudes*, ψευδών, com o sentido de mentira ou falsidade.

apresentado e seu repertório sentimental próprio, elaborando, diante do assombro, uma reação de emoção estética inesperada e incontável.

Aristóteles (1996), discursara a respeito da construção de obras destinadas a despertar a emoção estética no espectador, indicando que para sobrepujar a vontade racional do indivíduo, deve-se criar uma obra que cause no ouvinte uma catarse própria de um ritual religioso, que por intermédio do *pathos*⁴¹, levaria o observador à purificação da alma através do maravilhamento. Aristóteles (1996), em sua *Poética*⁴², elenca, tal como Longino (1996), procedimentos para o envolvimento do espectador na condução do enlevo que a composição artística tem o poder de despertar, criando um dos primeiros guias de métodos e procedimentos sobre o agir artístico.

Artes há que se utilizam de todos os meios citados, quero dizer, do ritmo, da melodia, do metro, como a poesia ditirâmbica, a dos nomos, a tragédia e a comédia; diferem por usarem umas de todos a um tempo, outras ora de uns, ora de outros. A essas diferenças das artes me refiro quando falo em meios de imitação. (Aristóteles, 1996, p. 32)

Tanto Longino (1996), quanto Aristóteles (1996), utilizam a retórica como catalisador na dinâmica da experiência estética no público, introduzindo e situando informações necessárias a serem utilizadas em ordem, que seguem objetivos de comunicação. Despertando a conexão entre remetente e destinatário, presentes na utilização dos elementos disponíveis na obra, como referências, imagens, sugestões ou até mesmo na forma como o discurso é construído. Nisso, as palavras, ou signos comunicativos, servem de material moldável à comunicação. Dentre as expressões para o convencimento do espectador/fruidor, o assombro insere-se, ainda, como resultado de cum complemento do elemento grotesco, de dissonância (na Grécia Antiga), impresso na sutileza do momento triunfal do descortinamento de uma verdade ou no ridículo descoberto por baixo da mundanidade de atos vexatórios, como a covardia agravada visualmente nos defeitos físicos de personagens que carregam a marca da desconfiança. O grotesco, representa assim, o outro lado da superioridade do herói, para comparativo subjetivo e indireto do espectador. Não presente no

⁴¹ *Pathos* do grego πάθος, dor.

⁴² *Poética*, di grego antigo *Περὶ ποιητικῆς* (aproximadamente 335 a. C.), obra do filósofo grego Aristóteles, que versava sobre a composição de obras artísticas para o enlevo do público.

conjunto experienciado pelo herói, mas, presente como uma espécie de comicidade na situação, rompida no instante em que o ato heroico se separa do ato banal.

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. Rubens assim o compreendia sem dúvida, quando se comprazia em misturar com o desenrolar de pompas reais, com coroações, com brilhantes cerimônias, alguma hedionda figura de anão da corte. (Hugo, 2020, p. 33)

Figura 9 - Do grotesco ao sublime



Fonte: Peter Paul Rubens, Minerva protects Pax from Mars (Alegoria da Paz e da Guerra), (1630). Óleo sobre tela, 203.5 x 298 cm. Londres, The National Gallery.

Ao revisitarmos a composição poética das tragédias Gregas Antigas, encontramos, para salientar a manutenção do uso do grotesco, como recurso dialético ao longo dos séculos, conferindo a ele uma maior visibilidade, nos séculos finais da Idade Média (pouco antes do Renascimento), argumento de Hugo (2020) afirma que mais do que apontar a *feiura*, incompatibilidade da elevação do caráter, com a deformidade deste expressa nas formas imediatas à sensibilidade, mais um fator que deve ser notado, “Esta beleza universal que a Antigüidade derramava solenemente

sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo” (Hugo, 2020, p. 33).

O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo. (Hugo, 2020, p. 33 - 34)

Dessa maneira, como os signos, imagens representativas de letras para a escrita, que acomodam palavras e estas significados e significações, obedecendo à intenção e disposição do autor, nos deparamos com o grotesco atuando no sublime como objeto de função direcionada e adicionando ao sublime mais uma camada de superioridade.

[...] o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo; e deve ser isso. Quando a arte é conseqüente com ela mesma, leva de maneira bem mais segura cada coisa para seu fim. [...] Dante não teria tanta graça, se não tivesse tanta força. (Hugo, 2020, p. 34)

Para melhor visualização, podemos utilizar as descrições jakobsonianas⁴³ de funções para orientação do espectador como exemplos de comunicação efetiva, utilização de um *contexto*, apreensível ao destinatário “verbal ou suscetível de verbalização”, manipulação de um *código*, total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário e finalmente um canal físico para criação de uma conexão psicológica.

Portanto, a respeito das grandes naturezas nas obras literárias, nas quais não mais intervém a grandeza fora da necessidade e da utilidade, convém fazer esta observação: grandes homens, que estão longe de ser isentos de erros, no entanto estão todos acima da condição imortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino; e, se o que não apresenta erros não é censurado, o grande, a mais, é admirado. (Longino, 1996, p. 95)

⁴³ Mais adiante, no terceiro capítulo, quando tratarei da comunicação, explicarei de maneira mais detalhada o papel de Jakobson na construção dialética. Aqui, sua relação com Longino se faz na particularidade de ambos encontrarem no uso racional dos signos de comunicação, as palavras, uma manipulação intencional, tencionando criar uma retórica que desenvolva um ambiente apropriado para a experiência emocional.

Ambos discursos versam sobre a construção a partir de um mesmo ponto de vista, de obra superior, com a utilização de *mecanismos retóricos* que carreguem em sua forma artística, a sofisticação da emoção que desejam despertar no ouvinte. A condução à emoção, ocorre de forma diferente para os dois pensadores. Há um ímpeto ao exagero em Longino, enquanto a sobriedade parece conduzir a apresentação argumentativa em Aristóteles, sem que isso impeça que ambos autores argumentem de maneira diferente, mas em acordo, paralelamente. Tanto que, na *Poética*, Aristóteles ressalta o papel da *tragédia* como forma de expressão artística (de sua época e contexto), mais eficiente na condução do objetivo de despertar o sublime. Aristóteles, ao trabalhar contextos superiores, éticos e morais na criação verbal, de acordo com sua cultura e momento histórico, ao mesmo tempo, introduzia parâmetros para avaliação da criação artística de enlevo absoluto. Consequentemente, levantou a questão principal da *Poética* e de todo estudo estético: O que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?

Tal poder de persuasão é explicado por Aristóteles ao argumentar que, o choque com o sublime, manifestação de emoção mais intensa e grandiosa, despertada pela magnitude diante de uma obra de arte, ou peça literária pautadas em excelência e grandezas tão extremas, levariam o indivíduo afetado por ela à uma sensação de êxtase catártico.

Necessariamente, pois, deve a fábula bem-sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não por infortúnio que resulte à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade a infortúnio que resulte, não da maldade, mas de um grave erro de herói como os mencionados, ou de um melhor antes que de pior. [...] A mais bela tragédia, portanto, à luz dos preceitos da arte, tem essa estrutura. (Aristóteles, 1996, p. 42)

Por consequência, a retórica da tragédia, a *mimesis* de homens superiores em atos superiores⁴⁴, instigaria a *mimesis* ou imitação, de tais atos apreendidos, agindo no espectador como elemento de ensinamento e aperfeiçoamento ético e moral, purificador. Seu resultado: a catarse.

⁴⁴ Os atos superiores são aqueles em que a personagem trágica, utiliza-se diante de adversidades e momentos de dúvida, da ética e da moral para condução de seus atos, sem se importar com as consequências que recairão sobre si, desde que o resultado de sua consideração seja a verdade e o bem geral.

1.5.5 A catarse e seus elementos

A catarse pode ser observada, como intuito supremo da arte desde a Grécia Antiga. Operando como método de ensino do bem agir sob a orientação de ações nobres e elevadas. Já nas tragédias gregas, o indivíduo, ao ser exposto ao assombro do desconhecido, do horror resultante de condutas errôneas, era levado a refletir, não só a respeito das consequências enfrentadas pela personagem que apresentava a narrativa trágica, mas a respeito de como ele próprio reagiria diante de tal situação. O exemplo de escolhas elevadas, feitas pelas personagens em cena, conduziram o espectador ao *entendimento*, ao *algo* invisível da essência proposta pelo ideal helênico.

Essa arte continuou a atuar como função e objetivo catártico, por todo período helênico, estendendo-se a outros tempos e povos, assumindo distorções convenientemente utilizadas desde o proto-cristianismo até o Iluminismo⁴⁵. Não sem antes encontrar e firmar-se, como já apresentado anteriormente, em autores como Longino⁴⁶ (1996), muito influenciado pela *Poética* de Aristóteles e tal como na obra do filósofo, busca a condução do espectador no enlevo da superioridade narrativa, objetivando o enaltecimento das ações do homem comum, sob o elemento de assombro, como propiciante da catarse.

No decorrer dos séculos seguintes, o ideal catártico não se perdeu, apenas transmutou-se em novas formas de convencimento. No Iluminismo, o mercantilismo, a necessidade de “conhecer o mundo”, a oposição à monarquia absolutista, tanto quanto à ortodoxia religiosa, leva a um período em que a razão se torna o foco principal da busca identitária do homem e a catarse aparece sob novas vestes, sob formas de superação na aceitação incontestável da resignação ao sacrifício religioso. Estabelece-se uma cisão entre as matérias concernentes ao corpo, experiências e

⁴⁵ Iluminismo, período entre os anos 1685 - 1815, característico como período em que há na Europa, uma predominância do questionamento da razão e da lógica filosóficas, sobre o dogmatismo tanto religioso, quanto político do absolutismo monárquico.

⁴⁶ Longino, também conhecido como *Pseudo-Longino* (por não haver comprovações históricas que o certifiquem como autor da obra *Do Sublime*, nem mesmo atestem seu nome real), foi professor de retórica e ou crítico literário no período entre os séculos III a. C. e o século I.

sensações físicas e as concernentes ao espírito, experiências e sensações da essência do real.

A obra de Hegel (2009), *O belo na arte*, apesar de ser escrita ainda durante o período iluminista, carrega consigo ideais conservadores por parte do autor. Naturalmente, a ideia hegeliana de entendimento do belo, desenvolve-se, apesar de racionalmente bem estruturada, com certa rejeição ao viés revolucionário do Iluminismo. Em sua obra, a essência do real aparece como explicação pseudocientífica, mediadora da ação humana, no reconhecimento da aplicação correta de ações compreendidas pela razão ao controlar a si mesmo.

Hegel (2009), explica que apenas no homem o espírito se divide em dois: 1) natureza, inclinações naturais, subjetividades, desejos pessoais, sensações experimentadas pela carne humana, sujeitas à fisicalidade do tempo e necessidades próprias dela; 2) elevando acima de tudo que o prende a animalidade, afirmando por sua luta, seu direito e sua liberdade, escapando da miséria humana. Assim, o espírito é levado a escolher entre as duas configurações de existência: sentimento (necessidade), ou liberdade. Uma clara oposição entre concreto e abstrato na experiência fenomenológica.

Há nessa oposição entre concreto e abstrato, ou experiência e teoria, ao racionalizar-se a natureza e reconhecer a dualidade de opções, a descoberta de um terceiro elemento: o *dever*, atuando como conciliador entre os dois termos.

Porque a verdade é esta: a oposição é tal que não só é possível resolvê-la, que não só será resolvida num futuro próximo ou longínquo, como também a resolução já existe, a conciliação dos dois termos já está realizada, e só a inteligência procura ainda, na filosofia, a resolução. Mostra a filosofia que a conciliação se efetua desde a eternidade; todavia, para a inteligência ela só pode efetuar-se pela filosofia. (Hegel, 2009, p. 43)

Hegel (2009), reconhece como força, a selvageria e poder do homem dominado pelas paixões. Sugere a arte como atenuante dessa selvageria, libertando-o da dor pela objetificação do que é intenso e concentrado, interno, em algo impessoal e externo. O artista ao criar, exteriorizaria seu sentimento em sua obra de arte. Para Hegel (2009, p. 37) “Objetificar seu sentimento é afastá-lo de nós e assumir para com

ele uma atitude mais serena”. A arte funcionaria como função moralizadora, ao mesmo tempo em que evocaria paixões, também as purificaria.

Próximo da natureza, o homem se assumiria selvagem, mas através da arte, seria levado à purificação, o domínio sobre as paixões. A representação artística da natureza, elevaria o artista acima desta, como efeito de catarse.

A título de exemplo de obra de arte catártica, Hegel (2009, p. 38), ao assumir a possibilidade de sempre extrair “consequências e conclusões”, e em se tratando de realidade “deduzir ensinamentos”, cita a obra de Dante⁴⁷, como alegoria utilizada artisticamente para produzir ensinamento moral. Sob seu ponto de vista, o ensino moral se apresentaria (fim supremo na arte), como conhecimento *implícito*, ou enunciado *explícito*. O homem teria o dever, por suas ações de repelir interesses egoístas, subordinar suas decisões e sentimentos naturais, inclinações, vontades, à uma escolha de *bem usar* a razão, refletidamente. Controlando tendências e combatendo interesses subjetivos.

[...] a ação moral deve combater permanentemente a vontade natural, que o moral, até por sua essência, é uma luta travada para dominar, para vencer decisivamente o natural. [...] A lei e o imperativo devem ser concebidos como o Abstrato, como produto do intelecto, como aquilo a que a vida corrente se chama o conceito em geral, como Abstrato oposto à plenitude da alma e da generalidade da natureza. (Hegel, 2009, p. 40 - 41)

Assim, tanto no caso da retórica aristotélica, como na retórica de Longino ou Hegel, o observador, conduzido à uma *experiência estética*, composta por uma gama de elementos introduzidos pelo artista, experimentaria o *talmas* (*ταλμάς*), espanto ou admiração, impulsionador do pensar, e *pathos*, dor, elementos principais utilizados para atingir-se a catarse. Segundo Platão (1996), tais sentimentos, inspirados pelas *musas*, causariam um choque na sensibilidade humana e conduziram o indivíduo, por elas tocado, à purgação de males. No diálogo, *Fedro (ou do Belo)*, Sócrates, na tentativa de definir o amor a seu interlocutor, busca a ajuda das *musas* e assim age:

⁴⁷ Dante Alighieri (1265 - 1321), escritor, poeta e político italiano da era medieval. Autor da mais importante obra da língua italiana de todos os tempos, *A divina comédia*. Na obra, narrada em primeira pessoa e dividida em três partes, Inferno, Purgatório e Paraíso, o próprio autor assume a posição de narrador. Guiado pelo poeta Virgílio (poeta romano do século I a. C., autor do poema épico *Eneida*), percorre junto a esse o submundo da pós-morte para, finalmente, encontrar-se no Paraíso com sua amada Beatriz.

Sócrates: Então acudi a mim, ó Musas melodiosas, se assim sois chamadas por força da qualidade de vosso canto ou devido à raça musical dos ligurianos, conceda-me vossa ajuda no *discurso* que este excelente homem força-me a fazer, para que seu amigo, por ele até agora considerado sábio, possa parecer ainda mais sábio. (Sócrates, *apud* BINI, 2008, p. 45)

O choque com a sensibilidade do espectador se daria através do *thaumaston*⁴⁸, que conduziria o ouvinte/espectador, enredando-o em sua retórica, apresentando em um cenário de construção imagética a experiência de sair de si, encarar uma realidade onde *pathos* sobrepuja a ética e a razão, produzindo uma epifania persuasiva, em que o resultado, uma ruptura, um choque, um incômodo, que retiraria o ouvinte de seu lugar de conforto, acentuando e despertando características de relação direta e inconsciente com o objeto representado.

Podemos entender que a *musa* que inspira o autor e se dispõe a compartilhar e inspirar no público, age como *aesthesis*, experiência estética ou percepção individual, descrita por Platão (1996), como *enthousiasmos*, palavra que chega até tempos contemporâneos reduzida à tradução de inspiração, sem denotação de ideia teológica e comum à Grécia Antiga e à arte da *Tragédia*⁴⁹.

Segundo Aristóteles, a tragédia, por sua composição poética⁵⁰, desenvolvida segundo direcionamentos éticos e morais elevados, visando a função emotiva, teria a capacidade de conduzir o homem comum à comunhão com algo transformador e enobrecedor. O recebimento da mensagem via meios verbais, da tragédia, criaria a ligação entre o remetente e o destinatário. Quanto maior seu impacto, o assombro, maior o efeito de desligamento da racionalidade e arrebatamento do espectador.

Essa constante grega de apregoamento do espanto no discurso, tendo como um de seus objetivos o direcionamento do público para a conscientização de ações

⁴⁸ O maravilhoso, discutido na *Poética* de Aristóteles, próprio do gênero da tragédia, é o elemento de espanto, ou assombro, que conduz à sublimidade e confere a esta a capacidade de gerar a empatia que conduzirá à catarse.

⁴⁹ Tragédia, neste caso especificamente falando, a tragédia grega, gênero de composição poética construída com elementos prévios da poética retórica grega, visando apresentações sob as formas escrita e teatrais, pautados pela sobriedade de temas de morais e éticos.

⁵⁰ Composição relativa ao termo grego, *poíesis* (*ποίησις*), encontrado na obra *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, descrito pelo filósofo como *fabricar*, atividade que visa uma finalidade, “Sendo os fins, então, aquilo que nós aspiramos, e os meios aquilo sobre que deliberamos e que escolhemos [...]” (p. 159), em oposição ao termo *práttō*, agir, ou seja, a própria finalidade buscada. A composição poética, como arte, se daria na aspiração ao moralmente excelente.

superiores, não sobrepujava a ética e a razão. O Sublime não excluía *ethos*, ética ou conduta e *logos*, razão, pois na criação retórica era preciso ser lógico e ético para criar pertencimento no espectador, e este conseguir associar e identificar os elementos apresentados para seu convencimento. O temor, o assombro, não deviam ser utilizados como recursos cênicos e sim como emoção própria da sensibilidade resultante das ações.

Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio do melhor poeta. É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos; é o que experimentaria quem ouvisse a história de Édipo. [...] Aqueles que deparam por meio do espetáculo, em vez do sentimento do temos, apenas o monstruoso, nada têm de comum com a tragédia, pois nesta não se deve procurar todo e qualquer prazer, e sim o que lhe é próprio. (Aristóteles, 1996, p. 43)

Nesse conjunto em que não há exclusão e sim o trabalho agregante de *poíesis* (fabricação), *pathos*, *ethos* e *logos* agindo em conjunto para a afirmação da proposta de finalidade do artista, a experiência estética, aceitava-se a utilização do assombro como propedêutica para a apreciação do conjunto. Pois, a experiência estética pertence ao espectador, sendo catalisada pela criação que apresenta e representa o ideal do artista, manipulador da linguagem e do meio em que apresenta sua mensagem, segundo sua intenção.

A composição, como medida a vigorar sobre si, surgia apoiada em forte carga emocional de uma realidade, ou daquilo que pudesse ser compreendido como tal, constituindo e determinando a visibilidade da imagem, nas dimensões especificadas por criatividade e métodos empregados. “pois todas essas figuras tornam os discursos ao mesmo tempo patéticos e mais emocionantes” (Longino, 1996, p. 86).

1.5.6 O assombro como método catártico

Figura 10 - Um instante de consciência



Fonte: Gustave Courbet: *Le Désespéré* (1845).

Óleo sobre tela, 0.45 x 0.54 m. Paris, FR, coleção privada do Conseil Investissement Art BNP Paribas

O choque de “visões” que despertam questionamentos e fascínio, de inspiração catártica, desenvolvido desde a era helenística, com a difusão, de contos sobre “terras distantes”, ganhou fôlego maior na Idade Média, com “descrições de territórios e seres desconhecidos às vezes abertamente lendárias [...]” (Eco, 2018, p. 56).

Segue:

...às vezes com pretensões de rigor científico, desde a *História natural* de Plínio, o Velho (c.77) até o *Romance de Alexandre* (século III, d.C.) e os bestiários (a começar pelo famoso *Fisiólogo*, escrito entre os séculos II e V d.C.). O exótico assumia sempre a forma do monstruoso e a Idade Média era fascinada pelas descrições dos blemos, sem cabeça e com a boca no ventre, dos ciápodes com um único pé que usavam também para proteger-se do sol, dos cinocéfalos com cabeça canina, dos unicórnios e de todo tipo de dragão. (Eco, 2017, p. 56)

Dessa forma, o assombro inserido nas narrativas históricas, sem perder sua função catártica, seguiu, durante muitos séculos, maravilhando e conferindo aporte para elevação e aprofundamento do simbolismo e da alegoria, dentro das propostas

de representação, na dissonância dos elementos. De acordo com Eco (2018, p. 56) “...a Idade Média era fascinada pelos monstros”. “Em primeira instância, admitia-se o princípio de que, embora existam seres e coisas feias, a arte teria o poder de representá-los de modo belo” (Eco, 2018, p. 56).

A ação do assombro como método catártico, como descrito anteriormente por Eco, se daria através do estranhamento que retiraria o espectador de seu lugar de comodidade e reconhecimento, para colocá-lo como partícipe de um todo do qual só apreende fragmentos. Surge uma sensação de deslocamento provocada pelo assombro, de inerente potencial transformador de emoções, porém, dilatada quando experienciada na obra de arte.

A obra de arte provoca e acentua essa característica de ser um todo e pertencer ao todo maior e abrangente que é o universo em que vivemos. Essa é, a meu ver, a explicação da sensação de requintada inteligibilidade e clareza que temos na presença de um objeto vivenciado com intensidade estética. (Dewey, 2010, p. 351)

Nisso, as imagens ou narrativas de assombro, expressavam através do simbolismo universal, inerente a tudo que existe, uma significação moral, que lhes atribuía vícios e virtudes ampliados. Na alegoria, esse simbolismo era expresso “através de sua forma ou de seus comportamentos” (Dewey, 2010, p. 57).

Portanto, de Agostinho em diante, místicos, teólogos e filósofos dirão que os monstros pertencem de alguma forma à ordem provincial da natureza e, no grande concerto sinfônico da harmonia cósmica, contribuem, nem que seja por contraste (como fazem as sombras e os claro-escuros em um quadro), para a beleza do conjunto. É a ordem em seu conjunto que é bela e deste ponto de vista redime-se também a monstrosidade que contribui para o equilíbrio desta ordem. (Eco, 2017, p. 57)

Diante disso, podemos supor que o assombro funcionaria, na sua qualidade mais elevada de produzir reflexão, como o maravilhamento ou sublimidade. Utilizando-se de elementos que sozinhos ou em conjunto operariam, na arte, como dinamizadores para a concepção do *algo* “superior” artístico. Tornando-se, no papel transformador da catarse, o objeto principal no cerne do discurso sensível. Quando acrescido em sua *função*, pelo *valor* de reconhecimento artístico, extrapolaria a apreensão dos sentidos e resultaria na modificação de julgamentos, encerrando a experiência na consciência moral e ética do momento.

Podemos, dessa forma, concluir que o método resultante em catarse, seria aquele que adviesse de uma experiência estética que concluir-se-ia em si mesma.

1.5.7 Experiência estética é experiência completa.

Dewey (2010) afirma a utilização de elementos de reforço argumentativo apoiados na experiência estética, como forma mais íntima do desenvolvimento do pensamento da arte, como emoção sensível dentro de uma construção comunicativa de encadeamento racional.

Importante frisar que esse esclarecimento sobre a perspectiva deweyana, de início, meio e fim, com conclusão emocional e completa, é bem apresentado na introdução de seu livro por Kaplan. Em resumo à obra que comenta, compara-a a outros escritos do autor, como a citação presente em seu comentário, referente à obra, *The quest for certainty*, “Não se trata de que apenas tropeçamos no resultado final: somos levados até ele; uma vez chegados a ele, não buscamos outra coisa. A experiência é autossuficiente; é estética apenas “na medida em que é final, ou não desperta uma busca por outra experiência” (Kaplan, *in* Dewey, 2010. p. 25).

Segundo esse desenrolar histórico e apontamentos discursivos, a experiência estética segue, desde que assim foi entendida na arte, como finalidade e conclusão artística. Reconheço que a fruição sofreu durante todo esse *tempo*, a necessidade, segundo Eco (2023, p. 155) de uma “mobilidade, uma capacidade de representar-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como novas, dotadas de perspectivas diversas”, mas que mesmo assim, ainda hoje, emprega meios que se destinam às mesmas conclusões.

o “campo” de reações possíveis que os estímulos permitem é vasto, mas trata-se sempre de um “campo”, cujos limites são determinados pela natureza e pela organização dos estímulos. Todas essas obras têm, ademais, uma característica através da qual se identificam com a obra de arte de tipo clássica: a cota de “abertura”, de contingência e possibilidade está do lado da interpretação — mas a obra se oferece à interpretação quando já está produzida. (Eco, 2023, p. 156)

Para Eco (2023), essas “perspectivas diversas”, conforme expresso assertivamente acima, se enquadram em elementos sensitivos que obedecem à estética de sua época, à cultura em que se desenvolveram e aos povos que os aceitaram como realidades. Nesse contexto, até mesmo a *imaginação*, elemento imprescindível ao se buscar e encontrar correspondentes racionais no discurso artístico, entra na obra artística como, segundo minha interpretação, “possibilidade de leitura, autoproliferando as próprias perspectivas e aspirando, enfim, a constituir um sucedâneo do mundo” (Eco, 2023, p. 155).

1.6 Sobre o assombro: aproximações com a realidade

Uma emoção. Outra forma de abordar o assombro, seria segundo o modo retilíneo que alguns pensadores, antigos, modernos ou contemporâneos, classificaram e ainda classificam o assombro, como experiência emocional. Assim, este, dentre as emoções humanas, atuaria como um marcador do nível de modulação de alguma ou algumas emoções, experienciadas em suas representações, marcadoras de um extremo ponto indicativo do contrário da apatia. Poderíamos dizer, tratar-se de uma emoção com potencial função de destacar, em sua aplicação, *outras* emoções em grau elevado.

Didi-Huberman (2021), em conferência proferida em Montreuil, França, em abril de 2013, ocupa-se de dissertar a respeito da emoção. De uma asserção de cunho afirmativo da sensibilidade humana ao questionamento que indaga suas origens, buscando definir a emoção em conformidade com a resposta a duas experiências. O título de seu livro, *Que emoção! Que emoção?*, em primeira instância nos conduz ao espanto e no segundo momento, à questionamentos quanto a sua natureza, forma e direcionamento.

O ponto de exclamação responde pelo primeiro de todos os gestos filosóficos, o de se espantar diante de algo, de alguém, de uma experiência. [...] Mas esse primeiro gesto de espanto não seria filosófico até o fim se não se prolongasse por meio da formulação de uma pergunta: *que emoção?* Ponto de interrogação que poderia facilmente se transformar em uma série sem fim de pontos de interrogação: o que se entende por emoção? Que tipo de emoção? Por que a emoção? Quais as razões (o plural é importante, não há jamais uma única razão capaz de explicar as coisas da nossa vida)? Por que,

em vista de quê? E como, sim, como? Como a emoção acontece, se desenvolve, desaparece, recomeça? E assim por diante. (Didi-Huberman, 2021, p. 10 - 11)

Como um guia para o entendimento da proposta que se apresenta diante de qualquer contato, como bússola no norteamento na exploração de suas diversas nuances, Didi-Huberman (2021), nos coloca frente a dúvidas quanto à sua origem. As emoções seriam inatas, adquiridas ou um misto das duas primeiras possibilidades? Chegando à conclusão de que nascemos com reações emotivas a estímulos físicos, comprovados pelo ato primitivo de chorar, como nos casos de crianças que ainda não desenvolveram a capacidade de comunicarem-se através de outras expressões, como a fala. Mas, também são adquiridas, como nos casos de características culturais, o que as diferem, tanto na sensibilidade e aceitação, quanto nas formas como são reproduzidas dentro de um grupo. Apoia-se nesse ponto nas investigações darwinianas da capacidade de expressão na evolução biológica dos seres vivos. Contudo, para a definição da palavra, apoia-se na origem do termo, em Grego Antigo, *pathos*.

Em uma das suas obras de lógica, intitulada *Categorias*, Aristóteles deduz a palavra *páthos* a partir daquilo que chamamos, em gramática, de “voz passiva” de um verbo. Eis o exemplo que ele dava: “eu corto, eu queimo” ilustra a voz ativa ou *em ação*; “eu sou cortado, eu sou queimado” ilustra a voz passiva ou *em passividade*, ou seja, em *páthos* (aliás, o exemplo é interessante, pois se refere tanto a uma dor injusta, à tortura, por exemplo, como a uma dor benéfica, como quando o médico corta um tumor ou cauteriza uma ferida, queimando-a). (Didi-Huberman, 2021, p. 20)

A palavra, arrazoada dessa forma, nos leva a inferir as diferenças entre, segundo segue seu raciocínio, “agir e sofrer, fazer uma ação ou submeter-se a uma paixão. [...] à “paixão”, à passividade, ou à impossibilidade de agir” (Didi-Huberman, 2021, p. 21).

Em consideração a essa afirmativa, concluo que o assombro, encaixa-se com perfeição nas condições de rendimento ao “patético”. A emoção, mesmo que momentaneamente, se sobreporia a razão, impedindo o livre agir, em direta oposição à ação.

A emoção seria assim um *impasse*: *impasse* da linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); *impasse* do pensamento

(emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). (Didi-Huberman, 2021, p. 21)

Ressalta ainda Didi-Huberman (2021, p. 21), “um impasse se dá quando a gente *não passa*: é uma ação negativa” e sob esse aspecto adquire certa negatividade. Mas, podemos ir além de tal definição ao admitirmos que esse estado de impossibilidade de ação, seja ele nascido de grandes tristezas ou grandes alegrias, não é, como queriam os filósofos da razão (a grande maioria de Platão a Kant), a única e melhor comandante das ações humanas. Própria de um pensamento de conduta desejável para uma vida adulta, a razão, sozinha, não teria o poder de diferenciar o necessário para o conhecimento.

[...] há Hegel: ele diz justamente que o *não* nem existe menos, nem é menos necessário do que o *sim*. Diz também que, sem impasses, nem sequer saberíamos o que é uma passagem. Ou seja, ele devolve ao *páthos* sua dignidade diante do *logos* e, até mesmo, como ele ousa dizer, seu “privilégio”... (Didi-Huberman, 2021, p. 23)

Ainda segundo Didi-Huberman (2021), é com Nietzsche, que o valor das emoções, passam ativamente de uma negativa “doença da alma”, como em Kant, para objeto de força e importância positivas, como manifestações “na arte ou na poesia”.

A partir de Nietzsche, os filósofos são um pouco mais emotivos e um pouco menos professorais; a partir de agora, podemos escutar os poetas e dizer “eu queimo” ou “eu ardo” – de amor, de paixão – sem precisar distinguir uma voz unicamente ativa de uma voz unicamente passiva. (Didi-Huberman, 2021, p. 24)

No misto de atividade e passividade, o meio termo da razoabilidade para o entendimento dos objetos apresentados à percepção, encontra-se o ponto de intersecção entre sublime e assombro na arte. A emoção, assume-se como *e-moção*, que seria, de acordo com Didi-Huberman (2021, p. 26), “um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos?”, continua:

Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. (Didi-Huberman, 2021, p. 26)

Apesar da aparente contradição com a passividade ressaltada no início de sua apresentação, Didi-Huberman (2021), nos leva a perceber, os dois pontos não se excluem, que há possibilidade de que existam de maneiras simultâneas e complementares. A mudança no modo como a emoção era encarada, logicamente, como simples objeto passivo, para transformar-se em objeto de ação, torna o momento de reconhecimento da emoção como atividade, o reconhecimento desta como ferramenta para se conhecer e transformar o mundo.

Mais tarde, Merleau-Ponty dirá que o evento *afetivo* da emoção é uma abertura efetiva – uma abertura: o contrário de um impasse, portanto –, um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo. Freud, por sua vez, ao inventar a psicanálise – ao descobrir os poderes do inconsciente –, descobriu algo muito estranho, muito perturbador e muito importante: acontece com frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representá-la para nós. Ela age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim*. (Didi-Huberman, 2021, p. 26)

Relacionados às experiências provocadas no espectador, as emoções assumiriam o papel de representação sensível, ativa, no movimento entre um antes e um depois do contato, independente da complexidade e quantidade, importando mais a disposição do fruidor para a absorção. A emoção, ao estabelecer diálogo ativo entre o ser humano e o objeto de sua atenção, atingiria status de veículo de comunicação. O que nos leva a seguir adiante, tendo em vista o assombro como a emoção balizante desse horizonte singular da invisibilidade.

1.6.1 E + moção = ação

Para Burke⁵¹ (2016, p. 58) “Temos deleite em ver coisas que nunca faríamos e que, na verdade, nossos mais sinceros desejos preferem corrigir”. Esse deleite emanado do assombro, de perceber a ação e consequência em cenários que educam o homem, o direcionaria para o bem. O autor acreditava que, ao observar-se uma

⁵¹ Filósofo irlandês (1729-1797), do período da Revolução Francesa (1789 - 1899). Qualificou-se em advocacia, seguindo o exemplo de seu pai, mas não seguiu carreira jurídica. Destacou-se como escritor e na carreira política.

representação artística da realidade, seja ela indesejada, desconhecida, banal ou assombrosa, seus efeitos poderiam ser aceitos, por nossa percepção da realidade, como possibilidades no mundo real.

A tal ideia junta-se Hegel (2009), pois:

[...] qualquer que seja o conteúdo que exprima, sempre a arte exerce sobre a alma e os sentimentos a ação que acabamos de descrever. [...] Pode a arte erguer-nos à altura de tudo o que é nobre, sublime e verdadeiro, arrebatarnos até a inspiração e o entusiasmo, como pode mergulhar-nos na mais profunda sensualidade, nas paixões mais vis, abafar-nos numa atmosfera de volúpia, e abandonar-nos desamparados, esmagados pelo fogo de uma imaginação desenfreada. (Hegel, 2009, p. 34)

1.6.2 Medo

Burke (2016), também entendia o sublime e o assombro na arte, como experiências estéticas que despertavam emoções poderosas e intensas nos espectadores, pautadas sobretudo pelo medo diante do desconhecido ou incompreendido. Sob seu ponto de vista, o assombro surgiria diante do inesperado, grandioso, terrível ou como pudesse ser descrito o objeto de identificação da emoção no impacto imediato do medo. Porém, apesar de apresentarem quase as mesmas características, os termos acima, podiam ser descritos como níveis de graduação complementares, na diferenciação de um processo que se inicia no medo. Conforme explica Burke em seção de sua obra, voltada especificamente para o terror.

O medo é uma ansiedade da dor ou da morte e, por isso, funciona de uma forma que se assemelha à dor real. dessa maneira, tudo que é terrível para a visão também é sublime, independentemente de a causa do terror ser de grandes dimensões ou não, pois é impossível observar coisas perigosas como insignificantes e desprezíveis. (Burke, 2016, p. 64)

Na paixão causada pelo sublime, podemos entender como este, e o assombro conectam-se através da experiência artística. Para Burke (2016, p. 66) “Na verdade, o terror é — em todos os casos, seja de forma mais aberta ou velada — o princípio governante do sublime”. A partir de objetos que incitam o terror e encaminham a percepção para a avaliação desses objetos, incompreensíveis e admiráveis.

A paixão causada pelo grandioso e sublime na *natureza*, quando estas causas operam em suas formas mais poderosas, é o Assombro; e o assombro é aquele estado da alma em que todos os seus movimentos estão suspensos e com algum grau de horror. Neste caso, a mente está tão inteiramente preenchida por seu objeto, que ela não consegue entreter qualquer outro nem, por consequência, raciocinar sobre o objeto que a ocupa. Daí surge o grande poder do sublime, que longe de ser produzido por nossos raciocínios, ocorre antes deles e passa por nós com uma força irresistível. O assombro, como eu disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; seus efeitos menores são admiração, a reverência e o respeito. (Burke, 2016, p. 64)

Para Burke, o sublime estava associado a sensações de grandeza, poder e imensidão. Teria a obscuridade como elemento necessário para, segundo Burke (2016, p. 66) “que qualquer coisa se torne terrível”. O fato de não nos darmos conta de contemplar e entender o objeto completo e completamente, aumenta a ansiedade diante da possibilidade do perigo, seja real ou ficcional. Dentre exemplos sugere imagens, como bichos estranhos, duendes, fantasmas, governos despóticos, templos escuros, ídolos para adoração, cerimônias em lugares lúgubres como florestas; segredos e incertezas ou simplesmente resumindo, coisas sobre as quais não se têm ideias claras.

Burke acreditava que a contemplação de paisagens grandiosas, como montanhas altas, tempestades violentas ou vastos oceanos, imensurável para olhos humanos e inconcebível (em questão de exploração) para a vida e ciência de sua época, poderiam evocar um sentimento de admiração misturado ao medo. Essas experiências seriam capazes de elevar a alma humana. Conforme afirma Burke (2016, p. 122), “certas afeições da mente que acarretam determinadas alterações no corpo; ou certos poderes e propriedades dos corpos que geram uma mudança na mente”, levando-a além do comum e do cotidiano, aproximando o homem do sublime.

Para Burke (2016), o belo e o sublime eram catalisadores eficazes na produção de emoções, mas considerava-os estados sensíveis distintos e totalmente separados. Enquanto o sublime seria o resultado de uma experiência sensível, inspirada pelo, assombro, medo e temor; o belo, apoiado na mesma categoria catalisadora, privilegiaria o prazer e a serenidade. A distinção entre as duas experiências se daria na descarga imediata e impactante do medo, que por seu caráter de espanto, atravessaria camadas de entendimentos e raciocínio, típicos da contemplação em

pacificidade, para apresentarem-se como resposta instintiva. Assim, apontava a superioridade emotiva do sublime.

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. (Burke, 2016, p. 52)

Burke (2016), segue sua reflexão a respeito das categorias que entende como impulsionadoras de emoções estéticas, sentimentos ou emoções despertadas pela dor, discorrendo sobre sua afetação na fruição. Utiliza como pano de fundo a realidade que o cerca e relativizando entendimentos gerais de fundo cultural e temporal, com sentimentos de purgação moral (baseados em fontes religiosas), como a aceitação de *males* diante do grande *mal*. O grande mal, para ele, seria o encontro do homem com a finitude, ou seja, com a morte, momento afirmativo indefinido da operação da *dor maior*, como mistério inescrutável, inviolável e definitivo, com força superior ao prazer do belo. Contudo, o mal maior a que recorria como cenário dissertativo, admitia ainda, experiências de temor pelas quais esse mal maior se instauraria furtivamente e, nesse ínterim, a morte apareceria como superação e entendimento, ou seja, o resultado do assombro, sublime e belo em harmonia.

Burke (2016), aceitava ainda, outras conjunturas da ideia da morte, dissonantes da anterior. Nessa, a ideia morte poderia nos afetar muito mais do que a dor, por haver dores preferíveis à morte, mesmo dores mais requintadas. Não as descreve, mas podemos ponderar ápices de tortura ligados a seu tempo, em uma efervescência de ideias políticas da Revolução Francesa⁵². Além de aplicações de castigos físicos como penas para crimes, a ideia de morte aliada à ideia de dor extrema, gerariam o horror.

Quando o perigo ou a dor estão muito próximos de nós, eles são incapazes de oferecer qualquer deleite e são simplesmente terríveis; mas, conforme vivenciamos todos os dias, a certas distâncias e com certas modificações, eles podem ser, e eles são, deleitosos. (Burke, 2016, p. 52)

⁵² A Revolução Francesa, abolição do antigo regime absolutista e inserção dos ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade.

Para explicar esse ponto de vista dividiu a sociedade em dois tipos inspirados pelas paixões, um ao qual chamou de sociedade dos sexos, com finalidade de propagação, originada das gratificações e *prazeres* e outra, a *sociedade geral* que se aplicaria ao contato do homem com tudo que existe, até mesmo seres inanimados. Esta última, voltada para a preservação do indivíduo incluiria a dor e o perigo.

Há, no pensamento burkeano, na apresentação artística a tradição da cultura iluminista, onde a natureza e a própria existência humana, eram pautadas por uma fonte de criação divina e refletiam esse ideal de superioridade inalcançável. A representação artística *imitaria* a criação divina e sua construção buscaria no inapreensível, a explicação para o incompreensível. Para Burke (2016), nesse sentido, a arte, já nasceria da natureza, com propensão ao sublime.

1.6.3 Intensidades emocionais e empatia

Para Bodei (2005), essa divergência nas intensidades emocionais, entre o belo e o sublime deve-se ao fato de que desde suas raízes, o belo estar relacionado ao aclaramento, segundo Bodei (2005, p. 16) “contextos antes caóticos ou banais”, dando-lhes “luminosidade” e “fulguração”. Enquanto o sublime, mesmo podendo se utilizar e pertencer a certas categorias de belo, estaria associado ao temor. Mas esclarece que há outra concepção que explicaria, num contexto mais abarcante essa superioridade do sublime sobre o belo

Outra concepção do belo, que tem antigas raízes, mas divergentes ramificações ao longo do tempo, é a ideia de beleza conexas com *eros*. Aqui, *eros* deve ser entendido tanto como sentido de atração sensível (ou sensual) e do prazer imediato que dela resulta, como também, e sobretudo, no sentido de um modo de proceder mais “espiritual” — levados pelas asas do “entusiasmo” e do “delírio divino” — em direção de uma realidade sucessiva e indeterminada, ou seja, do deslocamento da alma do sensível para o inteligível ou, no caso do sublime, da sua elevação rumo a uma grandeza e a uma potência que assustam até porque não se deixam agarrar racionalmente. O belo, neste caso, não está “atrás”, mas sim “além” do sensível. (Bodei, 2005, p. 16)

A título de exemplo podemos citar a obra de Sófocles (1998), *Édipo Rei*⁵³, em que Édipo (a personagem trágica), fugindo do destino traçado pelas *moiras*⁵⁴, acaba por concretizar sua previsão trágica. Há, neste momento exato, o entendimento e participação do público diante da fatalidade. Édipo se reconhece culpado, e por meio da autopunição, se eleva ao nível de herói, escolhendo como purgação de seus atos, o sofrimento e o horror de uma vida no escuro⁵⁵.

Quando, entre pessoas se divergem por seus costumes, seus gêneros de vida, seus gostos, suas idades, suas linguagens, as opiniões convergem ao mesmo tempo para um só e mesmo ponto, sobre as mesmas coisas, então, provenientes de testemunhos discordantes, como um julgamento e um assentimento, vêm trazer ao objeto admirado a garantia forte e incontestável. (Longino, 1996, p. 52)

Mesmo distante da realidade e escolhas da personagem representada, o público, reconhecia-se no assombro dessa descoberta, diante dos meios para sanar seus erros, como partícipe do ato. Eis o momento de empatia.

EMPATIA⁵⁶ (in. *Empathy*, fr. *Empathie*; al. *Einfühlung*; it. *Empatia*). União ou fusão emotiva com outros seres ou objetos (considerados animados). [...] A reprodução das manifestações corpóreas alheias (devida ao instinto de imitação) reproduziria em nós mesmos as emoções que costumam acompanhá-las, colocando-nos assim no estado emotivo da pessoa a quem essas emoções pertencem. (Abbagnano, 2007, p. 377)

Burke (2016), resgata o termo entusiasmo, sob a interpretação de ideais religiosos aproximados à sua cultura e tempo, conectando o homem a uma experiência de conhecimento inspirada por Deus. A obra de arte, como a exemplo da tragédia, segundo Burke, ofereceria a aproximação sem a necessidade de contato direto com o causador do assombro. Representaria fatos assombrosos, como imitação da realidade, sem colocar o espectador em risco ou sujeitá-lo à dor real.

Assim ocorre nas calamidades reais. nas angústias imitadas, a única diferença é o prazer resultante dos efeitos da imitação; elas nunca são

⁵³ Tragédia grega de 427 a.C., exaltada pelo filósofo grego Aristóteles em sua obra *Poética*, como o mais perfeito exemplo de tragédia grega.

⁵⁴ Na mitologia grega, três irmãs Cloto, Láquesis e Átropos eram responsáveis por determinar o destino dos deuses e dos homens. Cloto teria a função de tecer o fio da vida, Láquesis a função de estendê-lo e Átropos, (que em grego significa *aquela que não volta atrás*), teria a função de cortá-lo.

⁵⁵ Édipo, ao descobrir que matara seu pai e casara com a mãe, arranca os próprios olhos.

⁵⁶ Em grego *Εμπαθεια*, em (preenchido) + *patheia* (dor ou paixão). Experiência de sensibilizar-se e compartilhar o sentimento alheio.

perfeitas, mas podemos perceber que é uma imitação e, sabendo disso, ficamos um pouco mais satisfeitos. E, de fato, em alguns casos retiramos tanto, ou mais prazer dessa fonte que dá coisa em si. (Burke, 2016, p. 58)

Porém, Burke advertia que não nos deixássemos levar pela ideia de que o assombro seria um engano construído para apresentação de realidades muito distantes, sem o devido cuidado em comunicar algo de mais profundo do que dores, ou que sua representação dentro de moldes específicos, fossem quais fossem, os escolhidos pelo artista, e diante de tal distanciamento nos descuidássemos, tornando-o menor. Seus efeitos, um dos quais chamou de satisfação, deviam-se ao fato de que o assombro, mesmo representado como ficção na tragédia, teria o potencial de, quanto mais aproximar-se da realidade, maior impacto ou poder exercer no espectador. Um poder envolvente, porém, limitado ao conhecimento do espectador da obra como representação de algo e não o algo em si. “Mas, seja qual for seu tipo de poder, ele nunca se aproxima daquilo que representa” (Burke, 2016, p. 58).

Para Burke, portanto, o poder do assombro não se impunha absoluto em representações artísticas, por mais próximas da realidade ou da expressão dessas. Contudo, o assombro não se restringia à ficção, se estenderia ao reconhecimento da partilha do horror também na realidade e criaria vínculos com essa, na modalidade de espanto, ao apresentar a dor como possibilidade fruída do testemunho de fatos reais. Para tanto, deixava clara tal posição, na mesma seção de seu livro, ao afirmar que mesmo a mais sublime tragédia, encenada com os maiores cuidados de aproximação com a realidade, com os melhores atores e cenários, seria ofuscada pela notícia de que um tal bandido seria executado na praça ao lado e que essa realidade, da dor imposta a outro, imediata, ofereceria outra camada de aproximação, mais direta porém, ainda sem causar danos para o espectador, o que o faria optar, entre a ficção da tragédia e a dor real, por assistir a realidade da execução. Explica:

Acredito que esta noção de que uma dor simples da realidade é um deleite na representação origina-se do seguinte: nós não somos suficientemente capazes de distinguir entre o que absolutamente não escolheríamos fazer e o que estaríamos bastante ansiosos para ver caso um dia fosse feito. (Burke, 2016, p. 58)

Ainda sobre a tragédia, com personagens representando realidades em que deviam superar dificuldades, como exércitos, reinos ou a si mesmos, quanto maior fosse o estímulo de horror, medo e choque, fundamentados no assombro que impõe imediatismo nas emoções, maiores seriam as chances dos homens criarem empatia com a situação e buscarem nas respostas oferecidas pela arte: deleite na empatia e alteridade do assombro.

1.6.4 Simpatia

A empatia fundamenta-se no princípio de compartilhamento das mesmas emoções e causas materiais, deixando clara a ideia de que aquela realidade ali expressa poderia, pelo menos em questão de possibilidade acontecer na realidade com o espectador e nas mesmas condições. A alteridade tal como a empatia, fundamenta-se na capacidade de colocar-se no lugar do outro, contudo depende do reconhecimento das diferenças, levando em conta a assimetria, desproporção ou separação da realidade representada. A ação em conjunto dessas duas emoções, levaria à *simpatia*, *συμπάθεια* em grego, ou como explicada por Abbagnano (2007, p. 1070) “Ação recíproca entre as coisas ou sua capacidade de influência mútua”. Burke (2016), revelaria que esta *influência*, seria o fator determinante que levaria à simpatia, que por sua vez, levaria à propensão do espectador à *imitação*.

A segunda paixão pertencente à sociedade é a imitação, ou, se preferir, o desejo de imitar e conseqüentemente o prazer em fazê-lo. Essa paixão origina-se em grande parte da mesma causa que a simpatia. Pois, a simpatia faz que nos preocupemos com tudo o que os homens sentem e, depois, essa emoção nos leva a copiar o que eles fazem; e, conseqüentemente, encontramos prazer na imitação, e em tudo o que pertence à imitação meramente como tal, sem qualquer intervenção da faculdade de raciocínio, mas unicamente por meio de nossa constituição natural. (Burke, 2016, p. 59)

Esse entendimento de imitação burkeana, a respeito de seu atrelamento às emoções e esta não passar pelo raciocínio, parte de particularidades de suas crenças religiosas⁵⁷ e contexto histórico, podendo ser explicada pelo entendimento de

⁵⁷ Burke defendia a beneficência como inata à natureza humana, e que esta já estaria presente no homem como um presente da providência divina.

imediatismo do assombro, que engataria paixões humanas ao pertencimento do instinto de autopreservação diante da dor e do perigo, mesmo que apresentados como ficcionais ou potenciais realidades.

1.6.5 Imitação

Ainda dentro do instinto de autopreservação, a imitação surgida do assombro diante da tragédia, ou da arte em geral, ocorreria como resultado de um aprendizado. Diante de uma representação de realidade, onde ações superiores, perpetradas por homens superiores em face de dilemas morais ou éticos, a personagem é dirigida à purgação de seus erros. Como consequência, surgiria a elevação de sua moral, compactuada com o espectador no impacto do assombro. Desse modo, fica claro o papel do assombro nessa cadeia de ligação entre emoções para se chegar à imitação como função para a purgação.

...pela providência de forma a permitir que tenhamos prazer ou deleite de acordo com a natureza do objeto e no que diz aos propósitos de nosso ser. aprendemos muito mais pela imitação que pela instrução; e, portanto, aquilo que assim aprendemos é recebido de maneira mais efetiva e mais prazerosa. Isto dá forma à nossa educação, nossas opiniões, nossas vidas. (Burke, 2016, p. 60)

Geradora de contemplação, como refinamento da observação, a imitação, encarada sob a conduta da abstração, no período hegeliano, como condição básica para a expressão artística, não era considerada pelo autor, como elemento de grande valor na estética geral. Para Hegel (2009), a imitação seria apenas técnica e procedimentos, onde o objetivo do belo desapareceria. Contrastaria com o ideal artístico, ou seja, a produção de emoção estética. “O fim da arte não consiste, portanto, na imitação puramente formal daquilo que existe, imitação de que só resultam artifícios técnicos sem nada em comum com uma obra de arte” (Hegel, 2009, p. 32).

Pretendendo que a imitação constitua o fim da arte, que a arte consista, por conseguinte, numa fiel imitação do que já existe, coloca-se a lembrança na base de produção artística. Priva-se, assim, a arte da liberdade, do poder de

expressar o belo. O homem pode, decerto, ter interesse em produzir aparências como a natureza produz formas. (Hegel, 2009, p. 28)

Porém, admite sua utilização com intuito de expressão. Hegel (2009, p. 33) “Nihil humani a me alienum puto⁵⁸: eis a divisa que a arte pode receber”. Afirmava que a imitação teria o poder de ativar sentimentos, indiferente de onde viessem, com efeitos diante da intuição. Sem resumi-la a condição equivocada de representação estéril, acabaria por conferir-lhe um destino superior, um despertar da alma:

Esta ilusão da aparência é possível porque, no homem, toda realidade tem de atravessar, para alcançar a alma e a vontade, o meio intermediário formado pela intuição e pela representação. E sempre assim acontece, quer se trate da ação direta da realidade como tal, quer esta se manifeste de modo indireto em sinais, imagens, representações que possuam um conteúdo real e sirvam de expressão a esse conteúdo. É o homem capaz de se representar em objetos que não são reais, como se efetivamente o fossem. (Hegel, 2009, p. 33 - 34)

A imitação tornada assim, eventualmente, uma representação que admitia em si mais do que a *mimesis* do real e alcançava (desobrigada da fidelidade de cópia estéril da realidade) ela própria, a possibilidade de expressar o sensível. Ainda segundo Hegel (2009), a imitação na arte, como expressão sensível:

Desperta os sentimentos adormecidos, é capaz de ativar todas as paixões, inclinações e tendências. Tem o poder de nos tornar presentes o mal e o crime. Graças a ela, podemos ser testemunhas pávidas de todos os horrores, experimentar todos os medos, todos os pânicos, podemos ser revolidos pelas emoções mais violentas. (Hegel, 2009, p. 34)

Assim, a imitação, do trágico, do terrível, do inalcançável, do indiscernível ou do invisível, presentes no assombro, dentro da composição artística, firma-se como elemento sensível. E seguindo a concepção hegeliana anteriormente citada, escapa de uma redução a fenômeno mimético, estendendo-se como objeto de função, como bem expresso na obra a seguir.

⁵⁸ Em tradução livre do latim: Eu acho que nada humano é estranho para mim.

1.6.6 Imitações do assombro

Figura 11 - Imitando sensações



Fonte: William Turner: *O Castelo de Caernarvon* (1830-35). Óleo sobre tela, 94x135x2,5 cm; São Paulo, MASP⁵⁹.

A obra de William Turner⁶⁰, pintor inglês (1775-1851), reconhecido por críticos de sua época e da atualidade como um mestre da luz, assimila veementemente o discurso de Burke, em representar uma composição onde espaço, luz e um *algo* inalcançável repousam na serenidade de um mistério. Turner, compunha obras nas quais o fruidor reconhece a mimesis da realidade, não há abstração de linhas ou formas ou distorção de elementos. Há a complexidade do desejo de vagar em busca do que a luz e a cor narram, mas não mostram, deixando ao espectador o poder de concluir a obra. Há ainda, uma expansão de espacialidade e temporalidade, de volatilidade e efemeridade inapreensíveis num primeiro momento, que escapam à visibilidade imediata. Elementos da natureza apresentam-se sob uma complexa representação, onde seu funcionamento depende da sensibilidade do pintor, de suas

⁵⁹ MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

⁶⁰ Joseph Mallord William Turner. A partir de seus estudos sobre cor e luz, foi considerado por muitos como um dos precursores do modernismo na pintura. Foi ainda pintor, músico, aquarelista e gravurista do período Romântico.

emoções dispostas sob forma de luz, para serem captados pela sensibilidade do espectador, mediados pela imaginação.

Ressalto que Burke, teve suas ideias, posteriormente, às influências de Aristóteles e John Locke⁶¹ (1632 - 1704), filtradas por uma posição de antagonismo diante da Revolução Francesa⁶² e o fim do absolutismo no país. Tais concepções pessoais foram suficientes para inclinar o pensador em direção à crença de que a causa eficiente do sublime, o mais alto ideal artístico, e juntamente a esta, a beleza, estariam em Deus. Para Burke, Deus, por possuir constituição também incompreensível, assombrosa e sublime, compreenderia a expressão última do assombro, sendo tangível às sensações (da fé), porém impossível à razão. Só podendo ser acessado através da emoção desperta e apenas essa emoção objeto de análise.

Essa indicação do ideal artístico tangível, mas inacessível, imprime à emoção estética resultado da impossibilidade de acessar o entendimento completo do objeto que assombra a percepção, fascina imediatamente, sem deixar tempo para considerações. A emoção como algo interno e direcionado, próprio do indivíduo que a partir de experiências anteriores, procura dentro de suas convenções respostas em concordância com suas crenças e por elas é limitada. É o fascínio que captura a atenção, fixa o olhar em cativante reparo, e este, obedece às suas próprias regras:

Fascínio não se discute, mas talvez precise esclarecer melhor o critério de imperfeição na arte. Só para começar, não podemos mais, pelo menos nesses tempos, aplicar à arte uma ideia de norma — do contrário um rosto de Picasso seria imperfeito —, pois é a obra de arte que estabelece sua própria norma. (Eco, 2017, p. 292 - 293)

A constituição de objetos que afetam a percepção, como a vastidão, o infinito, as cores, a força contida na capacidade de causar um mal, acompanham e constituem elementos que Burke citava como naturais, referindo-se a cavalos, rinocerontes, animais de rapina ou touros. Objetos que obedeciam a uma finalidade e que quando

⁶¹ Influenciado pelo filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.) e o filósofo inglês John Locke (1632-1704) Fundador do empirismo inglês. Segundo sua teoria a experiência seria a única forma de se conhecer o mundo verdadeiramente.

⁶² Burke desaprovava os ideais da Revolução Francesa, por apresentar-se contra suas crenças (absolutismo) em sentimentos naturais como, adoração pela Igreja e pela nobreza hereditária.

destituídos dela, apresentados sozinhos, adquiriam potencial de perigo, sem que para tanto fossem categorizados como sublimes, já que segundo ele, o terror diante do inesperado da natureza provocaria medo, mas se perderia em meio à falta de contexto ou utilidade.

Sempre que a força é apenas útil e empregada para nosso benefício ou prazer, ela nunca é sublime, pois nada poderá ser agradável a nós se não agir em conformidade com a nossa vontade; mas para agir de acordo com nossa vontade, deve estar sujeita a nós; e, portanto, nunca poderá ser a causa de uma concepção grandiosa e imponente. (Burke, 2016, p. 73)

Sob essa perspectiva, mesmo que restrita, no intuito de provocar emoções intensas no espectador, o artista poderia utilizar-se do assombro para produzir o impacto emocional que atenderia à forma imposta pela intenção daquilo que pretendesse comunicar. Seu objetivo seria reunir, mesclar, apresentar ou apontar aquilo que levasse o espectador à uma reação visceral, reconhecendo na narrativa apresentada, em qualquer que fosse o meio em que se desse, o estranhamento, assombro, como recurso de função na composição, direcionando o espectador a buscar na perturbação dos sentidos o reconhecimento de ligação emocional tensionado pelo remetente da mensagem.

É como se a história das artes visuais – a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como uma imensa *história das emoções figuradas*, dos gestos emotivos que Warburg denominava “fórmulas patéticas”. é uma história cheia de surpresas, uma história na qual descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imemoriais. (Didi-Huberman, 2021, p. 35)

Figura 12 - Mensagem



Fonte: Giovanni Bellini, *Lamentação sobre o Cristo morto*, (1500). Óleo monocromático sobre madeira. Florença, Galleria degli Uffizi.

1.7 Ponto de vista psicológico

O encontro pessoal adquire um contorno mais claro se observado à luz da psicologia. Apesar de não ser o tema desta dissertação, acredito que contribua para deslindar alguns meandros em certas peculiaridades de como assombro, nesse ajuste, entre o que a obra nos fornece e nossa interpretação, busca no inconsciente desconhecido, reconhecer *algo* dentre o infinito e o incapturável. Leopold Nosek, no livro *A disposição para o assombro*, investiga essa naturalidade humana para sucumbir a emoções imediatas e tentar encontrar em sua própria ontologia as conexões necessárias para o entendimento dos objetos.

O que o assombro apresenta ao sensível que faz com que a experiência artística se converta em compartilhamento? Nosek afirma que um dos motivos para que o assombro na arte se apresente tão convidativo, vem de seu caráter subjetivo na

recepção de representações de objetos inconscientes e estrangeiros. Característica que compartilha com a psicologia quando se entende a representação da obra de arte, como atuante para a criação de um mundo próprio na mente. O ato de receber, incidir e criar mundos próprios coincide, segundo Nosek (2017, p. 17) “tal como o faz a adequada experiência do *setting* analítico”, que diferencia a metodologia analítica da psicologia, da metodologia analítica da ciência.

1.7.1 Metodologias

Na metodologia analítica científica o objeto, bem definido, garante uma análise com parâmetros quase inertes, enquanto na psicologia a análise se depara com singularidades e mobilidades contínuas. “Além disso, a arte pressupõe uma autoria sempre presente na própria obra, à diferença da lei científica, na qual a ausência da autoria não interfere com a lei nem com os resultados eventualmente alcançados” (Nosek, 2017, p. 17).

Faço aqui, uma interferência no pensamento do autor ao observar que a ciência, ao investigar na expectativa de antecipação de resultados, não se distancia muito da psicologia ou mesmo da arte, já que como afirma Fischer (1981, p. 29) “A antecipação de um resultado — a inclusão de um propósito no processo de trabalho — só ocorre depois de se adquirir uma experiência manual concentrada”. O que equivaleria dizer que qualquer processo de criação, ou investigação, precisa apoiar-se em algum contato de curiosidade com o entorno, resultante em experimentações que refinam a habilidade tanto no pensar quanto no fazer. A ciência precisa obedecer a uma organização em que, de um passo a outro, segue-se a uma conclusão integral. Segue Fischer (1981, p. 17), “Embora precise da fulguração do novo e se desfaça na repetição, a arte se contenta com construções parciais de sentido”, porém, tanto a ciência quanto a arte, caminham em direção de uma confirmação de resultados. Na ciência a completude de um raciocínio lógico e na arte a completude de uma experiência estética. O que explica, também, a similaridade entre psicologia e arte.

Também estabelece a aceitação da invisibilidade presente em objetos de arte, ao oferecer ao fruidor consciência e construção parciais de sentido do objeto artístico,

que são recebidas no mundo próprio da mente como assombro. *Ver*, no sentido heideggeriano de “captação compreensiva”.

“Ver” significa não só não perceber com os olhos do corpo como também não apreender, de modo puro e com os olhos do espírito, algo simplesmente dado em seu ser simplesmente dado. Para o significado existencial de visão, a única coisa a ser levada em conta é a particularidade do ver em que o ente a ele acessível se deixa encontrar descoberto em si mesmo. É o que todo “sentido” realiza em seu setor genuíno de descoberta. A tradição da filosofia, porém, orienta-se, desde o princípio, primariamente “ver” enquanto modo de acesso para o ente e *para o ser*. A fim de manter um nexos com a tradição, pode-se formalizar a visão e o *ver* de modo tão amplo a ponto de se conquistar um termo universal capaz de caracterizar como acesso todo acesso ao ser. (Heidegger, 2006, p. 207)

Dando continuidade à explanação de Nosek (2017), percebemos algumas outras similaridades que poderão nos ajudar a entender as relações entre a psicanálise e a arte, dentro do contexto que estamos abordando. Dentre essas similaridades, as que achei mais contundentes foram no que diz respeito à consciência e inconsciência como ativos direcionais que farão a ligação entre o objeto e o entendimento que retiramos dele, como seremos afetados por ele: emoções e intensidade.

Para tanto, Nosek (2017) assinala que o processo de absorção de representações pela consciência e inconsciência segue algumas regras da mente:

Estão em causa processos de recuperação e construção. No primeiro caso, trata-se de processos de retomada de memórias; no segundo, de formações de trajetos. Trata-se de encontrar representações no consciente que correspondam ao que se encontra esquecido ou ao que será a criação do psíquico propriamente dito. Em ambos os casos precisamos de repertório, de um acervo de memórias para dar abrigo aos dois processos de elaboração. (Nosek, 2017, p. 16)

Em tal processo ocorre a passagem do pensamento conceitual, descrito por Nosek (2017, p. 16) “concretudes psíquicas” para o “pensamento comunicável, passível de ser compartilhado”. Tal processo, que depende do “acervo de memórias”, afirma o autor, se encontra, em todos seus estágios, na cultura. Explica, ainda na mesma página que a, (idem) “passagem do indivíduo para a cultura” não é um processo passivo, necessita de embate do indivíduo com a cultura, mas que esse confronto se desenvolve dentro da própria cultura que o abriga.

De certa maneira a visão psicológica do embate entre indivíduo e cultura, mesmo em relativo desacordo, explica que a arte, como experiência, atua na cultura como, afirma Dewey (2010, p. 351) “característica de ser um todo e de pertencer ao todo maior e abrangente que é o universo em que vivemos”, aguçando naturalmente a percepção e o questionamento de nós mesmos.

Não vejo fundamentação psicológica para essas propriedades da experiência, a não ser o fato de que, de algum modo, a obra de arte atua aprofundando e elevando a uma clareza maior a sensação de um todo indefinido e abrangente que acompanha toda experiência normal. (Dewey, 2010, p. 351)

Ao ser inserido em uma cultura, como afirma Nosek (2017), o indivíduo torna impossível o pensamento “unipessoal”, característico de construção em isolamento. Dewey (2010), discursando indiretamente, não admite o pensamento “unipessoal”. Porém, argumenta que, mesmo que admitido como possível, nunca seria um pensamento “puro” (embasado completamente no pensamento do sujeito e apenas nele), pois este, através de seus órgãos sensoriais, absorve experiências do mundo. Esse mundo em que o sujeito se encontra, é naturalmente constituído de objetos naturais ou não naturais que atuam em conjunto na criação e influência de experiências. A cultura predispõe o sujeito a conjecturas que levam ao conhecimento de sua humanidade. O assombro, nesse cenário de choque e estupefação, segundo Dewey (2010), estaria de acordo com um tipo de experiência que desestruturaria a receptividade da informação, causando uma mudança na estrutura da sua recepção, organização e entendimento. Logo, a possibilidade de pensamento “unipessoal”, só seria provável no instante do assombro, como experiência estética.

Mas, em toda experiência, esse mecanismo complexo, esse mecanismo registrador, atua por meio de estruturas especiais que assumem a liderança, e não em uma difusão dispersa e simultânea por todos os órgãos — exceto no pânico, quando, como dizemos justificadamente, o sujeito *perde a cabeça*. O “veículo” na arte denota o fato de essa especialização e individualização de um dado órgão da experiência serem levadas a um ponto em que todas as possibilidades são exploradas. (Dewey, 2010, p. 353 - 354)

Nosek (2017) afirma que a mente humana, ao entrar em contato com premissas e postulados que lhe proporcionam prazer, desperta no indivíduo, um desejo de domínio sobre aquele objeto. Ainda que em uma recepção da percepção

desestabilizada pelo choque, de acordo com a citação anterior de Dewey (2010), a objetividade de apreensão permanece inalterada. A isso, eu, pessoalmente, incluo o assombro à vista de que como emoção do sensível, concorda com a objetividade do domínio do objeto, ou adequação. Nosek (2017) esclarece esse ponto ao expor o pensamento de Emmanuel Lévinas⁶³ (1906-1995) sobre a questão:

Partindo do modelo tradicional de conhecimento como adequação do objeto ao seu conceito, Lévinas dirá que isso equivale à tentativa de transformar o Outro no Mesmo. O que se busca no conhecimento é retirar o caráter de estranheza, de alteridade do objeto, para torná-lo possessão do sujeito. Busca-se a naturalização do estrangeiro: ele perde sua identidade e aprende a falar a língua da família que o abriga, despojando-se de sua condição de estranho, de *Unheimlich*. (Nosek, 2017, p. 18)

Acredito que se isso puder acontecer em categorias de interesse humanos voltadas para todos os tipos de relações, incluindo o sensível em sua composição, possa também acontecer na mesma medida com o assombro, porém não em toda sua extensão. A relação de domínio do objeto para conhecimento, não se apresenta completamente estranha na arte e pode ser útil à criação artística, quando parte da análise dos objetos e constrói elementos para a narrativa comunicada através da obra de arte; por outro lado, sua aplicabilidade ao levar em consideração, segundo Nosek (2017, p. 18) “procedimentos de separação, classificação e definição, recusa a tensão inerente à permanência da singularidade do desconhecido”. O que explica possibilidade da objetividade aliada a subjetividade para a criação, mas, para a fruição do assombro, tais passos positivistas desviam o fruidor de seu objetivo. Ao absorver a singularidade do outro e torná-la sua, se destrói a alteridade e com ela diferentes formas de pensamento e emoções.

⁶³ Filósofo francês que defendia um humanismo ético apoiado nas relações do homem com o outro. Em que a construção do saber do indivíduo respeite o *Outro* e acolha a alteridade que mantém o outro como exterior a si e sem reduzi-lo a objeto.

1.7.2 Tensão para fruição

Assim, mantém-se no assombro a necessidade da tensão proposta pela obra de arte para o encontro pessoal com a obra. A condição para a busca pelo contato e fruição tem que ser despertada por algo que não se limite às categorias interpretativas. Pertence muito mais à subjetividade da sensibilidade do que à categorização fria de procedimentos e métodos, mas pode fazer uso desses dentro da medida que considerar melhor e desde que não ajam como de modo a suplantam a abertura da fruição.

Concordando com a abertura da fruição, Argan (2006), tal como Nosek, destaca a impossibilidade de se alcançar uma definição para a arte que reduza todos os seus objetos a uma fórmula única de leitura. A alteridade estabelecida na arte, a mesma que conduz a criatividade e busca pelo conhecimento do que é real, aplica-se na condução e no exame de uma conclusão, mas esta, em cumprimento ao seu papel de individuação diante do real, mantém-se como possibilidade e não como objetivo alcançável.

Se existe um conceito de arte absoluta, e esse conceito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para este fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte. (Argan, 2006, p. 11)

Dessa forma, parece haver uma combinação entre cultura, meios e fins, que em harmonia conjugam um objetivo maior da experiência. Sem que um se sobressaia ao outro, suplante seus ideais ou se sobreponham. O resultado do objeto da arte ainda segue para a emoção estética.

2. ESTRUTURANDO A IMAGEM

É verdade, sem dúvida. Nenhum crítico e nenhum historiador pode ser inteiramente imparcial, mas creio que seria errado derivar daí a conclusão de que todos os valores artísticos são inteiramente relativos. Visto que raramente paramos para procurar os méritos objetivos daquelas obras ou estilos que não despertam nosso interesse logo à primeira vista. (Gombrich, 2018, p. 493 - 494)

2.1 Significação e fenômeno

A expressão husserliana de “essências da existência” é o próprio caráter intrínseco da fenomenologia citada anteriormente. Demonstra como a subjetividade da obra de arte expressa-se além da fisicalidade, de maneira tangível aos sentidos, sem, no entanto, se furtar à coerência entre o que apresenta e o que deseja comunicar. Mais detalhadamente Merleau-Ponty explica:

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. (Merleau-Ponty, 2022, p. 1)

A essência da arte, invisível aos sentidos físicos, presente na fenomenologia do objeto artístico, mesmo que subjetiva e, portanto, não podendo ser definida nem classificada por conceitos lógicos, estabelece um tipo de pensamento a respeito da informação que escapa aos domínios da ciência e não necessita de ancoragem em qualquer conceito que a reduza ou delimite. Está presente no mundo e no fenômeno artístico, mas não os define nem é definida por eles.

A evidência da percepção não é o pensamento adequado ou a evidência apodítica. O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. (Merleau-Ponty, 2022, p. 14)

Para Heidegger (2006) em sua obra *Ser e tempo*, a fenomenologia ao invés de mostrar ativamente características do objeto, aponta para o “mostrar-se” como condição primeira para a “manifestação”, ou seja, o anúncio de algo que não se mostra, no caso da obra, o próprio ser. Embora Heidegger não trate diretamente do assombro e da invisibilidade na arte, suas reflexões filosóficas sobre a existência humana, o mundo como experiência, podem nos oferecer uma certa iluminação na compreensão desses temas dentro do contexto artístico. Segundo o autor, perceber o mundo começa com a percepção de si no mundo, uma forma de espanto ao reconhecimento de pertencimento, à forma como os seres humanos se relacionam com objetos e realidades circundantes e isso está diretamente relacionado à experiência estética.

A leitura do mundo e do ser no mundo, como “ocupação” ontológica, está ligada ao reconhecimento imediato de que o ser é o uso que faz das coisas. A isso, chama Heidegger (2006, p. 125) “caráter fenomenal positivo do ser que está imediatamente à mão”. Porém, pode acontecer de haver uma “impossibilidade de emprego” do material que se apresenta, ao que o autor denomina “*perturbação da referência*”. Sem referências, o instrumento é danificado e extingue-se a possibilidade de uso. Isso, particularmente no meu entendimento, parece sugerir o contato com a essência percebida no objeto.

Mas o que a impossibilidade de emprego descobre não é a constatação visual de propriedades e sim a circunvisão da lida no uso. Nessa descoberta da impossibilidade de emprego, o instrumento surpreende. A *surpresa* [...] proporciona o instrumento num determinado modo de não estar à mão. Entretanto, aí se acha o seguinte: o que não pode ser usado está simplesmente aí - mostra-se como coisa-instrumento, dotada de tal e tal configuração, e que, em sua manualidade, é sempre simplesmente dada nessa configuração. O puro ser simplesmente dado anuncia-se no instrumento de modo a, contudo, recolher-se novamente a manualidade do que se acha em ocupação, ou seja, do que se encontra na possibilidade de se pôr de novo em condições. O instrumento *assim* simplesmente dado ainda não é uma coisa que aparece em algum lugar. A danificação do instrumento também ainda não é sua transformação em simples coisa ou uma mera troca de características de algo simplesmente dado. (Heidegger, 2006, p. 122-123)

De certa maneira somos levados à ideia husserliana da essência, da presença de *algo*, além do que é apresentado, mostrado. A “surpresa” na impossibilidade de uso, parece se estender à surpresa do não reconhecimento do objeto. O *algo* não-utilizável, também é, o *algo* invisível que assombra. Heidegger coloca a manifestação

em paralelo com exemplos da medicina, em que o entendimento de sintomas, apresentam-se, em muitos casos, como indícios daquele algo que está lá, invisível, mas presente.

Apesar de “manifestar-se” não ser nunca um mostrar-se no sentido de fenômeno, manifestar-se só é possível *com base no mostrar-se* de algo. Este mostrar-se, que também torna possível a manifestação, não é porém a própria manifestação. Manifestar-se é *anunciar-se* mediante algo que se mostra. Assim, quando se diz que com a palavra “manifestação” indicamos em que direção alguma coisa se manifesta sem que seja em si mesma uma manifestação, o conceito de fenômeno não é delimitado, mas *pressuposto*. (Heidegger, 2006, p. 68 - 69)

2.1.1 Subjetividade

Dessa maneira, observamos que há subjetividade no objeto apresentado. A subjetividade e a fenomenologia interagem e criam, ante a vontade do artista e do espectador, em uma linguagem tão *sui generis* quanto sua causa primeira, a consciência do homem de si e do outro, ultrapassando a da fisicalidade.

Eu não sou um “ser vivo” ou mesmo um “homem” ou mesmo “uma consciência”, com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou história — eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar. (Merleau-Ponty, 2022, p. 3 - 4)

Heidegger (2006) esclarece melhor a distinção que faz de fenômeno e manifestação, com a explicação de que o fenômeno, o objeto apresentado, aquilo que está aparente é o objeto empírico, explica Heidegger (2006, p. 70) “‘manifestação` enquanto irradiação que anuncia algo que se *vela* nas manifestações”. Há uma aparente confusão em expressar essa diferença, mas se observarmos com mais atenção, poderemos perceber que, a invisibilidade da manifestação é coerente com a essência que deseja apresentar.

A “*essência*” da presença está em sua existência. As características que se podem extrair deste ente não são, portanto, “propriedades” simplesmente

dadas de um ente simplesmente dado que possui esta ou aquela “configuração”. As características constitutivas da presença são sempre modos possíveis de ser e somente isso. Toda modalidade de ser deste ente é primordialmente ser. Por isso, o termo “presença”, reservado para designá-lo, não exprime a sua quiddidade como mesa, casa, árvore, mas sim o ser. (Heidegger, 2006, p. 86)

Claro que aqui há um recorte e redução explicativa do conceito exposto por Heidegger, até porque o assunto é muito mais complexo do que uma simples definição de desarmonias interpretativas, mas sim definições que no contexto geral de sua obra adentra explicações a respeito do Ser. Mas, me estender a respeito do ser, não é meu objetivo. Acredito que a ideia de “manifestação” em Heidegger, se aproxime da ideia husserliana de essência, que por si mesma, pode explicar aquele *algo* presente no assombro ou mesmo na invisibilidade da obra.

Fenômeno, mostrar-se em si mesmo, significa um modo privilegiado de encontro. *Manifestação*, ao contrário, indica no próprio ente uma remissão referencial, de tal maneira que o *referente* (o que anuncia) só pode satisfazer sua possível função de referência se for um “fenômeno”, ou seja, caso se mostre em si mesmo. Manifestação e aparência se fundam, de maneira diferente, no fenômeno. Essa multiplicidade confusa dos “fenômenos” que se apresenta nas palavras fenômeno, só pode deixar de nos confundir quando se tiver compreendido, desde o princípio, o conceito de fenômeno: o que se mostra em si mesmo. (Heidegger, 2006, p. 70)

Assim, o fenômeno do assombro (ou "espanto") diante do mundo revela a dimensão ontológica do ser-no-mundo, desvelando o caráter misterioso e enigmático da existência. Enquanto a invisibilidade na arte pode ser interpretada como uma forma de evocar esse assombro, convida o espectador a se confrontar com o insondável e o inapreensível. Estabelece a reflexão a respeito do fenômeno e da experiência estética na intencionalidade da obra de arte, como fenômeno orientador, reconhecido pelo fruidor com a mesma intencionalidade na busca de sentido.

O autor deixa clara essa posição ao apontar elementos de reconhecimento para uma interpretação ontológica, nas estruturas dos fenômenos, como expressões de modos de ser. A estrutura como possibilidade de interrogação diante do uso.

Um fenômeno desencadeia outro não por uma eficácia objetiva, como a que une os acontecimentos da natureza, mas pelo sentido que ele oferece – há uma razão de ser que orienta o fluxo dos fenômenos sem estar explicitamente posta em nenhum deles, um tipo de razão operante. É assim que a intenção de olhar para a esquerda e a aderência da paisagem ao olhar motivam a

ilusão de um objeto. À medida que o fenômeno motivado se realiza, sua relação interna ao fenômeno motivante aparece, e, em lugar de apenas sucedê-lo, ele o explicita e o faz compreender, de maneira que ele parece ter preexistido ao seu próprio motivo. (Merleau-Ponty, 2022, p. 81)

2.1.2 Essências

Apresentei anteriormente a ideia da arte subjetiva, pontuada em uma análise que cuida de essências que definem o fenômeno e possui como elemento a ideia geral de responder o *algo*, apresentado na primeira parte da dissertação, e investigada pelo filósofo Omar Calabrese (1987) com certa paixão. Sugere a possibilidade da arte como linguagem, pois ao buscar definição para o conceito de “arte”, Calabrese (1987, contracapa) “considera a arte como um objeto estruturado cujo mecanismo interno é passível de ser apreendido”. Ou seja, passível de análise.

Hegel (2009), afirmava que a ação conjunta de fatores para a criação do que a define como obra artística, seria uma integração de intuição, inteligência e ideia, que estariam representados no objeto de forma objetiva e subjetiva, como a sensibilidade do artista. Juntos se dirigiriam à representação sensível, que por sua vez, impulsionaria o espectador à intuição, contemplação e à sensibilidade. De acordo com Hegel (2009, p. 56) “O interesse pela arte não é ditado pelo desejo, pois não se fixa no sensível concreto [...] Os interesses da arte são quase idênticos aos da inteligência”. Para ele, as obras de arte serão sempre julgadas pelo espírito. Resultando em um exame teórico para conhecimento da arte, procurando o geral do objeto e não seus detalhes. Ou seja, se a análise a partir do desejo, se retivesse nos detalhes, a análise da totalidade encontraria seu ponto no exame teórico.

Não podemos simplesmente dizer, que o entendimento da essência artística se baseia em conclusões retiradas de um ideário, de subjetividades pautadas pelo posicionamento da construção artística, obediente à pura genialidade ou ao “divino”, característicos à condição humana como ápice da criação Divina. Mas, há no discurso hegeliano, os indícios da sensibilidade dialética que impulsionaria, no século XIX, o entendimento do sensível para fora das representações das formas.

O imperativo alegórico surge, sem romper com a temporalidade e historicidade (materiais básicos da edificação simbólica), como necessidade na construção de significações transitórias, tornando evidente a impossibilidade de um sentido permanente e eterno. Sua evolução estende-se ainda para novos olhares ao adquirir novas formas de expressão, como a questão apresentada por Benjamin, a reprodutibilidade técnica, que retira do artista a *consagração*⁶⁴ implantada pelo romantismo.

Fato bem observado por Benjamin (2012), quando coloca em relevo as circunstâncias em que o fenômeno artístico se desenvolve e é observado pelo espectador. Não há mudança na criatividade, na complexidade empregada para a elaboração. O que muda é o meio de contato, que dissolve a linha divisória entre o objeto e sua originalidade.

Essas circunstâncias modificadas podem deixar, no mais, a constituição da obra intocada – desvalorizam, em todo o caso, seu aqui e agora. Mesmo que isso de modo algum valha só para a obra de arte, mas igualmente, por exemplo, para uma paisagem que passa diante do espectador no filme, por meio desse processo é afetado um núcleo dos mais sensíveis do objeto da arte, que em nenhum objeto natural é tão vulnerável. Trata-se de sua autenticidade. (Benjamin, 2012, p. 21)

A forma, na concepção hegeliana, aparência puramente sensível, se dirigiria aos sentidos da fisicalidade, resumindo os aspectos apreendidos pelos ouvidos, olhos etc. como maneiras de aparecer do sensível. Sem levar em conta ou poder especificar a sensibilidade (o *algo* invisível), que torna a arte mais do que simples objeto. A arte, para Hegel (2009, p. 59) “não participa do belo mas liga-se à sensibilidade tal como existe para o espírito”. Conclui que, a obra de arte não se limita aos meios, mas à representação e que essa representação busca existir para a satisfação do espírito. De alguma maneira, essa asserção repercute na intenção benjaminiana de explicação da originalidade (citação anterior), que não se detém em apontar apenas uma mudança na originalidade, mas também, como afirma e reforça sua ideia ligada à historicidade, “também o testemunho histórico da coisa é abalado. De certo, somente

⁶⁴ Refiro-me aqui ao ato de elevar a figura do artista à categoria sobre humana, quanto ao desenvolvimento técnico pessoal, intransferível e irreprodutível, onde a “genialidade” própria da criação e execução de um objeto obedece a um conjunto de regras que se assemelha à criatividade Divina.

isso, mas o que desse modo é abalado é a autoridade da coisa, seu peso tradicional” (Benjamin, 2012, p. 22 - 23).

O pensamento hegeliano, para mim, parece conter algo de contemporâneo e criar um vínculo de sustentação exitoso no desenvolvimento argumentativo que se seguirá na inquirição benjaminiana. Mesmo que em seu tempo, a conclusão de Hegel assinale o “espírito” como fonte e satisfação da arte e não identifique o *algo* inerente ao objeto artístico, o objeto *algo*, sensível presente apenas como indefinível, intangível e invisível, não se modifica. Não sabemos, na atualidade, mais do que Hegel sabia, em seu tempo, sobre a definição de arte. Apenas aprimoramos e modificamos a forma de olhar para o objeto. Se Hegel (2009), buscava padrões definidores para a arte, com explicações categorizantes para o que não compreendia, na atualidade continuamos, apesar da libertação de cânones estéticos, procurando o *algo*, a essência.

Desta maneira, voltamos ao questionamento inicial, a dúvida, definida como “problema de fundo”, que para Calabrese (1987, p. 10) “é saber se a universalidade da arte deve necessariamente corresponder a uma ‘leitura’ objetivamente correta”. E de que tipo deveria ser essa leitura, já que, pautada a análise da obra de arte à uma sensibilidade artística, coisa subjetiva, as respostas advindas desse questionamento ainda encontrariam respaldo na universalidade do sensível, atribuído à harmonia guiada pela livre imaginação, e posicionado em campo de análise estética.

2.1.3 Representação

Manifestamente, faço aqui um parêntese, e resgato do primeiro capítulo desta dissertação os termos *Símbolo* e *Alegoria*, para que possam tornar nosso percurso heurístico um pouco mais confortável. Sua diferença estabelece-se, principalmente no que diz respeito ao apregoamento distintivo colocado por Benjamin (a obra de arte no tempo de reprodutibilidade técnica), ao reabilitar a alegoria, elemento da imaginação, como recurso constitutivo da extensão do entendimento da temporalidade e historicidade. Isso se dá ao aceitar a alegoria como necessária para o entendimento da temporalidade e historicidade a partir de significações acarretadas por esta. Segundo Gagnebin (2021), Benjamin, ao trabalhar a questão da perda da tradição da

narração clássica, a perda da *aura*, não torna inválido o contato com o passado, não o perde, nem o nega. Gagnebin (2021) destaca que existe, nesse pensamento benjaminiano, da perda da aura, como um desligamento da tradição narrativa de uma temporalidade e historicidade, não uma negativa da alegoria, mas uma afirmação de sua atuação como objeto de constituição de uma *nova forma* de recordar o passado.

Na tradicionalidade da apreensão do tempo dentro de uma cronologia em linha reta, seguida e aceita passivamente até o início da reprodutibilidade técnica (no caso a fotografia, ressaltada por Benjamin), a alegoria era tida como forma de desvio da verdade e condutora a becos sem saída.

Na tradição filosófica clássica, a alegoria sempre foi depreciada pela sua historicidade e pela sua arbitrariedade. Como bem o mostrou Peter Szondi, a interpretação alegórica nasce da distância histórica que separa os leitores do texto literal. (Gagnebin, 2021, p. 31 - 32)

Porém, sem apelar para a exclusão da razão filosófica ou a negação da importância de Homero para o registro da história helênica, na Grécia Antiga, a narração tradicional e literal não comportava a necessidade de enquadramento da realidade observada, na literalidade do texto escrito. Esse desprendimento já começara a ser introduzido com o Renascimento. A leitura e interpretação literais de textos clássicos, colocava a razão como juíza da verdade e indicava um sentido único e final da narração, causando uma interrupção das formas de transmissão de informação e comunicação. Nesse contexto de *finalização* do sentido da verdade, com o pensamento filosófico levado à incômoda posição de dogma, surgiu um novo tipo de *leitura* do mundo, libertador do rigor clássico, sem que para tanto, negasse um ou outro entendimento.

O Renascimento foi um momento luminoso da história da cultura caracterizado, basicamente, por um renascimento do pensamento clássico, um retorno aos grandes textos de Platão, Cícero ou Tito Lívio. Tal momento enquadra-se dentro do mais genérico "humanismo", concepção que pouco tem a ver com a sua acepção psicológica actual, mas sim com um conceito abstracto e certamente cósmico em torno do lugar do homem no universo. A arte começa a ser valorizada como um facto autónomo e com as suas próprias leis. Não é casual o aparecimento, tanto no Norte da Europa como em Itália, da perspectiva, assim como de novas técnicas, suportes e temas para a pintura. (Miguel *et al*, 2005, p. 261)

Nessa *nova leitura de mundo*, filósofos das escolas *cínica*⁶⁵ e *estoica*⁶⁶, encontraram na alegoria o mediador ideal entre a literalidade do texto e a verdade, ao relegar ao leitor, conforme explica Gagnebin (2021, p. 32), “a responsabilidade de determinar o sentido certo: daqui em diante, está caberá à leitura, não mais à escrita”. Nesse novo tipo de leitura, ou entendimento, trabalhavam em conjunto símbolos e alegorias sem que para tanto a razão ou imaginação fossem excluídas.

Na historicidade e temporalidade da narração clássica benjaminiana, como exposto por Gagnebin (2021), ocorre a reabilitação da alegoria como recurso dialético e símbolo e alegoria unem-se para expressar a releitura de um passado que se abra para um futuro. A novidade, incessantemente buscada e perpetuamente destinada a tornar-se seu contrário é o que caracterizaria o conceito benjaminiano de modernidade, ou seja, a aquisição de fragmentos de um passado, para a reconstrução deste no presente. O passado é alcançado em descrições resumidas, e delas obtemos a imagem consolidada no presente. Esse fato, de aquisição de parcialidades, é também apontado pela seguinte asserção: “Nosso conhecimento da história é sempre incompleto. Há sempre novos fatos a descobrir, capazes de mudar nossa imagem do passado” (Gombrich, 2018, p. 494).

⁶⁵ Caracterizada pelo desprezo pelos prazeres, bens materiais e convenções sociais.

⁶⁶ Caracterizada pela defesa de uma existência em harmonia com a natureza, consigo mesmo e com tudo que pertence ao universo.

Figura 13 - Alegoricamente



Fonte: Rafael Sanzio⁶⁷, *Escola de Atenas* (1510).
Afresco, 550 x 770 cm. Roma, Musei Vaticani.

Escola de Atenas⁶⁸, afresco de Rafael Sanzio (1483 - 1520), pintor renascentista, mais conhecido simplesmente como Rafael, encontra-se em Roma. A imagem retratada pelo artista parece ilustrar com encaixe perfeito a ideia da alegoria reescrevendo a narrativa do passado em diálogo com o presente. No afresco, Rafael representa alegoricamente o conhecimento filosófico profano, retratando pensadores de diferentes épocas históricas em torno de dois dos mais conceituados filósofos antiguidade grega, Platão e Aristóteles, figuras centrais da imagem. Platão, retratado descalça, com barbas brancas e apontando com seu dedo indicador direito para o céu, carrega na mão esquerda, junto ao corpo, um livro intitulado *Timeu*, uma de suas mais importantes obras, onde discute questões sobre a natureza do universo e a filosofia do conhecimento, seu gesto indica que o conhecimento verdadeiro encontra-

⁶⁷ Aqui citado como Rafael Sanzio, nascido em Urbino (1483) e falecido em Roma (1520), ambas, cidades da Itália, tem seu nome, no original italiano *Raffaello Sanzio*.

⁶⁸ O afresco, título original de *Causarum Cognitio*, mais conhecida como *Scuola di Ateni*, encontra-se no Palácio Apostólico (residência oficial do Papa), um dos museus do Vaticano, em sala própria denominada Stanza Della Segnatura, encomendado em 1508 pelo Papa Júlio II.

se no mundo das ideias, além do alcance do homem, pois tudo que obtemos do mundo são sombras de uma realidade perfeita, à qual não temos acesso; Aristóteles, por sua vez, com a mão direita aberta, palma voltada para o chão, segurando na altura do quadril um livro onde lê-se como título *Ética*, um resumo de toda a tônica de sua retórica, pondera diferentes abordagens filosóficas, sugerindo a terra ou a fisicalidade, que o conhecimento está nos objetos observáveis e a realidade sujeita aos sentidos. Platão aponta a busca pelo ideal e o mundo das ideias, enquanto Aristóteles se concentra na observação e na experiência do mundo físico.

Aqui, Rafael enche, ordena e estabelece um espaço que povoa de figuras que circulam com grande variedade de gestos e atitudes, que o pintor controla de maneira a controlar e a relacionar cada um dos grupos. No processo de percepção o pintor consegue que o olhar do espectador vá, em caminho seguido, das figuras secundárias que rodeiam Platão e Aristóteles para esse grande eixo central sobre a cabeça dos filósofos onde converge o espaço da perspectiva. Este espaço, em que se congregam os filósofos, encontra-se definido pelas pilastras e pelas abóbadas de uma grande basílica que está baseada no desenho de Bramante para a nova São Pedro. O efeito geral do fresco é de um perfeito equilíbrio, clareza e calma majestosa. (Miguel *et al*, 2005, p. 252 - 254)

Ainda, no mesmo afresco, podemos notar uma figura deitada displicentemente nos degraus, em frente aos dois pensadores, Epicuro. Retratado por Rafael, simboliza a busca do prazer e da felicidade como objetivos centrais da vida, à medida em que à direita de nosso olhar, apresentada de costas, vemos a filósofa *Hipátia de Alexandria*, figura frequentemente associada ao simbolismo do conhecimento e da sabedoria. Essas duas outras figuras representadas, juntas no contexto do diálogo binário platônico e aristotélico, são ambas indicadoras da busca renascentista do pensamento filosófico aliado ao conhecimento científico da época.

Obviamente, no afresco citado, em toda sua composição, não trata estritamente de apenas um assunto, e seria negligente de minha parte tentar abarcar a totalidade da obra com todos os aspectos aos quais se refere e induz, focalizando apenas particularidades de sua composição. Portanto, me pautarei na intenção alegórica de Rafael para expressar que, como afirma Gombrich (2018, p. 174) “O domínio da ciência e o conhecimento da arte clássica permaneceram, por algum tempo, de propriedade exclusiva dos renascentistas italianos”, o que resume o simbolismo empregado por Rafael para demonstração da importância da educação,

troca de ideias e riqueza do pensamento humano. Uma celebração do valor do conhecimento em todas as suas formas.

Uma alegoria que aplicada a conceitos atuais do entendimento benjaminiano de fragmentos, representa a síntese do aporte de inovações técnicas para a transmissão de diálogos a partir do momento histórico e cultural da obra. A meu ver, uma alegoria, mesmo que separada do Modernismo por séculos, muito de acordo com a *rememoração* proposta por Benjamin, que pode ser aplicada à toda a história, sem que dependa de verificação do fato por completo, apenas requeira como ponto de partida aquele que observa.

Podemos assim, pragmaticamente, estabelecer que a estética que constitui o objeto, como a própria Estética, se faz de signos, símbolos e representações, desses signos, que podem conter alegorias, diretamente ligados à concepção que o indivíduo retirará de sua realidade sensível. Independente da corrente a se professar como correta, o signo representativo, visível ou invisível, permanece como a porta de entrada para o entendimento do aprendizado através da percepção, mas depende da interpretação de seu interpretante para se estabelecer como objetivo de uma comunicação. O que nos conduz à analítica kantiana, como o propulsor do estudo estético da obra de arte, com o estabelecimento de categorias a serem discernidas de acordo com a investigação do contato do objeto e a experiência.

Em Kant a analítica é o estudo das formas do entendimento e, por consequência, a *analítica transcendental* é a ciência das formas *a priori* do entendimento puro... Ela consiste em analisar a faculdade de conhecer para descobrir os conceitos e os princípios *a priori* sem os quais o conhecimento (experiência) não seria possível. (Lalande, 1996, p. 62)

A estética de padrões rígidos, mantida operante até meados do Modernismo⁶⁹, substitui regras de fruição elitistas, pelo prometimento do compartilhamento da experiência sensível na busca pela identificação do interpretante, com aquilo que é próprio da arte, mesmo que ainda sem nomeação e necessidade de nomeação. Nosek (2017), afirma que tais rupturas na estética, na agitação do século XIX, motivadas pela substituição de uma crença religiosa pelo positivismo, modificou o modo como o

⁶⁹ Estilo do início do século XX, que introduziu movimentos culturais com objetivo de romper com os padrões estéticos das tradições das escolas literárias anteriores.

assombro na arte era visto. Pelo menos, na psicanálise, o assombro foi encarado como uma proposta de aventura no interior da mente humana, expandindo seu significado das artes para uma experiência humana mais livre.

Penso que o *assombro* e infinito são os pilares da ética a ser exercida na clínica psicanalítica e são eles também que dão um caráter sublime ao estético quando diante do infinito, o espírito se move e num instante de fulguração tem uma parcial revelação do sentido. (Nosek, 2017, p. XVII)

A meu ver, essa liberdade da experiência estética nas obras de arte, nos remete a encontrar como catalisador da fruição, não apenas a repetição de representações de formas ainda presas à *mimesis* e *poiesis* postas por uma estética que consagra o belo, mas também a procurar no assombro impulso para outras formas de fruição a obra, deslocando o ponto sensível da passividade para a atividade ao encarar que a própria criação do sublime, apesar de obedecer regras para despertar o choque no público, parte de um conceito de enfrentamento em que age como instigador de catarse e transformação, evocando uma aventura interna *no ser através do próprio ser*.

A estética ao soltar as amarras do tempo para procurar novas significações e releituras de seu objeto de análise e crítica, desvencilha-se, do olhar estático de passado-presente-futuro, que seguiam encadeados um ao outro em linha contínua. Tal movimento busca ressignificação junto à criação contemporânea, sem precisar recorrer ao engessamento de regras temporais aplicadas à organização de estilos conforme entendimento de seu tempo e cultura.

A representação atinge a possibilidade de recortes artísticos atemporais, com rearranjos de comparações em contextos de similitude que independem de gosto. A apreciação desenvolvida em recortes, expressa bem esse momento quando afirma que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo `como de fato foi`. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela lampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1987, p. 224).

Dessa maneira, a representação se apresenta oferecendo camadas ordenadas subjacentes de entendimento em ordem decrescente, do todo, o belo, o feio, o indecifrável, o indefinível, o assombroso do primeiro contato com a obra, que oferece um entendimento, carregado de maiores pontos de convenção, distendendo-se até o

mínimo detalhe que possa ser escavado sob sua superfície, para se chegar à aceitação.

Segundo Eco (2023):

Uma civilização é também feita desses discursos desprovidos de eficiência imediatamente mensurável (e sobre eles se baseiam os exercícios de crítica “impressionista” e aquelas resenhas coloquiais de leituras que registram humores e livre-associações — e que são, aliás, utilíssimo como “convites” ao encontro pessoal com uma obra). (Eco, 2023. p. 50 - 51)

2.1.4 Percepção

Dessa maneira, percebemos que o discurso de Dewey, estava à frente de seu tempo. Para o autor, o papel desempenhado pela percepção do artista na construção da obra não se tratava de um simples imaginar a obra e construí-la (representação), passava por uma leitura de si mesmo frente ao desejo de criar um impacto que gerasse uma experiência. Porém, devemos nos lembrar de que a representação apontada no caso de Dewey (2010), não se restringe à validação da experiência unicamente construída pelo artista e direcionada à uma relação de trocas de apenas dois sujeitos envolvidos. Apesar da aparente dissonância entre representação e experiência sensível, o diálogo encaminha-se dentro de similaridades do discurso. Essa relação, baseia-se mais na experiência de encontro entre razão e cognição, como geradoras de transformação, onde o assombro e epifania conduziriam à experiência intelectual, e esta, ao insight.

Para Dewey (2010, p. 299) “A percepção resultante é ordeira e clara e, ao mesmo tempo, tem um tom emocional”. Seria um trabalho de inteligência do artista, que se propagaria como, segundo esclarece Dewey (2010, p. 124) “processo de trabalho por apreensão da conexão entre o que ele já fez e o que fará a seguir”. Processo que despertaria no espectador da obra uma *disposição* para refazer os passos do artista, compartilhando com ele uma conclusão. “O artista, ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador” (Dewey, 2010, p. 128).

Dewey, explica que a perfeição na execução, mesmo que possa fazer parte de um ideal artístico de (representação) criação para alguns, tendo imperado como

explicação plausível desde referenciais greco-romanos da antiguidade, e possa ter sido fator de diferenciação entre obras, poderia falsear a experiência por estar fundamentado, como já explicado anteriormente na superficialidade de um objeto que perde sua finalidade, a *conclusão*. Ou seja, a obra de arte precisaria ser criada a partir de um acordo entre o eu do artista e sua vivência do mundo, com uma finalidade presente já em sua concepção, a experiência do espectador, interpretaria a obra e concluiria a comunicação. De acordo com Dewey (2010, p. 128) “Em suma, a arte, em sua forma, une a mesma relação entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e a da entrada, que faz que a experiência seja uma experiência”. Assim, define a arte que implica ato de produzir, norteados pela intenção de criar algo, para ser “desfrutado na experiência imediata da percepção, tem qualidades que faltam à atividade espontânea ou não controlada.” (Dewey, 2010, p. 128)⁷⁰.

Figura 14 - Emoção



Fonte: Wassily Kandinsky, *Composição VII*⁷¹ (1913).
Óleo sobre tela, 2 x 3 m. Moscou, Galeria Tretyakov

⁷⁰ Isso de certa maneira legitima Dewey em seu tempo, expressa uma certa obediência a determinados padrões de leitura.

⁷¹ Esta obra do período expressionista abstrato de Kandinsky (1866-1944), representa a busca do artista por uma linguagem visual pura e emocional, buscando expressar o invisível por meio de formas e cores abstratas. Auge do trabalho do artista antes da 1ª Guerra Mundial.

A meu ver, se Dewey (2010) tivesse aceito a posição de definição apresentada, teria que admitir a redução da arte e suas obras à puro material mimético de representação estéril, mais próximo a uma artificialidade de objeto de utilidade, como uma ferramenta, que em sua concepção esteve ligada apenas a sua aplicação direta.⁷² Para Dewey, prazeres não existiam sozinhos na estética, mas ligados às atividades das quais eram consequências.

Assim como a produção deve absorver em si as qualidades do produto, tal como percebidas, e ser regulada por elas, a visão, a audição e o paladar tornam-se estéticos, por outro lado, quando a relação com uma forma distinta de atividade classifica o que é percebido. (Dewey, 2010, p. 129)

Continua.

Isso porque nada entra puro e desacompanhado na experiência, quer se trate de um acontecimento aparentemente amorfo, um tema intelectualmente sistematizado ou um objeto elaborado com todo carinho pela junção de emoção e pensamento. sua própria entrada é o início de uma interação complexa; da natureza dessa interação depende o caráter daquilo que finalmente se vivencia. (Dewey, 2010, p. 301)

A percepção, da vivência deweyana, a meu ver, pertencia à categoria basilar da comunicação, carregando consigo e em si elementos de atuação que se relacionavam com convenções e não se extinguiam em objetivo finalizado no ato. Da forma que vejo, a percepção captada no objeto, sua aparição no mundo, suas correlações e entendimentos, ou o fenômeno, *a coisa que aparece* à percepção, segundo a fenomenologia de Husserl (1996), e depois é complementada por Merleau-Ponty, como a verdade do objeto da arte, não difere da verdade do homem. Pois compartilham a mesma existência e aparição no mundo.

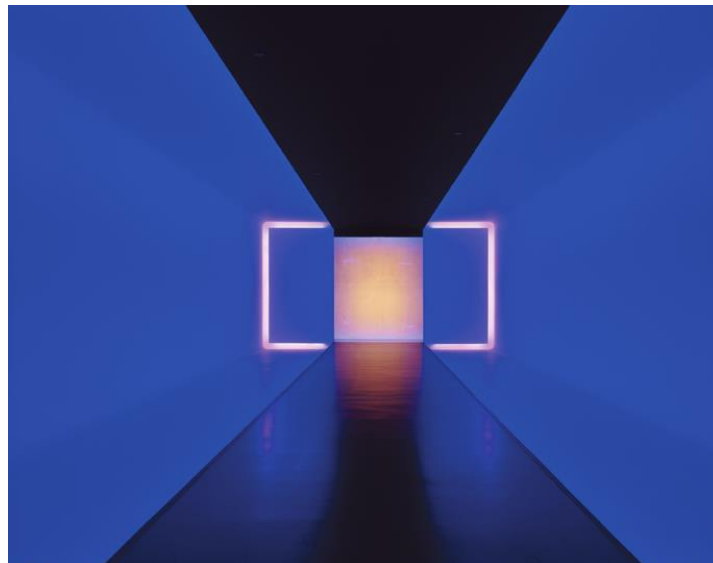
O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (Merleau-Ponty, 2022, p. 6)

⁷² Entendo que Duchamp, tenha, ainda durante a vida de Dewey, rompido com esse caráter de objeto-arte-utilidade e feito uma releitura em que o próprio posicionamento do objeto, retirado de sua função e re-apresentado assume ideal estético.

Assim, a percepção do eu e da verdade do mundo, é a experiência subjetiva da fenomenologia à qual o indivíduo só pode contar consigo mesmo para sua decodificação. Segundo Merleau-Ponty (2022, p. 3) “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada”. Ou seja, a percepção artística, tanto da criação, como da fruição, apoia-se em representações de vieses particulares (subjetivos), em diálogos de elementos relacionados através de processos combinatórios intencionais, calcados em consciência, cultura e padrões de comportamento que partem da racionalização consciente do indivíduo sobre o objeto apresentado e do acesso a seu acervo de memórias, convencionais ou de fundamentos lógicos com apoio emocional.

Em outras palavras, para a percepção, a experiência do mundo é uma experiência de singular personalidade diante de convenções, que nossas emoções imputam significados ao correlacioná-los. Cada criação artística ou abordagem ao objeto artístico é uma atualização de correlações entre o viés pessoal e a novidade apresentada.

Figura 15 - Percepção



Fonte: James Turrell, *The Light Inside - Série Tunnel Pieces*⁷³ (1999).
Instalação. Texas, EUA, Museum of Fine Arts.

⁷³ James Turrell (1943-) é conhecido por suas instalações que exploram a percepção da luz e do espaço. Suas obras criam ambientes imersivos nos quais o espectador é convidado a experimentar e refletir sobre sua própria percepção sensorial e corporal em relação ao ambiente ao seu redor.

2.1.5 Percepção e sensibilidade

Acredito que o assombro e a invisibilidade, o primeiro como sensação e o segundo como recurso de talidade no objeto material de composição, atuando como elementos da subjetividade da percepção, estejam posicionados nesse lugar de encontro da sensibilidade com a lógica da experiência direta, a representação. “A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (Merleau-Ponty, 2022, p. 6).

Dessa forma, a percepção seria *aquela algo*, como descreve Merleau-Ponty (2022, p. 18) “entre a imaginação e o entendimento, e que na experiência do belo, por exemplo, eu experimento um acordo entre o sensível e o conceito”. A utilização do termo belo, apenas como exemplo de elemento investigativo, me leva a reler a afirmação substituindo “belo” por assombro e, concluo que a palavra, acomodada à frase sem dificuldades, mantém a intenção da percepção inalterada. Já que a sensação continua a ser, diante de qualquer resultado, em Merleau-Ponty (2022, p. 23) “A maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo”. E mesmo a experiência dessa sensação não é mais do que um *algo* indefinível dos sentidos.

O “algo” perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber*, não pode ser dada a *nenhuma percepção*. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é inencontrável, mas imperceptível e portanto impensável como momento da percepção. Se a introduzem, é porque, em vez de estarem atentos à experiência perceptiva, a esquecem em benefício do objeto percebido. (Merleau-Ponty, 2022, p. 24)

Figura 16 - Intenção

Fonte: Mark Rothko, *Untitled (Black on Gray)* (1970).
Acrílico sobre tela, 2,03 x 1,75 m. Nova York, Solomon R. Guggenheim Museum.

Percebo isso nas pinturas de Mark Rothko (1903-1970), especialmente de sua fase posterior, que exploram a relação entre cor, forma e emoção. A indecisão, imprecisão e conflito aparecem como elementos puramente sensíveis e convidam o espectador a entrar em contato com as cores de forma visceral, buscando criar uma experiência sensorial que transcende a mera observação visual. Podemos dizer que os elementos principais e norteadores de suas obras são o assombro da *falta*, que conduz o diálogo diretamente para o sensível não representado. O excesso de força nas cores, sobrepõe-se à ausência narrativa, como condutor de assombro frente à intenção *quase* explícita de instância e impermanência. O *algo* está presente.

Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós o fizéssemos, veríamos que a qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda consciência é consciência de algo. Este “algo” aliás não é necessariamente um objeto identificável. (Merleau-Ponty, 2022, p. 26)

O assombro da invisibilidade no expressionismo abstrato, aproxima-se do temor que recorre ao *informe*. A insubordinação às formas toma o lugar da semelhança. Abstém-se de antropomorfismos em detrimento da decomposição do real, em simplificação de uma leitura inversa: Onde se apresentariam formas e dentre elas faltas, Rothko apresenta a falta, ausência, como elemento principal. Sobressai o espanto imediato, a confusão da não delimitação de formas, um estímulo à emoção que dialoga com o fruidor.

No desenvolvimento do ato expressivo, a emoção funciona como um ímã que atrai para si o material apropriado: apropriado por ter uma afinidade emocional com o estado de ânimo já desencadeado. A escolha e a organização do material são, ao mesmo tempo, uma função e um teste de qualidade da emoção experimentada. (Dewey, 2010, p. 159)

Walter Benjamin (2012), discursando sobre a reprodutibilidade técnica, a experiência urbana e a noção de aura na obra de arte, problematizando as noções convencionais de presença, autenticidade e singularidade na obra de arte, desenvolvia as noções de *algo*, resistente à mecanicidade representativa. Porém, sob seu ponto de vista, a aura, *percebida* no objeto artístico, tinha mais a ver com a natureza própria da obra que a tornava única.

2.1.6 A emancipação da percepção

Em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, escrita em 1936, Benjamin (2012) abordava o impacto das novas tecnologias de reprodução, como a fotografia e o cinema, sobre a experiência estética. Discutia como a reprodutibilidade técnica alteraria a relação entre a obra de arte e seu público, questionando a noção de autenticidade e originalidade. Essa reflexão, relacionada à arte, na medida em que as reproduções técnicas desafiavam a ideia tradicional de presença física e unicidade da obra, colocava o *algo* difuso no objeto como disperso na intenção.

Notadamente, a fotografia, principal objeto de seu discurso sobre a reprodutibilidade técnica, seguida de perto por questões concernentes à sua emancipação em movimento, como o cinema, tornavam dispersa e volátil a atenção

do espectador. O não reconhecimento do traço ou técnica do artista, aplicava impessoalidade ao objeto, que deixava de ser único, para perder-se em meio à exaustiva reprodução. A fotografia, segundo Khouri (2011):

A palavra fotografia significa literalmente escrita com a luz luzescrita luzescritura, já que é formada pelos radicais gregos de luz e escrita. FOTOGRAFIA é, em verdade, o processo mecânico de captação da imagem, o que pressupõe algo a ser captado, fotografado: ondas luminosas que impressionam uma superfície fotosensível. (Khouri, 2011, p. 52)

Na fotografia, a fidelidade do instante poderia repetir-se durante o tempo indefinido. O compromisso da imagem tornava-se, capturar com fidelidade o momento. As preocupações de Benjamin (2012), avançavam para as qualificações de um objeto, produzido mecanicamente, o qual excluía em sua feitura o domínio técnico de habilidades previamente desenvolvidas, que por sua vez conferiam ao objeto criado, *algo* que o relacionasse ao objeto representado, mas também àquele que o produziu. Antes da fotografia, o objeto artístico, para ser criado, passava de um meio real, por uma interpretação perceptiva subjetiva, habilidades técnicas do artista (atuando como filtro da realidade). A mecanicidade do registro, imediato e fiel, da fotografia, ao eliminar o artista, eliminava com ele aquilo que o tornava único, sua releitura particular da realidade, sua aura.

Resumidamente, para Benjamin (2012), a qualidade original, única e irreproduzível de uma obra de arte, a aura, estava ligada intimamente à sua presença física e ao contexto histórico em que foi criada. A aura poderia ser explicada como o *algo* que confere autenticidade e singularidade, resultando de sua história, do lugar em que se deu e das experiências que carrega. Uma qualidade, que faz com que a obra seja percebida como uma “presença” no tempo e no espaço, proporcionando uma conexão entre o fruidor e a obra. “O que é propriamente aura? Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2012, p. 27).

Abrindo espaço para uma multiplicidade de imagens que podem tornar-se invisíveis em sua profusão, e infinitas em sua reprodução, a perda da aura benjaminiana discursava, concomitantemente sobre a perda do ideal artístico, aquilo que torna a arte o que é. Essa transformação provocava e ainda provoca, reflexões

quanto ao valor da arte na sociedade moderna, levantando questionamentos sobre o impacto da tecnologia na experiência estética e na percepção daquilo que é considerado “arte”. Benjamin (2012), reconhecia no impacto da reprodutibilidade, a mudança de função artística de ritualística, para a emancipação de uma função política. À reprodutibilidade técnica, juntava-se o acesso à informação, com crença embasada na fidelidade da apresentação do objeto sem mediações subjetivas, “é só vermos quanta credibilidade que ela empresta a uma matéria jornalística, diferente se a mesma matéria viesse ilustrada com um desenho” (Khoury, 2011, p. 53).

Em suma, para Benjamin (2012), a aura era um conceito central para entender a relação entre arte, autenticidade e experiência cultural e para entender-se a aura e sua função no objeto artístico. Conferindo, portanto, à percepção aurática o simbólico (o ato a respeito de uma ideia ou crença cultural), e a alegoria (a representação artística dessa ideia ou crença), como elementos narrativos, unidos na ampliação do arco perceptivo, como fragmentos móveis na construção da fuga de um resultado fechado. A talidade de *algo*, da aura, apresentava-se imposta pela experiência estética, permitindo buscar e retirar esse *algo* do todo.

Em contrapartida à exposição, difusão e acessibilidade da arte, foi percebida por Benjamin, também na literatura, no ensaio *O Narrador*, obra abordada por Gagnebin (2021), o autor expõe o fim da narrativa convencional e linear. Na esteira da imediaticidade da fotografia, que retirava do objeto a identidade do autor, ocorre na literatura o inverso. O autor constrói sua obra, sobre fragmentos de vivências cada vez mais autocentradas, sem interpretação direcionada. Afirma que fica essa ruptura relega à modernidade, que exclui a experiência (comunitária) e inclui a vivência (subjetividade do espectador), a responsabilidade pelo fim da troca de subjetividades entre artista e fruidor, implícita na linguagem expressa pelo artista, para submeter o fruidor à solidão da impossibilidade de diálogo. Restando à redefinição narrativa, estabelecer novos modos de criar experiências de compartilhamento, diante daquilo que se apresentasse inominável.

Como descrever esta atividade narradora que salvaria o passado, mas saberia resistir à tentação de preencher suas faltas e de sufocar seus silêncios? Qual seria esta narração salvadora que preservaria, não obstante, a irredutibilidade do passado, que saberia respeitar a impossibilidade do presente? Uma narração cuja dinâmica profunda não deixa de lembrar esse movimento paradoxal de restauração e de abertura que descreve o conceito benjaminiano de *origem*. (Gagnebin, 2021, p. 63)

Para a necessidade de comunicação, Benjamin sugere uma nova forma de exposição do material a ser comunicado, a *rememoração*, ou seja, uma reflexão sobre o conceito de história, utilizando a noção de tempo, presente e passado para a formação de uma *constelação*. Em uma nova relação, tanto do social, quanto do individual, em uma mudança no eixo do enquadramento da informação a ser transmitida.

Essa percepção de ruptura com a linearidade, percebida e explicitada por Benjamin não se restringiu ao autor. Hannah Arendt, em considerações sobre o pensar, entender e posicionar-se no mundo, pensando na ruptura da tradição e a perda da autoridade de sua época, concluiu que estas eram irreparáveis e que era preciso descobrir um novo estilo de relação com o passado, ao qual nominou *rememoração ativa*. Um pensamento baseado na “primazia da vontade”. O encontro da consciência com possibilidades infinitas em ambas direções, passado e futuro, para a construção do agora segundo escolha subjetiva.

O que se perdeu foi a continuidade do passado, tal como ela parecia passar de geração em geração, desenvolvendo-se no processo de sua própria consistência. [...] Aquilo com que se fica, então, é ainda o passado, mas um passado *fragmentado*, que perdeu sua certeza de julgamento. (Arendt, 2009, p. 160 - 161)

Visando um momento do passado e trazendo-o para misturar-se ao presente em intervalos de conhecimento. Um ato consciente e deliberado de recordar experiências, eventos e significados do passado na busca de estabelecimento de similaridades dentro da simultaneidade de situações e rearranjo de objetos na justaposição de retratos e imagens de restos inscritos em uma realidade por trás da imagem, Arendt expande a noção de rememoração, imputando ao espectador a responsabilidade de entendimento.

Figura 17 - Essências do real



Fonte: Man Ray, *Violin d'Ingres* (1924).
Fotografia, 29.6 x 22.7 cm. Los Angeles, EUA, The J. Paul Getty Museum.

Podemos observar os pontos destacados por Benjamin nas obras de Man Ray⁷⁴. Em *Violin d'ingres*, o objeto realístico do violino desaparece, o artista substituiu sua fisicalidade pela essência de sua representação, sem perder seu ideal. Na técnica fotográfica, o artista ressignificou a luz, as sombras e os objetos, para a conversão do observador, estabelecendo um diálogo crítico com seu tempo e distanciamento dos moldes figurativistas do passado. Ao redimensionar a realidade objetiva em ajuste a subjetividade de sua criação, incluiu o fruidor na possibilidade de encaixe da imagem, na dimensão que melhor aproovesse a esse.

A busca da verdade é definida, na esteira de Platão, como um processo de rememoração e de consideração meditativa (*Betrachtung*), e não como um processo de aquisição de conhecimento baseado na dedução ou na indução. Trata-se de saber considerar a realidade dos objetos de maneira suficientemente crítica para nela descobrir, na sua constituição mesma, os rastros de uma outra configuração ideal de cuja memória os nomes são os guardiões. O real fica assim submetido, como em Platão, a um duplo

⁷⁴ Man Ray (1890-1976), foi um artista multidisciplinar que trabalhou extensivamente com fotografia, sendo uma figura central no movimento surrealista. Sua abordagem inovadora e experimental à fotografia resultou em imagens impactantes que desafiaram as convenções estabelecidas, explorando o potencial expressivo do meio. Nesta fotografia dadaísta icônica, o artista combina elementos de arte e música para criar uma imagem surreal e provocativa, incorporando elementos visuais e conceituais que desafiavam as expectativas tradicionais da fotografia.

movimento de destruição e de restituição salvadoras: denunciado por seus engodos e por sua presunção, ele se revela como sendo desordem e, por isso mesmo, deixa perceber o apelo de uma transformação redentora. (Gagnebin, 2021, p. 13)

Adentrando em uma mudança significativa da percepção, que busca o estranho e dissonante não deixou de ser notada por Benjamin como natural evolução da relação artística de produção e exposição.

Essa importância concedida ao excêntrico e ao estranho distingue [...] o método benjaminiano dos empreendimentos dedutivos da história da arte vigente que se esforça em classificar fenômenos segundo valores de representatividade paradigmática ou de média estatística. Ora, para Benjamin, é justamente aquilo que escapa à classificação que se torna indício de uma verdade possível da qual a ideia desenha o contorno enquanto a totalidade redimida. (Gagnebin, 2021, p. 13)

Como reforço da intenção de continuidade da análise da obra de arte como uma análise conceitual, Benjamin também explorou essas transformações na experiência urbana e nas novas formas de percepção que emergiram nas metrópoles modernas. Sua análise da *flânerie*, ou do passeio contemplativo pelas ruas urbanas, revelava uma atenção ao cotidiano e ao efêmero, relacionada ao assombro diante do mundo moderno, em constante mutação, marcado pela fugacidade e pela multiplicidade de estímulos visuais e sensoriais.

Figura 18 - O real da essência



Fonte: Dorothea Lange, *Migrant Mother* (1936).
Fotografia, 28.3 x 21.8 cm. Nipomo, EUA.

Nem uma denúncia da imposição do “outro” sobre a percepção, nem o pregar como oposto modernista de uma remodelação da realidade. O olhar inclusivo do uso da arte como elemento social. A geração de cumplicidade, no tratamento da dificuldade de lidar com a confusão a respeito da estética. As distinções benjaminianas geraram, como podemos observar no registro fotográfico de Lange, ao ligarem-se à assuntos de ordem social e suas transformações, “uma denúncia da cumplicidade entre utopia estética e a utopia totalitária” (Rancière, 2023, p. 19).

Assim, alcançamos a ideia rancieriana na obra de Lange⁷⁵. Seus elementos de simplicidade, compondo a realidade do momento que retratava, expunham a vulnerabilidade e falta de esperança no recorte do instante. Recorria ao sensível da não talidade física para falar de tempo, falar de condições psicológicas, falar de ordem política e falar do indivíduo que se submete, falar de *algo* que choca o fruidor. Há a imensidão de *algo* presente na foto, mas que não *aparece* à sensibilidade do visível.

Na proposta de nos estendermos além da visualidade imediata com a obra de reprodutibilidade técnica, percebemos que, há nos registros fotográficos, tanto de Man Ray, quanto no de Lange, uma aproximação e distanciamentos com a realidade. Concomitantemente, apresentam-se no choque do assombro, seja na sensualidade do corpo transmutado em objeto inanimado, um violino, ou na apresentação da dor capturada no instante da obra, a coisificação redutora da realidade à imagem fora da realidade do impacto.

Em outras palavras, Benjamin (2012), não retirava da reprodução mecânica imagética a *aura* atribuída, até então, à originalidade da obra, mas a redimensionava à expressividade fractal e fenomenológica da história. Talvez possamos ter uma ideia melhor do recolhimento de fragmentos, proposto por Benjamin, para entendimento da obra artística, ao compará-lo com a análise discursiva que Didi-Huberman (2020) faz a respeito da apreensão de vazios e distorções que compõem fragmentos históricos. Na totalidade de uma fotografia, capturada em um momento registrado por uma vítima

⁷⁵ Dorothea Lange (1895-1965) foi uma renomada fotógrafa documentalista cujo trabalho durante a Grande Depressão (1929-1939) nos Estados Unidos se tornou emblemático. Suas fotografias humanistas capturaram a essência da crise econômica e da luta do povo norte-americano, influenciando profundamente a percepção visual da história da época. Nesta icônica fotografia *Migrant Mother* (1936), Lange retrata Florence Owens Thompson, uma mãe migrante, em meio à difícil realidade enfrentada por famílias deslocadas durante a Grande Depressão. A imagem se tornou um símbolo duradouro da resiliência humana em tempos de adversidade.

judia, em um campo de concentração alemão, durante a Segunda Guerra Mundial, a fotografia, registrada clandestinamente, recuperada e apresentada pelo autor, funciona como suspensão fragmentada do momento, permitindo ao espectador apreender, ordenar e dar sentido, ao passado e ao presente.

Observar hoje estas imagens segundo a sua fenomenologia — ainda que ela só possa ser restituída lacunariamente — significa exigir do historiador um trabalho de crítica visual, ao qual, creio, ele está pouco habituado. Este trabalho exige um ritmo duplo, uma dupla dimensão. É necessário, sobre as imagens, *cerrar o ponto de vista*, nada omitir da substância imageante, mesmo que seja para interrogar sobre a função formal de uma zona em que “não se vê nada”, como se costuma dizer, erroneamente, diante de algo que parece destituído de valor informativo, um quadro de sombra, por exemplo. (Didi-Huberman, 2020, p. 65)

Essa reflexão crítica, em que um momento do passado é trazido ao presente, misturando-se com ele, transforma-se, através de sua quebra de continuidade e distanciamento, em novas maneiras de representação do real. Tanto o artista quanto o espectador são obrigados a tomar posição e fazer da imagem, uma questão de conhecimento e não de ilusão. Uma imagem narradora não apenas da historicidade, mas também de uma afirmação da existência daquele que produziu a experiência. Mesmo que reproduzida *ad infinitum*, não alteraria o passado, nem perderia sua aura, já que estaria condicionada à *constelação* de relações temporais entre passado, presente e futuro.

2.1.7 Algo que não vemos

A apresentação do assombro, nesse contexto de desligamento do momento devido a repetição de forma mecânica, em meios diversos, à exaustão do desejo do fruidor acarretaria ainda uma nova camada de entendimento não concebida por Benjamin, mas divisada e nomeada na contemporaneidade por Rita Segato (2018), como uma intangibilidade da realidade a partir da anestesia causada. Uma invisibilidade programada, como medida de profilaxia de imagens. Onde a repetição, reapresentação, exposição extrema, levaria o espectador a não se reconhecer envolvido em acontecimentos.

Chamamos pedagogias da crueldade a todos os atos e práticas que ensinamos, habituamos programamos aos assuntos para transmutar o vivo e sua vitalidade em coisas. Nesse sentido, esta pedagogia ensina algo que vai muito mais além do matar, ensina a matar de uma morte desritualizada, de uma morte que deixa apenas resíduos no lugar do defunto⁷⁶. (Segato, 2018, p. 11)

As imagens capturadas relatam uma intangibilidade, que a repetição e a reprodutibilidade técnica roubam da sociedade. A reprodutibilidade levada a grande escala de apresentação, com excessiva capacidade de apresentação sob diversos formatos e acessibilidades, causam efeito inverso da intenção de assombro, pois, *“Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa”* (Benjamin, 2012, p. 23).

Arendt (2022), eloquentemente, parece incutir no questionamento benjaminiano alguma luz, quando discute a inevitável comparação entre ser e aparecer e seu reconhecimento para o ser humano como coisa única. “Como certa vez Merleau-Ponty formulou, “só posso escapar do ser para o ser”, e já que Ser e Aparecer coincidem para os homens, isso quer dizer que só posso escapar da aparência para a aparência” (Arendt, 2022, p. 48).

Merleau-Ponty, que eu saiba, o único filósofo que não só tentou dar conta da estrutura orgânica da existência humana, mas que tentou firmemente dar início a uma “filosofia da carne”, confundiu-se ainda com a antiga identificação entre espírito e alma quando definiu “o espírito como o outro lado do corpo”, já que “há um corpo do espírito e um espírito do corpo e um quiasma entre eles”. (Arendt, 2022, p. 60)

Segundo Merleau-Ponty (2022), nossa incapacidade de compreendermos o *algo* presente na imagem, deve-se ao fato de que estamos restritos à apreensão do mundo por meio dos sentidos, e a imagem, ao específico sentido da visão. A restrição à apreciação circunscrita a um campo visual, que ao mesmo tempo em que detalha e aproxima a realidade do objeto, é a mesma que causa a limitação que nos impede de escapar dessas informações imediatas, apagando ou borrando as continuidades laterais da imagem.

⁷⁶ Em livre tradução do espanhol: “Llamo pedagogías de la crueldad a todos los actos y prácticas que enseñan, habitan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto.”

Se é possível desenhar um perímetro de visão aproximando pouco a pouco os estímulos laterais do centro, os resultados da mensuração variam de um momento ao outro e nunca se chega a determinar o momento em que um estímulo inicialmente visto deixa de sê-lo. Não é fácil descrever a região que rodeia o campo visual, mas é certo que ela não é negra nem cinza. Há ali uma *visão indeterminada*, uma *visão de não sei o quê*, e, se passamos ao limite, aquilo que está atrás de nós não deixa de ter presença visual. (Merleau-Ponty, 2022, p. 26 - 27)

Arendt (2022), torna o debate menos obscuro, já que *Ser e Aparência* parecem confundir-se na imediaticidade do confronto com o objeto, ao destacar que, embora eloquente, o argumento de Merleau-Ponty, não resolve o problema de como apreendemos a existência do objeto, e nem libera Benjamin de elucubrações ainda mais extensivas quanto à natureza e impacto da reprodutibilidade técnica. Em virtude disso, Arendt (2022), insere uma nova camada de hesitação diante da inaptidão humana em divisar, como apontado, anteriormente, no início deste subtítulo, por Segato (2018) a incapacidade de perceber a dissociação entre ser e aparência, dada por uma exposição extrema, causadora de uma *anestesia*⁷⁷ diante da realidade.

Mas o problema não está resolvido, pois ele se refere à aptidão que o pensamento tem para aparecer; e a questão é se o pensamento e outras atividades espirituais invisíveis e sem som estão destinados a aparecer, ou se, de fato, eles não podem jamais encontrar um lar adequado neste mundo. (Arendt, 2022, p. 48)

A *reprodutibilidade técnica*, contestada por Benjamin (2012), ao citar diretamente o cinema como agente seu agente mais poderoso, dialoga com as avaliações de Merleau-Ponty e Segato, quanto ao papel social da reprodutibilidade como isolante do indivíduo, apartando-o do contato social dialético. Para Benjamin (2012), ao mesmo tempo em que a reprodutibilidade técnica apresenta a realidade com velocidade e variedade de pontos de vista, insere na perspectiva do espectador a ideia de permissão para uma crítica pessoal, calcadas no parecer, imaginação e

⁷⁷ *Anestesia* é um termo utilizado por Segato (2018) para referir-se à exaustão dos sentidos, causada pela excessiva apresentação de um fenômeno repetitivo, desvirtualizante da essência e objetividade de um fato, tornando a compreensão do espectador comprometida pela “normalização” até mesmo de absurdos altamente contestáveis. Como, por exemplo, casos de violência explícita contra gêneros. A exposição exacerbada do absurdo, de início chocante, acabaria, através da repetição de sua apresentação, aceita como parte de atitudes pertencentes ao corpo político de determinada cultura. Relegando sua importância à caráter de informação de menor valor ou qualidade.

fantasia, inerentes à subjetividade. Mudando a percepção humana de coletividade para individualidade.

Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social não é concebível, inclusive e precisamente em sua forma mais positiva, sem esse lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural. Esse fenômeno é mais palpável nos grandes filmes históricos. Ele ocupa cada vez mais posições em sua área. (Benjamin, 2012, p. 25)

A perspectiva da realidade, da historicidade, e individualidade, transmuta-se do condicionamento linear de segmentos, apoiados em eventos concretos passados, para a construção de segmentos apoiados em aquisições compartimentadas de narrativas escolhidas em meio à infinidade de fragmentos e suas *possibilidades* de releitura. A aura, não reconhecida de imediato, torna-se parte a ser evocada da concepção do todo. Um resgate voluntário da memória.

2.1.8 Invocação da evocação

Figura 19 - Evocação



Fonte: André Kertész, *Chez Mondrian - Paris* (1926).
Fotografia, 10.9 x 7.9 cm. Nova York. The Metropolitan Museum of Art.

Como na obra de Kertész⁷⁸, somos sugestionados a buscar em objetos e ambientes cotidianos conhecidos, aquele *algo* que torna a composição não convencional. O artista utiliza-se da luz, e da sombra, desvencilhando-se do enfoque ordinário de captação da imagem para transcendê-la a um patamar aurático. A aura, na imagética de Kertész não se expressa diretamente na imagem, desenvolve-se através de um assombro de busca pela falta, o invisível apresenta-se como desenredo

⁷⁸ André Kertész (1894-1985) foi um fotógrafo húngaro conhecido por suas contribuições significativas para a fotografia moderna. Suas fotografias frequentemente exploravam a composição, a luz e a sombra para criar imagens evocativas e poéticas, capturando momentos do cotidiano com uma sensibilidade única. Sua obra *Chez Mondrian - Paris* (1926), tirada na residência do pintor Piet Mondrian em Paris, reflete o olhar perspicaz de Kertész ao capturar a essência do espaço e da personalidade do artista por meio de sua composição visual distinta.

na expectativa. A sensibilidade empregada por Kertész, que retrata o comum, um simples momento recortado do trivial, recorre a apresentação da imagem com uma ligação que se perpetua na função disruptiva da ritualística. Muda-se a *função* e com ela o *valor*.

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição, essa tradição é ela mesma completamente viva e extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, encontrava-se em um contexto de tradição diferente entre os gregos, que entre os clérigos medievais, que nela viam um ídolo maléfico. No entanto, o que se colocava igualmente diante de ambos era sua unicidade, ou seja: sua aura. [...] Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem seu fundamento sempre no ritual. (Benjamin, 2012, p. 34)

A estética do assombro na obra de Kertész, que recorre à invisibilidade, mesmo que desenvolvida, como vemos em Benjamin (2012), no fim da ritualística, com o advento da reprodutibilidade técnica, avulta-se, ainda assim, como conceito aurático, na utilização de elementos passíveis de causar emoção. Sem necessariamente serem possíveis como presenças na realidade, valem-se da junção de ideia e representação sob a forma de alegoria. Transitam de seu valor de culto para o valor de exposição sem perder o que o autor cita como *figurações*. Benjamin, ao dispor do termo *figurações*, baseava-se na palavra de origem alemã *gebilde*. O termo é melhor explicado em nota de rodapé, presente na obra do autor, “*Gebilde*, no sentido de imagem ou algo composto, formado, construído, produzido, cuja forma, em geral, é indeterminada e difícil de ser caracterizada” (Benjamin, 2012, p. 37).

“Nessas figurações, importante é apenas que estejam lá, não que sejam vistas” (Benjamin, 2012, p. 37).

[...] imagens, possuímos há muito: a piedade necessitava delas desde os primórdios para sua devoção, mas ela não carecia de *belas* imagens, estas até mesmo a perturbavam. Na imagem bela também está presente algo exterior, mas na medida em que é bela, o espírito da mesma fala ao homem; naquela devoção, porém, essencial é a relação com uma *coisa*, pois ela mesma é somente um entorpecimento, sem espírito, da alma. [...] A bela arte [...] surgiu [...] na própria igreja [...], se bem que [...] já se desvinculou do princípio eclesial. (Hegel *apud* Benjamin, 2012, p. 36)

A ritualística, longe de extinguir-se, seguiu, dessa maneira, ancorada em exponibilidade, na função figurativa da obra artística, mantendo-se, sob novas

roupagens, sem, no entanto, modificar sua função. Indo além da fotografia e já adentrando o campo da representação artística no cinema, como dizia Benjamin (2012. p. 45) “*para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato como aparato, cujo papel em sua vida cresce quase diariamente*”. A reprodutibilidade técnica que rompeu com a função *mágica* da arte, descerrou novas possibilidades de libertação e exposição da aura, ampliou o acesso do indivíduo a construções sensíveis e subjetivas nas interpretações da realidade. O *algo*, não perdeu seu assombro de não reconhecimento, associou-se à abertura interpretativa para a expansão da percepção sensível e individual do invisível.

2.2 Apresentação sensível

O discurso sensível, a maneira como se estabelece o diálogo entre o objeto e a percepção é, com certa obviedade, o discurso daquilo que reconhecemos como possuidor de certa verdade captada pelos sentidos. Essa verdade não teria que ser o correspondente exato da apresentação concreta do objeto, mas a informação apreendida através do sensível e por ele interpretada. O jeito com o qual o indivíduo estabelece a ligação necessária para o reconhecimento dos elementos que compõem a realidade, podendo partir daqueles elementos reconhecidamente palpáveis através dos sentidos físicos ou apenas compostos de certa talidade abstrata e dirigidos à experiência do sensível da subjetividade emotiva. O que fez com que filósofos como Descartes procurassem na percepção, contestação para a realidade, tendo como fundamento a insegurança do reconhecimento de algo que carregasse significados diferentes sob perspectivas diferentes.

Tudo o que recebi, até presentemente, como o mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos: ora, experimentei algumas vezes que esses sentidos eram enganosos, e é de prudência nunca se fiar inteiramente em quem já nos enganou uma vez. (Descartes, 1996, p. 258)

De certa maneira, essa dúvida cartesiana, ao estabelecer uma subjetividade no entendimento da realidade, como ponto de partida, parece se encaixar como o oposto ao estudo fenomenológico de Merleau-Ponty, no que diz respeito ao reconhecimento

da individuação do reconhecimento dos fenômenos e da realidade e sua atuação no *Cogito*. Para Merleau-Ponty, reduzir a realidade ao escrutínio de apenas um modo de observação, no caso a dúvida, reduziria também seu potencial de compreensão.

Deve-se compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo, tudo tem um sentido, nós reencontramos sob todos os aspectos a mesma estrutura de ser. Todas essas visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva. (Merleau-Ponty, 2022, p. 17)

A admissão da realidade sujeita a condições de apresentação variáveis, aceitaria o visível, tanto quanto o invisível, apresentado ou representado, como objetos do discernimento de potencialidades, sem restrição à existências físicas, podendo resultar em interpretações, também variáveis, que não invalidassem sua existência ou sua aura. Em uma interpretação fenomenológica de horizontes amplos e flexíveis.

Santaella, ao comentar a percepção sob a abordagem do olhar de Merleau-Ponty, explica como, a fenomenologia desse, difere da fenomenologia de Husserl e Heidegger. Para Merleau-Ponty, a fenomenologia não se resume a percepções lógicas diretamente posicionadas no objeto, e nem a observações, restringe-se ao reconhecimento de elaborações espontâneas pré-lógicas. Merleau-Ponty, segundo Santaella (2012, p. 17) “parte da perspectiva de que o ser é o ser do fenômeno. Este aparece de tal modo que não pode ser tomado como objeto de tematização”.

Em suma, nossa experiência não é um processo determinado mecanicamente, nem uma construção puramente fortuita. Nossas relações com o mundo estão subsumidas por um pano de fundo primordial que não pode jamais se tornar inteiramente explícito. (Santaella, 2012, p. 17)

Contudo, dentre pensadores da percepção, da fenomenologia, e da emoção estética desperta por elas, Didi-Huberman⁷⁹ (1998), afirma que a interpretação da percepção é bem mais complexa do que aparenta ser na fenomenologia estruturalista

⁷⁹ Georges Didi-Huberman (1953 -), filósofo francês, historiador de arte, crítico de arte e professor na *École des hautes études en sciences sociales* (instituição de estudos sociais voltada para ensino superior, essencialmente pós-graduação), Paris. Considerado um dos mais influentes pensadores da atualidade no estudo da imagem e memória no contemporâneo.

do início do século XX (desenvolvida em partes por Merleau-Ponty sob a influência de Husserl e Heidegger⁸⁰, pensadores que já apresentavam em sua dialética o desejo de romper com a unilateralidade do pensamento filosófico corrente). Que ao focarmos na percepção, intencionalidade da obra de arte, partindo de um referencial subjetivo, ampliaríamos o potencial interpretativo e com ele a experiência estética.

A representação é repleta de dobras paradoxais pelas quais, através de um extraordinário parentesco com paradigmas teológicos perpassando os fundamentos e a prática do poder imagético, ela se revela ser a organização sutil e sofisticada de uma troca de reciprocidades entre presença e ausência do corpo. (Didi-Huberman, 1998, p. 10)

A percepção, sob essa perspectiva, tem as sensações como componentes de sua forma, como contexto e campo restrito de sua fenomenologia, sem possibilidade de decomposição, estando seu sentido diretamente condicionado às ambiguidades que a compõem. Para entendê-la, temos que compreender os meios que permitem acesso às sensações, tais como, associação e projeção de memórias, atenção e julgamento, atuação no campo fenomenal, mecanicidade, espacialidade e motricidade, ou seja, todos esses mecanismos atuando com intencionalidade em relação ao corpo e a consciência.

Santaella (2012), explica o sentir sob a perspectiva de Merleau-Ponty:

O sentir vem da coexistência com algo, de abrir-se a esse algo e torná-lo nosso, antes de qualquer reflexão ou ato pessoal. É fácil constatar na própria experiência que não há um ego pensante atrás de nossos olhos e corpo, quando contemplamos ao longe o azul profundo do mar unindo-se à luz azul do céu, ou quando nos aconchegamos no calor tépido de um corpo amado. Sentir é uma atividade anônima com final em aberto, anterior e pressuposta por nossa existência pessoal. (Santaella, 2012, p. 29)

⁸⁰ Martin Heidegger (1889 - 1976), já apresentava em sua dialética o desejo de romper com a unilateralidade do pensamento filosófico corrente.

2.2.1 Percepção imediata

Didi-Huberman (1998), resume as explicações anteriores da percepção a uma tarefa antropofágica da representação:

A representação precisaria da conjugação da fenomenologia da aparição e do desaparecimento, de reenvios cruzados e de intercâmbios entre os ritos e os versos das instâncias semiológicas para funcionar e assim ver seus coeficientes expressivos e sensíveis cumprirem sua tarefa simbólica, religiosa e política. (Didi-Huberman, 1998, p. 10)

Esta antropofagia, presente no ato da informação presente no fruidor, necessitar ingerir novas informações, acomodá-las em um conjunto para então digerir-las, assimilando seus elementos semelhantes e reforçando-os na memória junto a outros de similitude qualitativa, Segundo Benjamin (1967), sofre uma reviravolta quando Baudelaire, em sua obra *Fleurs du mal*, decide que o espanto se encarregará de conduzir o fruidor. Porém, apenas àquele que reconhecesse na obra o mesmo esforço empregado em sua criação. Apontado por alguns como um erro de construção poética, mas explorado com maestria pelo autor, levando antes à aplicação de *personalidade* à criação, como no caso da evocação de algo além da aparência.

Também aqui não lidamos com um erro simplesmente arbitrário; a verdade é que não só as aparências nunca revelam espontaneamente o que se encontra por trás delas, mas também que, genericamente falando, elas nunca revelam apenas; elas também ocultam — “nenhuma coisa, nenhum lado de uma coisa se mostra sem que ativamente oculte os demais”. As aparências expõem e também protegem da exposição, e, exatamente porque se trata do que está por trás delas, a proteção pode ser sua mais importante função. (Arendt, 2022, p. 50 - 51)

Isso torna-se aparente na forma como Benjamin (1967), ao considerar a obra de Baudelaire, insiste no fato de que este, baseava sua poesia no choque despertado no espectador/fruidor. De acordo com Benjamin (1967, p. 43) “o fato do choque ser captado e preso dessa maneira pela consciência, proporcionaria ao fato que o provoca o caráter de *experiência vivida*, em sentido estrito”, a poesia baudelairiana, para o autor, era definida historicamente “como também foi concebida e forjada dessa forma” (Benjamin, 1967, p. 43).

Benjamin (1967), cita que Valéry discorda da construção de Baudelaire, considerando que a imediaticidade do estímulo, não forneceria tempo suficiente para que a lembrança, ou seja, a rememoração consciente, com busca em semelhanças já experienciadas, organizasse a recepção do estímulo com aquiescência do reconhecimento pela razão. A falta de tempo para o estabelecimento de uma ligação fértil entre o estímulo apresentado e seu reconhecimento pela lembrança, poderiam induzir ao espanto e incertezas diante da proposta apresentada. Salvo que, a própria poética apresentada dessa maneira, tenha sido construída sobre as bases dessa regra. “Portanto, Baudelaire colocou a experiência do choque no coração de seu trabalho artístico” (Benjamin, 1967, p. 44).

Quanto maior é a parte dos momentos de choque nas impressões isoladas; quanto mais a consciência deve estar continuamente alerta no interesse de estímulos; quanto maior é o êxito com que ela opera; quanto menos os estímulos penetram na experiência, tanto mais correspondem ao conceito de *experiência vivida*. A função peculiar da defesa em relação aos choques pode-se, certamente, definir como a tarefa de: marcar para o acontecimento, à custa da integridade de seu conteúdo, um lugar temporal exato, na consciência. Ela converteria o acontecimento em uma *experiência vivida*. No caso de funcionamento frustrado da reflexão, produzir-se-ia o espanto, agradável ou (mais comumente) desagradável, que — segundo Freud — sanciona o fracasso da defesa contra os choques. (Benjamin, 1967, p. 44)

De certa maneira a citação anterior permite a admissão de um componente crucial no pensamento benjaminiano, a capacidade do ser humano de ler semelhanças. O entendimento de semelhanças elevaria a experiência, e o não encontro destas, entre situações apresentadas, levariam à aceitação ou não, das informações que, de acordo com convenções próprias, preencheriam imediatamente lacunas narrativas presentes nas informações fornecidas.

Diante da percepção imediata, impeditiva da busca por semelhanças nas experiências passadas, o espanto declararia a *experiência vivida*. Ser e aparência, convenientemente imprecisos no espanto, encontrariam no indistinto, a narrativa para descrever o *não experienciado*, e mesmo assim, senti-lo.

Figura 20 - Atenção e intenção



Fonte: Claude Monet, *Reflets Verts (série Nymphéas)*⁸¹ (1926). Óleo sobre tela, 2,00 x 8,50 m. Paris, Musée de l'Orangerie.

2.2.2 Dialética Artística do assombro

Não localizo a estética ou a arte como verdades a serem alcançadas, como buscadas no ideal socrático, apenas observo que como materiais de análise e expressão da realidade que brotam das ideias, podemos afirmar que, tal como a *maiêutica* era utilizada para *parir* a verdade, a arte pode se utilizar de *coisas* como o assombro e a invisibilidade para atingir objetivos próprios, objetivos estéticos.

Dessa maneira, a arte, munida da subjetividade própria das *coisas* do pensamento, cria, desenvolve-se, manifesta-se ou expressa-se como subjetividade concreta, em outras palavras, como forma de apresentação, no objeto artístico, direcionada à percepção e interpretação de um espectador. Sua subjetividade,

⁸¹ Claude Monet (1840-1926), um dos principais artistas impressionistas, buscava capturar não apenas a aparência visual das paisagens, mas também as sensações e percepções que estas evocavam. Suas pinturas de nenúfares (*Nymphéas*) refletem a interação entre luz, cor e espaço, convidando o espectador a vivenciar uma experiência sensorial imersiva.

exposta em ambiente e forma propícios à mensagem que deseja comunicar, requer do espectador o compartilhamento dessa subjetividade para atingir seu propósito. E qual seria esse propósito? Me arrisco a dizer que seria a emoção estética, que em sua maior graduação, como já dito antes, expressaria o sublime.

Para tanto, baseio-me fenomenologia de Merleau-Ponty, que em linhas gerais afirma que, a partir daquilo que se percebe do mundo, estabelece-se uma troca de entendimentos com o objeto, com o próprio mundo, pois o olhar próprio particular de cada um, torna o entendimento singular e convencional. Nisso, assombro e a invisibilidade na arte se apresentam como duas dimensões fundamentais de composição do objeto artístico, que podem ser experimentadas pelos espectadores, como objeto único.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (Merleau-Ponty, 2022, p. 18)

O assombro, ligado à sua capacidade de nos surpreender, nos induz à incógnita e o peculiar, nos arrebatava de nossa estreiteza para perceber objetos no mundo e o próprio mundo de maneira nova. Apresenta em sua experiência, desnorteamento por não reconhecimento imediato. Induz ao espanto, ao mistério e ao desconhecido, que funciona como catalisador para despertar nossa curiosidade para comparar o objeto que se apresenta à material convencional próprio e questionar a realidade. Tensiona a própria relação do homem com a realidade, levando ao questionamento do ser, através de perguntas que coloquem em dúvida “opiniões” implícitas na vida do homem natural, mas que saltam aos olhos do filósofo.

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos — fórmulas desse gênero exprimem fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isso de estranho: se perguntarmos o que é este *nós*, o que é este *ver* e o que é esta *coisa* ou este *mundo*, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições. (Merleau-Ponty, 2019, p. 17)

Representações fazem parte do discurso do sensível, apresentam-se como signos de construção de um discurso e dentro de sua capacidade de apresentar uma informação sensível da maneira escolhida pelo artista, constroem o que, já em sua busca pela definição de estética como análise artística, explica Baumgarten (1993, p. 13) “o discurso sensível perfeito é aquele cujos elementos contribuem para o conhecimento das representações sensíveis”. Admitindo que, para se atingir seu objetivo, a obra de arte como um todo, mas especificamente o poema, assunto de sua obra, deve suscitar um sentimento artístico no espectador.

Ainda segundo o autor, as representações sensíveis devem obedecer a três elementos principais: primeiro, suas representações precisam ser necessariamente sensíveis; segundo, é necessário o desenvolvimento de uma associação, entre artista, obra e espectador, já presente na composição da obra; terceiro, as palavras que as designam, no caso do poema, sejam “os sons articulados resultantes das letras, que são os signos das representações sensíveis” (Baumgarten, 1993, p. 13).

Dewey, chamava essas informações presentes na obra, de *parte do artista*, (outros definiram isso como a essência da obra de arte), que se concluía na interpretação do espectador, de *energia*. Energia, delineada por Dewey (2010, p. 22) “categoria básica da ciência do fim do século XIX e início do século XX, tal como fora ‘matéria’ no século XVIII e como se tornou a ‘informação’ em nossa época”. A *energia* a seu ver seria um elemento ativo da experiência estética, (idem) “a experiência estética não é a contemplação passiva de objetos inertes”. E continuando, “A teoria estética só *pode* basear-se em uma compreensão do papel central da energia” (Dewey, 2010, p. 297).

Tal convicção se explica por apoiar-se em princípios darwinianos, a mente não seria mera espectadora desinteressada de ações, mas se envolveria ativamente nelas. Longe de enaltecer a ação pungente do pragmatismo vulgar, essa ação interativa da mente. A mente é resultado das circunstâncias de seu meio. “É uma consequência da natureza da inteligência, tal como revelada em sua gênese. A ‘mente’ não é uma substância nem um atributo da substância; é uma qualidade de nossos atos. Não é denominada por substantivos nem adjetivos, mas por advérbios” (Dewey, 2010, p. 23).

O que nos remete, uma vez mais, à substância essencial do objeto artístico e seu diálogo com o fruidor.

2.2.3 Hipóstase (no bom sentido)

A respeito desse *algo*, inerente à obra artística, Eco (1971), na obra *A estrutura ausente*, comentando (no sentido filosófico) a hipóstase⁸² da ausência no discurso lacaniano, em que o vazio representa algo dentro da estrutura do objeto que se apresenta (no caso, o autor trata de referência direta a discursos metafóricos), aponta que a construção de sentido daquilo que não aparece, depende de certa maneira de seu posicionamento na estrutura que a apresenta, ou na percepção da falta que causa entre na continuidade do discurso que desempenha. “O papel desempenhado pelo vazio na cadeia significante verifica a estrutura do sujeito como descontinuidade no real” (Eco, 1971, p. 337).

O vazio descrito por Eco (1971), encontra, a meu ver, correspondência dessa ação como ocorrência, na mesma medida e proporção, na alegoria benjaminiana, que tornam o objeto artístico, na mecanicidade da reprodutibilidade técnica da fotografia, esvaziado de sua função de culto, propenso a comunicar de acordo com a intenção do artista. Onde o diálogo entre artista, obra de arte e fruidor se dará sob a forma de indícios presentes naquilo que apresentar força na captação da atenção do espectador.

⁸² Hipóstase, do grego clássico *ὑπόστασις*, "substância". Utilizado na filosofia ao referir-se a natureza de *algo* ou a alguma particularidade própria desse *algo*.

Figura 21 - Registro da realidade



Fonte: Eugène Atget, *Shop sign au Rémouleur on the corner of rue des Nonnains-d'Hyères and rue de l'Hôtel-de-Ville, 4th arrondissement July 1899*
 Albumen photograph © Musée Carnavalet, Paris/Roger-Viollet/TopFoto

Há concordância entre Eco e Benjamin nesse ponto. O discurso econiano transcorre em direção a uma expansão interpretativa e aberta da obra de arte, com participação efetiva do fruidor na acepção da obra artística e responsabilidade na conclusão subjetiva individual, não se prende a significações. Para Benjamin (2012), é essa abertura de significações e exploração dos meios de registro da realidade disponíveis, a grande causadora de ressignificação do objeto artístico. A prova disso está em que, sua aplicação, *aberta*, deliberada, conferiu à registros, antes meramente históricos, a categoria de objeto artístico, através de sua ressignificação.

2.2.4 Registro

Para tanto, baseia-se no registro fotográfico de Atget⁸³. Ao perceber nas fotografias, feitas pelo artista, do cotidiano da cidade, de localidades frequentadas por classes mais baixas, a violência implícita nos elementos compositivos. A ressignificação, nesse caso, passa de registro artístico para e livre para registro determinado, mas não exclui o caminho inverso. Observa a narrativa como um poético “vazio de homens” (Benjamin, 2012, p. 47).

Nisso reside sua significação política oculta. Essas fotos já exigem uma recepção em um sentido determinado. Não lhes é mais adequada uma contemplação livre. Inquietam o observador; ele sente que para chegar até elas precisa procurar um caminho determinado. Ao mesmo tempo, os jornais ilustrados começam a oferecer-lhe indicadores de caminho. (Benjamin, 2012, p. 47)

Retirada a estrutura do todo, observadas as lacunas, tanto nas narrativas escritas quanto visuais ou quaisquer outras, chega-se a uma interpretação para o *vazio* benjaminiano, na ausência lacaniana citada por Eco (1971, p. 336) “surja o que surgir, o que se põe em evidência é a própria ausência, fazendo evaporar-se fatalmente aquilo que derrisoriamente aparece”. Tal como na alegoria benjaminiana, sobressai-se o elemento que pausa o pensamento através do assombro e o direciona à busca do que não se apresenta, mas representa e se coloca no lugar do todo. O que vemos, torna-se na percepção do que não vemos, um juízo de categorização e valor próprio da alegoria.

O assombro aflora, nesse ambiente de desejos de reconhecimento do outro, o reconhecimento da diferença imposta pela ausência, fato ofuscante do objeto de precisão empírica. A alegoria, como retórica na virtualização do objeto, instaura um diálogo com o inconsciente do espectador. Segundo a leitura que faço, no processo alegórico, o inconsciente distende-se em compartilhar um sentido da obra que escapa do real e aprofunda-se no conjunto de entendimentos experimentados pelo sensível, onde ocorrem trocas e entendimentos maiores do que o restrito à realidade do objeto,

⁸³ Eugène Atget (1857-1927), importante fotógrafo francês, pouco conhecido em vida, fotografou sobretudo a parte antiga de Paris e bairros pobres. Benjamin trata mais longamente de sua obra no ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931 (Benjamin, 1985a: 91 - 107). (N.T.)

“O inconsciente é o discurso do Outro; nesse discurso a astúcia metonímica revela que o objeto de todo desejo é o Outro” (Eco, 1971, p. 337).

Assim, o choque inconsciente de uma privação de informações no objeto imediato, busca significação sensível abstrata no objeto, aquilo que *falta*, mesmo que seja esse *faltante* não existente ou inatingível.

Em outras palavras: não é porque a cadeia significante opera por presenças e ausências que no universo lacaniano aparece a Ausência. Mas é porque já existe uma Ausência constitutiva que a cadeia significante assume os modos da oposição e da diferença. O Não-ser não é o resultado de um hiato entre dois termos em oposição: é a origem de toda oposição possível. (Eco, 1971, p. 336)

Não há categorização na apreensão da significação da representação fenomênica do objeto, neste repousa a constituição do modo e função interpretativos calcados na ausência, que funciona como elemento impulsionante, elo de ligação entre o eu e o outro. A apreensão do real, se dá através da conjunção da apreensão da realidade do eu e da realidade do outro.

2.2.5 Adiantamento do assombro alegórico

As palavras evolução e adequação poderiam explicar melhor o caminho percorrido pela estética ao longo dos séculos. Como e por quê de sua variação interpretativa e expressões saltar de posicionamentos rígidos a aberturas extremas. Evolução e adequação podem explicar normas de representar o real, quebras de continuidade, o distanciamento, como maneira de se conhecer a si próprio, o espanto diante da linguagem do estático. Os intervalos visuais e linguísticos, em todas as expressões artísticas.

Se a retórica benjaminiana falava de resignificação perceptiva na mecanicidade da reprodutibilidade técnica, essa resignificação firmou-se como expressão em mais do que na mecanicidade da criação e não perdeu seu propósito artístico de experiência estética.

Guernica, de Pablo Picasso, expressa bem esse momento de reavaliação da estética. Sua obra se compõe de colagens, elementos simultâneos que assombrom na representação da dor e medo estáticos. O olhar é interrompido, o assombro nos conduz de uma figura a outra em constante movimento. Esse assombro está na dor, no medo e na invisibilidade dos intervalos entre as múltiplas narrativas, que se unem para compor uma sinfonia visual, expressa no total da imagem. Há um posicionamento intencional do artista, ao retratar os horrores de uma guerra⁸⁴, em fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão, mesmo que a utilize como procedimento.

Figura 22 - Emoções simultâneas



Fonte: Pablo Picasso, *Guernica* (1937).
Óleo, 350 x 776 cm, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Vemos, sob esse contexto, a mesma narrativa da imaginação apresentada na primeira parte dessa dissertação, como orientadora de leitura, buscadora de correspondências e criadora de perspectivas. A fantasia, “mediante o qual a obra de arte satisfaz o desejo, que se pode projetar retrospectivamente sobre sua origem, seria algo que ao mesmo tempo nutre de forma contínua esse desejo” (Benjamin, 1967, p. 65).

⁸⁴ A obra de Picasso é uma denúncia do bombardeio da cidade de Guernica, na Guerra Civil Espanhola (1936 - 1939).

Percebo que assombro na arte, principalmente aquela do período pós-moderno, contribuiu desde seu surgimento e ainda contribui para uma dilatação da comunicação entre artista e espectador. Se desenvolvendo, através das sensações, em termos de representações arraigadas às condições subjetivas de entendimento, como uma espécie evoluída da maiêutica⁸⁵ socrática, acomodando-se a uma releitura moderna e adaptada, do *μαιευω* (*maieuo*).

Isto é, através do ato de composições precisas, utilização de procedimentos, materiais, métodos ou que quer que seja preciso para comunicar, a arte, e o assombro nela, se fazem perceber como resultados das análises dos fenômenos que os compõem, um conjunto sensitivo designado à estética, mas que não se restringe a ela, emancipa-se nas propostas de seu discurso. Aparece como um diálogo entre o sensível e *minha* experiência do sensível, com “o questionamento, sempre invocado, dos estereótipos perceptivos” (Rancière, 2023, p. 69).

⁸⁵ Maiêutica, em grego *μαιευτική*, a arte de realizar partos. A mãe de Sócrates era parteira e o filósofo incorporou à sua maneira de extrair e demonstrar a verdade, um diálogo em forma de perguntas e respostas que geravam mais perguntas e respostas em recortes e especificações do sentido aproximado da verdade do tema em discussão discutido.

Figura 23 - Mistério



Fonte: Marcelo Grassmann, *sem título*, (s/d)
Gravura em metal sobre papel, 51 x 64 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Todos esses elementos apontados, se adequam de maneira contundente nas gravuras de Marcelo Grassmann (1925 - 2013). A construção de uma imagem onde impera um certo mistério, apontado como um retorno ao simbolismo da, como diz Rancièrè (2023, p. 69) “pintura metafísica ou realismo mágico”. O diálogo entre a fantasia, o grotesco, a mimesis, o onírico, distribuem-se na composição de uma estética do assombro planejada e utilizada como meio comunicativo das subjetividades do próprio artista. Se enquadrando em “fronteiras indecisas do familiar e do estranho, do real e do simbólico” (Rancièrè, 2023, p. 69)

está no polo oposto a essa abstração, que resultara da desintegração da linguagem figurativa. A subjetividade que se expressa por meio das gravuras do artista mergulha, pelo contrário, na herança de símbolos figurativos que constituem a corrente milenar da expressão gráfica, tanto faz se co-mo pintura, escultura, relevo, desenho ou gravura. (Gullar, 2013, p. 1)

Grassmann, vai além da visibilidade para compor uma estrutura onde os sentidos do espectador são apresentados ao assombro imediato, porém, em um

segundo momento, rompida a imobilidade e confusão do assombro, surgem questionamentos quanto às fontes das imagens. “As imagens de cavaleiros me-dievais, de lança e armadura, junto com donzelas e gri-fos, tornam-se veículos de comunicação entre o univer-so arcaico e a sensibilidade moderna” (Gullar, 2013, p. 1).

O grotesco grassmmaniano, reflete abertamente a deliberação de Hugo (2020), da substituição do recorte do aprazível por seu contrário, o grotesco.

[...] de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários [...]; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre ele, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocar o áspero gênio de Dante e de Milton [...] Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. (Hugo, 2020, p. 31)

Suas imagens, reconhecíveis, presentes no imaginário do senso comum, assombam, não por um caráter intrínseco de horror em suas singularidades, mas devido ao fato de se combinarem em uma impossibilidade temporal e espacial. O espectador é arrancado do conforto do reconhecimento de elementos que pertencem a narrativas consolidadas em sua memória, para dentro de um exercício combinatório, criar relação entre objetos que sua razão acredita inaceitável.

Quando me perguntam por que eu me fixo mais em certo período do que em outro, é muito curioso, porque, embora formalmente a Renascença tenha me dado muito mais que a Idade Média, a Idade Média era mais carregada de coisas interiores, a meu ver, do que a Renascença, que já começava com uma preocupação formalista, de estilo, maneira, de como encarar as coisas, mais do que quais as coisas a serem encaradas. Os flamengos adoravam fazer o inferno, porque no inferno havia a proposta de milhões de fantasias. Bosch, por exemplo, parte para toda aquela loucura de figuras dentro de armaduras, meio peixe, meio gente, meio cômico e, no fundo, eu sofri influências importantíssimas dele. O mundo de Bosch é cheio de diabolismos, de fantasias, de coisas que não são de todo mundo. Já a China me deu duas coisas: um dragão e alguns diabinhos. Os etruscos me deram pouca coisa, os egípcios me deram muito mais, com suas zoomorfias religiosas. (Grassmann, 1984, p. 20 - 24)

Grassmann, vai além da visibilidade para compor uma estrutura onde os sentidos do espectador são apresentados ao assombro imediato, porém, em um

segundo momento, rompida a imobilidade e confusão do assombro, surgem questionamentos quanto às fontes das imagens. Suas imagens, reconhecíveis, presentes no imaginário do senso comum, resgatam em releitura contemporânea, o reconhecimento.

De um lado, trata de inseri-los na grande tradição do simbolismo universal, na qual todo ser mundano, seja ele animal, planta ou pedra, tem uma significação moral (instrui-nos sobre virtudes e vícios) ou alegórica, ou seja, simboliza realidades sobrenaturais através de sua forma ou de seus comportamentos. (Eco, 2018, p. 57)

Contudo, conforme explica Gullar (2013, p. 1) “Aí está a chave da própria arte de Grassmann, que nega os aspectos exte-riores da modernidade e, ao mesmo tempo, afirma-a ao nível da expressão estética”. O reconhecimento, surgido da necessidade do exótico e do monstruoso inseridos em narrativas da Idade Média com justificativa de significação moral, quando explorado por Grassmann expande-se no ajuste de imagens que sugerem o movimento entre bem e mal.

jamais se encontrará num de seus desenhos ou numa de suas gra-vuras a imagem de um automóvel, de um avião, nem mesmo de uma mulher vestida como uma dançarina de cançã ou como uma melindrosa; tampouco encontraremos neles a figura de um santo ou de um anjo afá-vel. Nunca, porque eles estão povoados de seres extra-vagantes, às vezes malditos e malignos, habitantes de uma dimensão onde a fantasia se confunde com o pe-sadelo. Mas isso não seria suficiente para torná-los atuais: o que assim os torna é a linguagem gráfica que os constitui, de que nascem de modo imprevisível. (Gullar *in Blog IMS*⁸⁶, 2013)

Assombram, não por um caráter intrínseco de horror em suas singularidades, mas devido ao fato de se combinarem em uma impossibilidade temporal e espacial. O espectador é arrancado do conforto do reconhecimento de elementos pertencentes a narrativas consolidadas em sua memória, para dentro de um exercício combinatório criar relação entre objetos que sua razão acreditaria impossível aceitar.

Embora seus elementos de construção sejam diametralmente distantes dos utilizados por Picasso, refletem de maneira muito próxima, uma dialética de compartilhamento na busca de significados, a emancipação do sensível.

⁸⁶ Instituto Moreira Salles - IMS, São Paulo - SP.

2.2.6 Estética como partilha do invisível

A *Guernica* de Picasso, onde o assombro aparece, sob expressão artística de elementos dissonantes de horror, identifica a intenção social do pintor. O diálogo entre os acontecimentos narrados figurativamente no quadro, não é explícito. É preciso uma observação cuidadosa para encontrar a ligação entre eles e sua continuidade narrativa. O invisível no assombro de *Guernica*, posiciona-se nos espaços, no silêncio que se estabelece ao se passar de uma imagem a outra. O invisível está presente, é aquilo que falta para completar a narrativa da imagem e ligá-la à próxima, um certo mistério.

Penso na maneira mais modesta, às vezes imperceptível, pela qual a reunião de objetos, de imagens e signos apresentados pelas instalações contemporâneas deslizaram, nos últimos anos, da lógica do dissenso provocador para aquela do mistério que é testemunha de uma copresença. (Rancière, 2023, p. 69)

Não é preciso muito esforço para reconhecer na obra de Picasso o sentido do termo estética, relacionado ao pensamento social de Rancière. Filósofo e teórico da estética, Jacques Rancière, assume discutir a noção de "partilha do sensível", que diz respeito à maneira como os corpos são posicionados no espaço social. Por meio de sua abordagem sobre a emancipação estética, a política da estética e a redistribuição do sensível, sugere a emergência de novas formas de partilha do sensível. Nesse contexto geral de ideias a respeito da estética, assombro e invisibilidade na arte encarregam-se de um poder político a desestabilizante das divisões convencionais entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível. Seu referencial visual é exatamente o que podemos ver na *Guernica*, de Picasso.

Assim, Rancière (2023), aborda a estética como ferramenta de transformação social, desprovida de conceitos e definições, mais ligada ao fazer artístico, à potência discursiva e suas relações com a experiência sensível, tão evidente na arte do poema, como "uma *mimesis* da Ideia" (Rancière, 2023, p. 91)

O termo estética, visto como sem designação à ciência ou à disciplina que se ocupa da arte, é desvinculado da maneira analítica da estética clássica, por Rancière

(2009, p. 11 - 12) “Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento.” (p. 11-12). Rancière estabelece assim, a ligação entre arte e pensamento, em que a estética aproxima o *objeto arte*, das categorias de busca pela verdade socrática, já que, segundo afirmação do autor, a estética ao analisar as coisas da arte analisa também o pensamento que cria, desenvolve e apresenta essas coisas, apoiando a conclusão de que, “de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento” (Rancière, 2009, p. 12).

O filósofo propõe uma reflexão sobre a relação entre arte, política e experiência estética, questionando as hierarquias estabelecidas entre formas de expressão e modos de percepção. Sua noção de "redistribuição do sensível" sugere a arte como potencial reconfigurador das percepções dominantes, tornando visíveis realidades anteriormente invisíveis ou silenciadas. Nesse sentido, a arte pode provocar assombro ao revelar novas possibilidades de ver e sentir o mundo. Oferecendo perspectivas novas e importantes para se pensar sobre a experiência estética como um campo de potencialidades emancipatórias e reveladoras.

Ao considerar a emancipação estética, Rancière propõe que a arte tem o poder de desafiar as hierarquias estabelecidas e as normas dominantes, abrindo espaço para novas formas de expressão e experiência. A arte, nessa configuração de inesperado, de ruptura com expectativas habituais, apresenta-se, ela própria como assombro e convida à contemplação e comunicação dialógica do *algo* invisível ou subestimado. Em um jogo de possibilidades, onde uma delas é a empatia, o colocar-se no lugar do *outro*. A partilha que comunica.

3. COMUNICAÇÃO - ARTE COMO MEIO

Segundo Bini (*in* Platão, 2008), a busca pela verdade, *aletheia* (*αληθεια*) (o verdadeiro ou o evidente), concepção socrática negava a possibilidade de sua comunicação entre indivíduos, através da percepção sensorial ou empírica da realidade. A verdade “está sim já presente e latente em cada um de nós, competindo ao mestre apenas provocar mediante indagações apropriadas, precisas e incisivas o nascer (dar à luz — *μαιευω* [maieuo]) da *αληθεια* (*aletheia*) no discípulo” (Bini, 2008, p. 16).

Tal pensamento ratifica a fenomenologia merleau-pontiana do coeficiente francês de *presença viva*, onde a investigação do fenômeno, a partir dos efeitos que exerce sobre o corpo do homem, em seu contato com o objeto, dita a elaboração da realidade. Resumidamente, a questão do *Ser* seria o que daria sentido ao mundo.

A obra de arte, ou fenômeno artístico, potencial indutor e comunicador de emoções, se torna objeto apto a ser reconhecido como tais qualidades ao apresentar, internamente em si, o conjunto heterogêneo de elementos, em que, sincronicamente, artista, objeto da arte e espectador criam, desenvolvem e elaboram na comunicação, entendimento e reconhecimento, um do outro, um com o outro e/ou um no outro, comungando da essência (*algo*) do fenômeno. De acordo com Eco:

...a obra de arte constitui um facto comunicativo que necessita ser *interpretado*, e portanto integrado, completado por uma contribuição de quem frui. contribuição que varia com os indivíduos e as situações históricas e que é continuamente medida por referência ao parâmetro imutável que é a obra enquanto objeto físico. (Eco, 1995, p. 49)

Essas essências individuais subjetivas, que não podem ser classificadas por meio de conceitos lógicos nem categorizadas dentro de rigidez matemática, ainda assim podem ser estudadas. Elas estão presentes na obra de arte, e a obra de arte, versando sobre relações e estruturas humanas sensíveis diante do mundo, apresenta-se como objeto passível de investigação, em sua ação comunicativa, como a emoção estética, que independe de seu tempo de construção, mas desenvolve-se no tempo próprio do contato.

Obras artísticas do passado, observadas na contemporaneidade estão simplesmente presas a uma interpretação temporal, da qual a contemporaneidade, advinda do acúmulo de informações históricas ou técnicas passadas que foram utilizadas para seu aparecimento e reconhecimento como arte, que diversamente de um apagamento histórico, necessitam de aporte para se estabelecerem como fontes de compartilhamento de sabedoria, mesmo que sua releitura exija a busca por um material referencial em comum.

Essas imprecisões tornam-se evidentes quando buscadas informações interpretativas para o entendimento da obra, prejudicando a integridade tempo-espaço do momento da concepção, mas não excluem a faísca original que deu propulsão à criação, neste caso, artística. A criação de mensagens que provoquem emoções e levem o ser humano a refletir e desafiar normas estabelecidas, permanece no cerne da comunicação artística (sim, afirmo, arte é comunicação): criatividade e imaginação a serviço do aperfeiçoamento do entendimento humano, sob a forma de *objeto*.

3.1 O objeto de comunicação

Partindo desse referencial, em que criatividade artística, objeto e produto de comunicação do artista expressa uma ideia de tudo que acontece ao seu redor, podemos inferir que a criação artística passa por referenciais dinâmicos que compõem sua existência, baseados em argumentos ou objetos de assertividade assentados em experiências de caráter *singular*.

Um objeto é peculiar e predominantemente estético, gerando prazer característico da percepção estética, quando fatores determinantes de qualquer coisa que se possa chamar de experiência singular se elevam muito acima do limiar da percepção e se tornam manifestos por eles mesmos. (Dewey, 2010, p. 140-141)

3.2 Encontrando o objeto

Para Fischer (1981), a linguagem surge como consequência da eficiência do manuseio de objetos do “pré-humano”. A observação da natureza, descobrimento de funções presentes no objeto, na pedra, sua capacidade de cortar, levando à imitação, que antecede o propósito. dessa forma, o refinamento do *fazer* consciente, a observação e entendimento das finalidades da imitação, foi o que conduziu o *fazer* ao propósito. Encontrando no objeto de acordo com Fischer (1981, p. 30) “a antecipação intelectual daquilo que ele podia fazer”. Consequentemente, com estágios de transformação da natureza tão avançados, aumentou-se o repertório daquilo que deveria ser comunicado e apresentou-se a necessidade de expressão e comunicação que se diferenciava da linguagem instintiva.

Na linguagem, o homem não só diversificou o trabalho, compartilhou experiências, comunicou ensinamentos e emoções, como deu início ao aumento da complexidade e da necessidade de expressão, que ao se retroalimentarem, geraram maior clareza do pensamento. Se antes do desenvolvimento da linguagem o “pré-humano” utilizava cinquenta palavras para designar um único objeto, pois partia da expressão de sua própria subjetividade, a necessidade da assertividade daquilo que se desejava comunicar possibilitou a evolução do pensamento concentrando denominações esparsas em abstrações únicas.

Podemos dizer que, o sensível e o sensorial agindo em conjunto foi o que possibilitou a seguinte afirmação de Fischer (1981, p. 33) “Humboldt declarou que a linguagem era ímagem e signo ao mesmo tempo; nem inteiramente o produto da impressão criada pelos objetos, nem inteiramente o produto da vontade arbitrária daquele que fala.”. A linguagem funciona descortinador da realidade, “A interdependência entre pensamento e trabalho torna claro que as linguagens não são meios de representação de uma verdade já conhecida, mas, antes, meios de descoberta de uma verdade até então desconhecida.” (Humboldt, *apud*, Fischer, 1981, p. 34).

Como exemplo podemos citar Haroldo de Campos (1929 - 2003), que via já na década de 1950 - 60 elementos na arte com funcionalidades de comunicação, a

linguagem como meio de descoberta, permitindo desde seus primórdios, a expressão, a aglutinação de elementos sensíveis a serem utilizados na comunicação. Campos (1956) coerentemente assume a postura de perceber a linguagem com abrangência maior do que a simples verbalidade quando afirma que, “Realmente, a adoção da linguagem verbal como padrão absoluto e tirânico de todos os demais sistemas de signos, a redução destes à condição de sistemas heterônomos, pode levar a descaminhos perigosos e empobrecedores” (Campos, 1956, p. 133).

Sob esse ponto de vista, elementos de linguagem, como o assombro e a invisibilidade, que no início e por muito tempo, não apresentaram uma formatividade na qual se apoiar, obedeciam a explorações conjuntas, à outras observações. Por vezes reduzidos a objetos técnicos de composição retórica, como na antiguidade grega, ou objetos dissertativos, como em toda Idade Média⁸⁷. Seu propósito e uso caminhavam a serviço do ensino, narrativa, manutenção e tentativa de perpetuação de *verdades* gnósticas. Com o iluminismo, as possibilidades de diversidade interpretativas surgidas, estenderam-se em ramificações inimagináveis em direção à inovação do pensamento.

3.2.1 Historicamente criando

Desse modo, o século XX se inicia com um rompimento a respeito do modo de se pensar o mundo. Existe uma necessidade de objetividade quanto ao fato de estabelecer o lugar do pensamento e sua relação com a realidade, analisando-se de que forma esse processo *aparece* para a mente e tem potencial de se expressar como ação no mundo real. O filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), inaugura uma filosofia *pragmática*, em que o pensamento é ao mesmo tempo um processo semiótico e social, a semiótica.

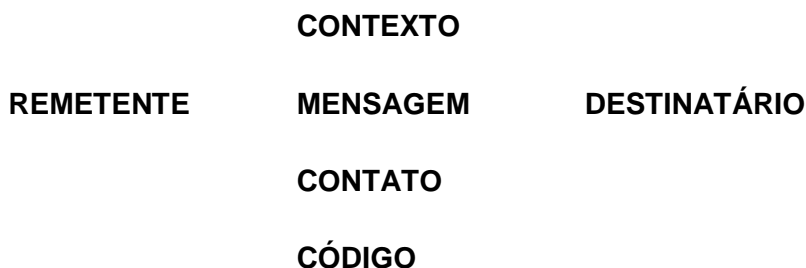
Contemporâneo de Peirce, Ferdinand de Saussure (1857-1913)⁸⁸, filósofo e linguista sueco, desenvolve a teoria da linguística como parte da semiologia, sob

⁸⁷ Período que compreendeu os anos de 476 a 1453 d. C..

⁸⁸ Considerado o pai da linguística moderna, responsável pelo reconhecimento da linguística como ciência autônoma. Para ele, o objeto da linguística é a língua como sistema.

abordagem estruturalista em que a língua e seus signos são estudados e analisados a partir de fatores e referências próprias, sem influências exteriores. Um sistema de signos imagem visual (significado) e imagem acústica (significante).

Sob a mesma perspectiva, porém em um olhar restrito à linguística, o linguista russo Roman Jakobson (1896-1982), também influenciado pelo pragmatismo, teoriza a necessidade de emissor, mensagem e receptor na comunicação, obedecendo a seis *funções*⁸⁹ que trabalham em conjunto, em que a predominância de uma, aquela que se sobressai, indica a função da comunicação. (Cito tais funções em nota de rodapé por entender que sua aplicabilidade na linguística não se restringe a ela, podemos reconhecer as mesmas funções na *leitura* das obras artísticas, independentemente da forma ou meio em que se apresentem).



Justificou que a escolha de uma análise linguística seria um dos caminhos que valeriam a pena serem percorridos na busca por tal resposta, pois, segundo Jakobson (1969, p. 119) “Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística”, nada mais coerente do que entendê-la como componente daquele algo presente na obra artística, mas invisível aos olhos.

⁸⁹ Explicações presentes na obra de Roman Jakobson, *Linguística e comunicação: Função Emotiva*, “ou expressiva, centrada no REMETENTE, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando.” (p. 123-124); *Função Conativa*, composta de sentenças imperativas ou declarativas, as primeiras não podem ser submetidas à prova de verdade, as declarativas podem ser submetidas à prova de verdade e serve como orientação para o destinatário; *Função fática*, “pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação.” (p. 126); *Função poética*, “o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética”. (p. 128); *Função metalinguística*, “Sempre que o remetente e/ou destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza no Código” (p. 127); *Função Referencial*, é finalmente aquela que indica pendor a uma orientação para o contexto, com participação de outras funções.

Os três pensadores descritos acima, desenvolvem suas ideias sobre processos que trabalham com *signos* de entendimento e de comunicação, com a diferença de que na semiótica, é tratada a ciência geral dos signos, com amplitude do campo de estudo, indicando a comunicação como um fenômeno plural, que contempla todas as relações de signos e significação que o indivíduo atribui às coisas do mundo, inclusive às artes e suas obras; enquanto na linguística saussuriana, a língua como produto social e homogêneo da cultura do falante e na semiologia jakobsoniana, fenômenos translinguísticos e códigos culturais, em obras literárias ou como Jakobson denomina, obras de construção *poética*.

Jakobson (1969), perscruta a função poética atuante, como elemento de mediação fática de pensamentos entre emissor e receptor, sob o ponto de vista da linguística e sua comutação de códigos: intralingual, dentro do mesmo idioma; interlingual, de um idioma para outro e intersemiótico, de um sistema para outro. Observa o uso de recursos gramaticais na construção de uma comunicação de uma mensagem. Para Jakobson (1969, p. 12) “Em suma, o que caracteriza a comunicação linguística não é a *possibilidade* e sim a *obrigatoriedade* no emprego de recursos gramaticais”, no caso da construção retórica operando com um codificador e um decodificador da mensagem, criando uma estrutura verbal que possibilite a conexão psicológica entre o remetente e o destinatário e que capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. Quanto maior a conexão, maiores os efeitos e possibilidades do sublime.

A título de exemplo, no que diz respeito à função aplicada à poesia, Khouri (p. 25) “A linguagem está preparada para que nela se configurem FUNÇÕES, dependendo, isto, dos fatores que estarão sendo colocados em evidência e isto vai da necessidade nos processos de comunicação”. O autor apresenta um extrato pertinente ao ocupar-se, em um dos subtítulos de sua obra, da *Linguagem em estado de poesia*. Explica a manifestação da linguagem amparada por mecanismos dotados de atribuições próprias, destinados a um objetivo singular. Estas ferramentas, ao serem operadas, em colaboração com outras, ou até mesmo em conjunto, referem-se à intencionalidade da comunicação, adicionando significância aos signos e símbolos empregados. Caracterizando a linguagem como agente ativo na comunicação.

A Função Poética é uma entre outras funções. Só que no poema ela é a dominante, convivendo com outras.

- . Todo idioma está apto a produzir poesia da melhor qualidade.
- . Um poeta pode até dominar vários idiomas, mas opta por um: nesse é que ele vai concentrar todo o seu poder de fogo - um poeta só é excepcional num único idioma.
- . A função poética se configura quando a seleção se superpõe à combinação e determina o arranjo, evidenciando a mensagem-ela-mesma, o que significa que em poesia a forma é fundamental, sendo que a função poética expõe a materialidade dos signos (verbais: as palavras). (Khouri,2011, p. 25 - 26)

Esse momento e esses movimentos de pensamento, inserem no pensamento crítico da arte a investigação das operações linguísticas, têm importância crucial para estabelecer a arte como meio de comunicação, pois retira-a do jugo unívoco das definições estéticas de passividade, para introduzi-la na atividade de troca interpretativa. O espectador assume a incumbência de participação, da complexidade da idealização da obra artística à compreensão do processo como um todo, até a apreensão de seu significado, aquilo que a obra deseja comunicar.

Em meio a todas essas interpretações e teorias do entendimento de uma mensagem enviada, o século XX nos brinda com artistas que, levando a fatura interpretativa às raias da abstração, inauguram expressões e movimentos artísticos como expressionismo, Duchamp (1887 - 1978) apresenta o implícito inserido no explícito, o objeto deslocado de seu contexto, expõe a trincadura no corpo da estética, ao sugerir o objeto reinterpretado. O fauvismo, cubismo, abstracionismo, dadaísmo, surrealismo, modernismo, assumem outras formas de contestação em correntes artísticas onde a linguagem começava a se desvincular e ao mesmo tempo mesclar-se às obras, imperando a necessidade de mudança de métodos expressivos e abordagens do objeto artístico.

A arte pós-modernista, assentada sobre a teoria pluralística do filósofo Ludwig Wittgenstein⁹⁰ (1889-1951), joga por terra o determinismo e assume seu caráter de mecanismo de linguagem apoiado em contexto e objetivos específicos. Novas visões

⁹⁰ Filósofo austríaco-britânico. Seus estudos acerca da linguagem podem dividir-se em duas partes; a primeira em que aplica, apoiado e leis da física de Newton e pensamento positivista, o método determinista, em que o registro do comportamento de um objeto pode apontar para a previsão de seu comportamento futuro; a segunda, já em momento tardio de sua vida, conclui que a linguagem apoia-se em regras diversas que por sua vez estão incorporadas nas regras sociais de comportamento o que o leva ao entendimento de que não pode se apoiar em apenas uma linguagem e um conjunto de regras. Conclui que a linguagem é subjetiva, pertence ao indivíduo, mas atua no coletivo. A linguagem, espelha a realidade, é apenas uma proposição da realidade. Assim, o único limite do mundo são os limites da própria linguagem.

vão surgindo, o *concretismo*, a *poesia concreta brasileira*, a *op art* e a *pop art*, para citar apenas alguns, até chegarmos na *arte contemporânea*.

Eco aponta esse momento como um momento de fissura entre a produção e análise de formas artísticas, com uma proposta para “o explícito projeto de educar o homem contemporâneo para a contestação das Ordens estabelecidas, em favor de uma maior plasticidade intelectual e de comportamento” (Eco, 1969, p. 18).

3.2.2 Experiências

Wittgenstein (1979), aborda a consciência principalmente no contexto da filosofia da linguagem e da mente. Ao tomar como introdução de sua investigação o argumento de Santo agostinho, na obra *Confissões*, demonstra a importância de um pensamento a respeito da essência da linguagem que remonta à Idade Média e utiliza as palavras como elementos de composição de expressão do mundo:

[Se os adultos nomeassem algum objeto e, ao fazê-lo, se voltassem para ele, eu percebia isto e compreendia que o objeto fora designado pelos sons que eles pronunciavam, pois eles queriam indicá-lo. Mas deduzi isto dos seus gestos, a linguagem natural de todos os povos, e da linguagem que, por meio da mímica e dos jogos com os olhos, por meio dos movimentos dos membros e do som da voz, indica as sensações da alma, quando esta deseja algo, ou se detém, ou recusa ou foge. Assim, aprendi pouco a pouco a compreender quais coisas eram designadas pelas palavras que eu ouvia pronunciar repetidamente nos seus lugares determinados em frases diferentes. E quando habituara minha boca a esses signos, dava expressão aos meus desejos.] Santo Agostinho, *apud* Wittgenstein, 1979, p. 9)

A explicação agostiniana, ao apontar palavras que substituem ou colocam-se no lugar de objetos, sugerem que a linguagem, ou melhor, a palavra, incumbe-se da significação e essa significação passa a fazer parte do corpo daquela palavra, “É o objeto que a palavra substitui” (Santo Agostinho, *apud* Wittgenstein, 1979, p. 9).

Estabelecida essa ligação entre palavra como objeto de significação, segue-se uma dissecação do entendimento do emprego da palavra e seu processo de significação. Reconhece-se a importância agostiniana de ligar a linguagem à interpretação da realidade, porém aponta-se elementos deixados de fora como,

aponta Wittgenstein (1979, p. 10) “diferença entre espécies de palavras”, como substantivos que conferem atividades. Conclui que, apesar da explicação agostiniana levar ao entendimento de um sistema de comunicação, restringe-se a uma primitividade anterior à construção de sistemas de significação de sentido, aponta uma estrutura limitada, rígida e incapaz de abarcar a multiplicidade de significações complexas, não chega a ser “tudo aquilo que chamamos de linguagem.” (Idem, p.10)

Para a expressão das tais significações complexas, Wittgenstein adentra à exemplificação e comparação das estruturas de linguagem com as explicações de operação de estruturas de operação de jogos. Nessa comparação, ao expor-se o funcionamento e estrutura de um jogo, resumindo-se a explicação à funcionalidade e materiais utilizados e objetivos, deixa-se de fora as sutilezas diferenciadoras que poderiam indicar as especificidades de sua forma, contexto e aplicação. Entende-se o conceito geral, mas, ganha-se na representação de ligações entre objetos e contextos, porém, perde-se as complexidades próprias da estrutura que indicariam ligações infinitas de expressão. O primitivismo de redução a condições acústicas, impossibilitaria o desenvolvimento de representação do todo que a linguagem poderia conter, como a própria representação de um contexto cultural de um povo.

Para Wittgenstein (1979), assimilar e entender as palavras se torna confuso por sua semelhança no uso falado e sua aparente uniformidade quando seu emprego se apresenta, seja na forma falada, escrita ou “filosofada”.

Pense nas ferramentas em sua caixa apropriada: lá estão um martelo, uma tenaz, uma serra, uma chave de fenda, um metro, um vidro de cola, cola, pregos e parafusos. — Assim como são diferentes as funções desses objetos, assim são diferentes as funções das palavras. (E há semelhanças aqui e ali) (Wittgenstein, 1979, p. 13)

Ao anunciar a linguagem como resultado de uma complexidade interativa entre partes e segmentos, define como esta assemelha-se com uma série de jogos, com regras, regulamentos e operações próprias do jogo abordado, que mesmo obedecendo a uma estrutura presente em todos, diferencia-se na aplicabilidade, contexto e interpretação dos jogadores. Dessa forma, não há *o jogo* de linguagem e sim, *jogos* de linguagem.

Wittgenstein (1979), além de apontar um interessante ponto de discussão, que é a função das palavras, estende o assunto à aplicação e seus modos de composição para criação de *disposição*, para uma comunicação que não limite o comunicador, a linguagem e nem o interpretante. Essa *disposição*, para a apreensão do contexto dentro da linguagem, admitiria um elemento intuitivo na linguagem, que indicaria um elemento que foge ao positivismo lógico e colocaria a comunicação em posição de abertura a possibilidades de apreensão da realidade.

Um reconhecimento linguístico que ultrapassa o reconhecimento estrutural e busca similaridades entre possíveis jogos. Similaridades que parecem se ligar a equivalências entre convenções do inconsciente de cada ser humano.

Se alguém estabelecesse um limite rígido, não poderia reconhecê-lo como sendo aquele que eu sempre desejara estabelecer ou havia estabelecido mentalmente. Pois eu não queria estabelecer nenhum. Poder-se-ia então dizer: seu conceito não é o mesmo que o meu, mas aparentado com ele. E o parentesco é o mesmo que o de duas figuras, das quais uma consiste de manchas de cor fracamente delimitadas e outra de manchas de cor com forma e distribuição semelhantes, mas rigidamente delimitadas. A afinidade é tão inegável quanto a diferença. (Wittgenstein, 1979, p. 43)

Estabelece-se uma ponte com o pensamento de Rancière (2021), que em suas obras, de uma forma geral, enfoca a questão da consciência e inconsciência no âmbito da estética e política, fato que fala diretamente com a interação social wittgensteiniana. Rancière problematiza as relações de poder e as formas de visibilidade/invisibilidade na arte, argumentando que a arte pode despertar uma consciência política ao desestabilizar as hierarquias estabelecidas. Também discute a capacidade da arte de subverter as expectativas do espectador, provocando um deslocamento na consciência sensível.

3.2.3 A linguagem como condutor intuitivo

A linguagem parece conduzir ao elemento de intuição próprio da criação artística, apresentada por Rancière (2021) como “pensamento inconsciente”. Questiona a possibilidade de uma “consciência privada”, sugerindo que a compreensão interna de nossos estados mentais é moldada pela linguagem e pela interação social.

Ao discursar a respeito do inconsciente sob a perspectiva freudiana, com a análise de obras de arte, Rancière (2009), busca entender o elemento da estética que torna obra de arte aquilo que é. A indagação é única, mas para entender-se melhor a aproximação proposta pelo autor, este apresenta-a de maneira dupla:

[...] o que Freud procura e encontra na análise das obras ou dos pensamentos dos artistas? Que ligação a ideia do pensamento inconsciente, investida nessas análises, mantém com a ideia que define um regime histórico, o regime estético da arte? (Rancière, 2009, p. 46)

Discute a natureza da consciência em relação a linguagem, argumentando que a compreensão do significado das palavras está intrinsecamente ligada à consciência do uso da linguagem em contextos específicos. Sob o ponto de vista freudiano busca na obra de arte uma relação de equivalência entre *logos* e *pathos*, como relação de singularização inconsciente. Onde o observador consegue “perceber” na obra, detalhes “insignificantes”. Em uma busca por rastros ou sinais que indiquem na obra *lógica* e *pática*, criada entre elementos de composição que por sua vez apontam para uma leitura do conjunto artista-obra.

Nesses detalhes, fragmentos do inconsciente:

O detalhe funciona, assim, como objeto parcial, fragmento inacomodável que desfaz a ordenação de representação para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem a outra: o *figural* sob o *figurativo*, ou o *visual* sob o *visível* representado. (Rancière, 2021, p. 59)

Percebemos que a *intuição* apontada por Wittgenstein (1979), praticamente se configura no potencial inconsciente criativo indicado por Rancière (2021). Há em

Wittgenstein, uma expansão da lógica estruturalista à entendimentos inconscientes que incluem a aceitação de elementos potencialmente tangíveis, sugerindo uma afetação do sensível em níveis mais profundos do que o contato direto com o objeto. Um contato com a essência do objeto ou a essência da própria arte.

O que pode confundir o espectador é: como compreender aquilo que foge à inteligência? Aquilo que se apresenta posicionado dentro de outra apresentação? O contato com um objeto que, além de apresentar elementos conflitantes, cores contrastantes, induzir ao assombro ou até mesmo captar a atenção através da falta, vazio ou inconsistência, persiste em existir e ser tangível, inteligível. Para Bergson (1988), a intuição seria *a maneira*, o único jeito de compreendermos aquilo que foge à inteligência de uma análise visível e racional direta. Ela funcionaria como elemento sensível de adaptação do homem à realidade e por sua característica também presente na percepção. Uma forma de conhecimento que iria além da razão discursiva, potencialmente captaria da realidade, sob forma de sensação, aquilo que escapa à *inteligência*.

Mas certos estados de alma parecem-nos, com ou sem razão, bastarem-se a si próprios: como as alegrias e as tristezas profundas, as paixões reflectidas, as emoções estéticas. A intensidade pura deve definir—se mais facilmente nestes casos simples, em que não parece intervir nenhum elemento extensivo. Efectivamente, vamos ver que ela se reduz a uma certa qualidade ou matiz de que se reveste uma quantidade mais ou menos considerável de estados psíquicos ou, se preferimos, ao maior ou menor número de estados simples que penetram a emoção fundamental. (Bergson, 1988, p. 15)

A essência da arte, presente na fenomenologia do objeto artístico, mesmo que subjetiva e, portanto, não podendo ser definida nem classificada por conceitos lógicos, estabelece um tipo de pensamento a respeito da informação que escapa aos domínios da ciência e não necessita de ancoragem a qualquer conceito que a reduza. Bergson (1988), concebe a percepção intuitiva da realidade como capacidade de exploração de aspectos apenas tangíveis através de sensações. Está presente no mundo e no fenômeno artístico, mas não os define nem é definida por eles. Na intuição:

A solução que imediatamente se apresenta ao espírito, uma vez empenhado nesta via, consistiria em definir a intensidade de uma sensação ou de qualquer estado do eu pelo número e pela grandeza das causas objectivas e, por consequência, mensuráveis, que lhe deram origem. (Bergson, 1988, p. 13)

Sobre esse assunto, Merleau-Ponty, influenciado por Bergson, enfatiza a corporeidade, a percepção e a experiência sensorial nos oferece uma explicação simples para o desenrolar desse entendimento captado pela percepção, como consciência e ação, atuando em justaposição e não unidos:

A evidência da percepção não é o pensamento adequado ou a evidência apodítica. O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. (Merleau-Ponty, 2022, p. 14)

Rancière (2023,) focaliza a tangibilidade, salientando o inconsciente como elemento de discernimento da substancialidade de uma “essência” fenomenológica, desligada do “mistério” do simbolismo.

Penso na maneira mais modesta, às vezes imperceptível, pela qual a reunião de objetos, de imagens e signos apresentados pelas instalações contemporâneas deslizaram, nos últimos anos, da lógica do dissenso provocador para aquela do mistério que é testemunha de uma copresença. (Rancière, 2023, p. 69)

Em outro texto, Rancière (2009), parece concordar com a existência de um elemento inerente à arte que a fizesse ser reconhecida como tal e que de certa maneira está condicionada ao seu tempo, constituindo todo o aglomerado cultural que dá forma a uma comunidade. a esse elemento chamou de *partilha do sensível*.

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a *partilha do sensível* que dá forma à comunidade. *Partilha* significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma *partilha do sensível* é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas.” (Rancière, 2009, p. 7)

Tal dedução é o que nos permite introduzir nosso terceiro, pensador, Walter Benjamin. Benjamin (2012), entra na discussão ao abordar a consciência e a inconsciência sob a perspectiva histórico-cultural e estética. Investiga a forma como as obras de arte podem revelar camadas de inconsciência da experiência humana. Sob seu ponto de vista, o posicionamento humano diante do contato e uso de

tecnologias, em particular a fotografia, pode despertar transformações sociais e uma nova consciência a respeito de modos de interação e trocas de experiências entre artista, obra de arte (objeto) e espectador.

É introduzido, entre artista e espectador, um aparato de mediação. O contato com o sensível apresenta-se filtrado por um objeto que o recorta. A realidade atravessada pela máquina oferece fragmentos sensíveis que necessitam passar dialogicamente pelo consciente e inconsciente simultaneamente.

A reprodução técnica não consegue oferecer à percepção propriedades da aura, como a fantasia o faz, pois para tanto deveria deter na memória do fruidor, segundo Benjamin (1967, p. 64) “‘ante os domínios do impalpável e do imaginário’: ante o domínio da arte, de tudo o que existe somente pela alma que o homem lhe agrega”. Ou seja, (idem) “A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, que se vê favorecida pela técnica de reprodução, reduz o âmbito da fantasia”. Perde-se o “espetáculo” do inalcançável e insaciável na pintura.

Enquanto a arte vê o belo e o “reproduz”, por mais simples que esta reprodução seja, o reevoca (como Fausto e Helena), das profundezas do tempo. Isto não acontece nunca na reprodução técnica. (Nela o belo não tem lugar algum). Quando Proust acusa insuficiência e a falta de profundidade das imagens que a *mémoire volontaire* oferece-lhe de Veneza, escreve que apenas ante a palavra “Veneza” este repertório de imagens aparece-lhe vazio e insípido como uma coleção de fotografias. Se se descobre a característica das imagens que afloram na *mémoire volontaire* no fato de que possuem uma aura, é preciso dizer que a fotografia desempenha um papel decisivo no processo de “a decadência da aura”. (Benjamin, 1967, p. 65)

A noção de “aura” na obra de arte, desenvolvida por Benjamin, associa-se às ideias de assombro e invisibilidade, ao discutir obras reproduzidas tecnicamente, a relação entre espectador e obra, e sugere que a aura está ligada à autenticidade e à singularidade que podem se tornar invisíveis ou diluídas nas reproduções em massa. A aura benjaminiana, em livre entendimento, poderia ser associada a um casulo de tempo e história. Seria aquilo que restou destes, e dos quais podemos acessar apenas fragmentos, escolhidos em conformidade experiências na atualidade, em que se recolhe o que sobrou. O todo, existindo enquanto imediatez, apresenta-se, aos olhos de quem recorda, como partes de um passado inacessível em totalidade. Conteúdo invisível, parcial, porém sensível, sob tal ponto de vista parece diluir-se na “tradução” visual que se estabelece entre o artista, o tempo em que é recobrado e a

máquina que intermedia sua arte. O passado fragmentado, surge pedaço, peças de um jogo de montar, em livre reordenação, em um presente seletivo de acordo com suas necessidades. O futuro, apesar de depender do passado, curva-se ao rearranjo do presente para criar um anfigúrico, sempre um passo além do horizonte de contemplação do agora.

Sem perder seu potencial essencial de representação simbólica, a alegoria benjaminiana funcionaria como figura de expressão para a compreensão dos fragmentos apresentados. A alegoria sob esse aspecto, se curvaria intrinsecamente à comunicação em relação a sua capacidade de remodelação, atuando diretamente em meio a conceito e imagem, significado e significante. Em um conjunto desagregado de informações, às quais o homem moderno entrasse em contato, a alegoria atuaria refazendo à convenção, a fisionomia da história. Completando a cadeia de entendimento exigida pela complexidade das imagens para não cairmos na falácia do entendimento da integralidade da *verdade*, assim como do momento em que ela foi vivenciada.

[...] pedimos muito pouco às imagens: quando as relegamos imediatamente à esfera do *simulacro* — o que é algo difícil, verdade seja dita, neste caso — nós as excluímos do campo histórico. Quando relegamos imediatamente à esfera do *documento* — o que é mais usual —, nós as separamos da sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua própria substância. Em qualquer dos casos o resultado será idêntico: o historiador fica com o sentimento de que “o sistema concentracionário não *ilustra*”; que “as imagens, qualquer que seja a sua natureza, não podem contar aquilo que se passou”. E, por fim, que o universo concentracionário não pode simplesmente ser “mostrado”, porque “não existe nenhuma ‘verdade’ da imagem, nem da imagem pintada ou esculpida, tampouco da imagem fotográfica ou fílmica”. Eis como o historicismo fabrica o seu próprio inimaginável. (Didi-Huberman, 2020, p. 56)

Contudo, esse flagrante posicionamento benjaminiano, do ideal de belo hegeliano, de compartilhamento da alma do artista na obra de arte, mostra-se preso à sua cultura e temporalidade, em que a arte se desenvolve historicamente em linha reta sem levar em consideração a arte, como procedimento que cria relação dialética. Benjamin também explorou as transformações da experiência urbana e as novas formas de percepção que emergiram nas metrópoles modernas. Sua análise da flânerie, ou do passeio contemplativo pelas ruas urbanas, revela uma atenção ao cotidiano e ao efêmero que pode estar relacionada ao assombro diante do mundo contemporâneo, marcado pela fugacidade e pela multiplicidade de estímulos visuais

e sensoriais. Um pessimismo próprio, nascido de sua relação com a ideologia marxista, de subordinação da arte como fazer cultural, à produção industrial capitalista.

Nem uma denúncia da imposição do “outro” sobre a percepção, nem o pregar como oposto modernista de uma remodelação da realidade, gerando uma cumplicidade. Tratando a dificuldade de lidar com a confusão à temática da estética, por suas distinções ligarem-se a assuntos da ordem social e suas transformações. Para Rancière (2023, p. 19) “uma denúncia da cumplicidade entre utopia estética e a utopia totalitária”. Onde a percepção benjaminiana ao separar o simbólico (o ato a respeito de uma ideia ou crença cultural), da alegoria (a representação artística dessa ideia ou crença), traz elementos que separados narram pontos de vista diferentes, mas que em sua junção, ampliam o arco perceptivo como fragmentos móveis na construção da fuga de um resultado fechado. Onde a representação não coincide com sua forma original, apresenta-se um assombro, desconforto ou quebra na percepção. A talidade de *algo*, imposta pela experiência estética, permite buscar e retirar esse *algo* do todo.

A comparação entre os três filósofos nos conduz ao entendimento de que a obra de arte, sugere a existência de uma essência, que independe do modo como é construída. Sua inerência parece estar ligada à intenção artística, mais do que ao meio ou modo de expressão. Em que o artista atua, ele próprio, como condutor da intenção artística.

Numa tal lógica, o artista é ao mesmo tempo o arquivista da vida coletiva e o colecionador, testemunha de uma capacidade partilhada, pois o inventário, que evidencia o potencial de história em comum dos objetos e imagens — aproximando a arte do artista plástico daquela do trapeiro —, demonstra também o parentesco entre gestos inventivos da arte e a multiplicidade das invenções das artes de fazer e de viver que constituem um mundo partilhado: bricolagem, coleções, jogos de linguagem, material de manifestação etc. O artista dedica-se a tornar visíveis, no espaço reservado à arte, essas artes de fazer que existem dispersas na sociedade. Por meio dessa dupla vocação de inventário, a vocação política/polêmica da arte crítica tende a transformar-se em vocação social/comunitária. (Rancière, 2023, p. 66)

Nisso, Didi-Huberman (2020), junta às considerações históricas anteriores, dada a impossibilidade de resgate absoluto do passado, a necessidade interpretativa,

o filtro da *imaginação*, para recolher e juntar fragmentos, aumentando a viabilidade discursiva.

Mas “é preciso imaginar”. pede, contudo, Filip Müller. *Imaginar apesar de tudo*, o que exige de nós uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (preguiça esteta), nem o ícone do horror (preguiça do crente), nem o simples documento (preguiça do sábio). Uma simples imagem: inadequada mas necessária, inexata mas verdadeira. Verdadeira de uma verdade paradoxal, evidente. Diria que a imagem é aqui *o olho da história*: a sua tenaz vocação para tornar visível. (Didi-Huberman, 2020, p. 63)

3.2.4 Resultados de abordagens polissêmicas

Assim, com abordagens polissêmicas e multifacetadas, estabelece-se um diálogo entre os autores, que ao explorar concepções e complexidades envolvidas na dialética da filosofia, arte e experiência humana, indicam que mais do que os meios, métodos ou elementos utilizados para a criação da obra de arte, prevalecem, conforme Rancière (2023, p. 67), “situações e encontros”. O resultado decorrente desse contato, a experiência estética, seria o que, por sua vez, definiria *o algo* indefinível e essencial para o reconhecimento da obra artística: a emoção estética.

Em questão à importância do choque emocional na percepção, segundo Bergson (1988), as sensações diante da indeterminação de uma representação, intuitivamente atuam como conciliadoras entre espaço, matéria, imagem e recordação, sendo esta última um fenômeno composto por hábito motor (imagem) adicionados à consciência (porém, é importante lembrar que o limite de compartilhamento da obra do artista com aquele que a frui, não é algo que possa ser calculado ou mesmo contabilizado na criação artística. Está mais para uma *expectativa* acondicionada ao meio disposto à apreciação), como emoção. Didi-Huberman (2021), coloca que nesse momento histórico, Nietzsche, ao recorrer às emoções, rompe com o dogmatismo recorrente da prática do pensamento filosófico e marca uma mudança, que refletirá no pensamento de filósofos futuros.

Segundo Didi-Huberman (2021), “Nietzsche começou a recorrer mais à poesia, à arte e à literatura do que às verdades eternas de um filósofo dogmático [...] tal deslocamento representa toda uma prática do pensamento filosófico que se viu modificada de fio a pavio”. Marcando um momento de adesão às emoções, de

questionamentos sob novas óticas, principalmente quanto às funções sensíveis do fenômeno artístico. Como explica, já distanciando-se de Nietzsche e demonstrando sua influência justificada, “Henri Bergson considerará as emoções como gestos ativos – à maneira dos gestos de paixão que encontramos na mesma época em Rodin” (Didi-Huberman, 2021, p.24).

Figura 24 - Relendo a história



Fonte: Auguste Rodin, *Porta do Inferno*⁹¹ (1917).
Escultura em bronze e gesso, 635 x 400 x 85 cm. Musée Rodin, Paris.

⁹¹ O original, concebido por Rodin (1840 - 1917), tinha tamanho aproximado de 70 cm. Na figura acima, vemos a obra, finalizada após a morte do artista, em molde feito pela Fonderie Alexis Rudier em 1928 para as coleções do museu.

3.2.5 Intensidades sensíveis

A obra artística, como fenômeno, respeita os modos como a matéria se apresenta, contudo, a percepção é aquilo que definiria o modo como o objeto é percebido na experiência, de acordo com o impacto pessoal causado.

Assim, as crescentes intensidades do sentimento estético resolvem—se aqui em outros tantos sentimentos diversos, cada um dos quais, anunciado já pelo precedente, se torna visível e a seguir o eclipse definitivamente. E este progresso qualitativo que interpretamos no sentido de uma mudança de grandeza, porque gostamos das coisas simples, e porque nossa linguagem está mal feita para traduzir as sutilezas da análise psicológica. (Bergson, 1988, p. 18 - 19)

Essas experiências vêm por muito tempo sendo discutidas como material inerente do estudo estético, que Rancière (2023), aponta como simultaneidade de atividade e passividade, liberdade e suspensão da experiência do belo, em substituição do sublime como causador de espanto. Afirma que o belo seria o ponto principal no enfrentamento do atrito entre hierarquias e convivência plural, voltando-se para uma estética kantiana com leitura política, já que encara que o belo é o que nos abre à discussão do que ainda não entendemos.

Concordo com Rancière quanto ao fato de o belo despertar a atenção para questionamentos, mas não ao fato de ocupar o lugar do espanto como potência primária na sensibilidade humana, quando em contato com a obra de arte. Pois isso leva o assombro a uma interpretação calcada em fatores de agradabilidade da imagem, podendo possivelmente ser confundido com a ideia kantiana de juízo de gosto.

Em um artigo intitulado *Notas sobre os Limites da Estética*, em que discorre sobre o assunto, diz Eco, 2023, p. 49) “falar cientificamente de uma obra de arte”, concorda com a receptividade comunicativa kantiana de não criação de estruturas sólidas de avaliação da arte, que engessem o julgamento da imagem e a reduzam a um corpo estático. Afirma que o princípio do *juízo de gosto*⁹² kantiano, aponta

⁹² Juízo de gosto, kantiano, admite dois tipos de julgamento a respeito dos objetos: Singular ou empírico, em que a apreensão do objeto se dá a partir do contato direto e empírico do objeto na

diretamente para a interpretação subjetiva, estendendo sua interpretação do kantismo:

A estética, pelo menos a partir de Kant, não estabelece um cânone de beleza, mas define as condições formais de um juízo estético: no interior destes esquemas descritivos da experiência possível move-se a variedade das experiências pessoais, cada uma delas assinalada por uma marca de originalidade...Não se alcança a máxima *cientificidade* da estética, estabelecendo cientificamente (segundo leis psicológicas ou estatísticas) as regras de gosto, mas definindo a *acientificidade* da experiência de gosto e a margem que nela é deixada ao factor pessoal e de perspectiva. (Eco, 2023, p. 61 - 62)

Peirce (2010), em relação à experiência pessoal como ingrediente inerente à interpretação de uma comunicação aceita a linearidade kantiana da percepção e a utiliza para chegar à terceiraidade⁹³. Ou seja, ao entendimento do objeto que passa pelo contato, absorção e interpretação, sendo esta última a conclusão a respeito da interação iniciada na primeiraidade, que a meu ver surgiria no espanto ou assombro.

Esclarecendo, processos de primeiraidade, segundaidade e terceiraidade, são categorias do signo: a primeiraidade, ícones, o próprio objeto, o primeiro contato da percepção; a segundaidade, índices, é o contato dessa percepção com as convenções; terceiraidade, símbolos, resultado da interpretação baseada na capacidade de relação entre a primeiraidade e segundaidade⁹⁴. Caminhando para o surgimento de novas interpretações.

Ibri (2020), trabalha ao longo de seus estudos peirceanos a relação imediata com o objeto, em que a metafísica kantiana se estende nesse entendimento peirceano da primeiraidade, surgindo como delimitante de um conjunto interligado de significados, que interpretados, causam consequências no pensamento e comportamento humanos.

Eco elabora que a obra de arte, sendo um constructo humano, cultiva a liberdade de fazer a si como objeto de comunicação e abre-se para a construção informal de estruturas que comuniquem ao espectador sua mensagem estimulada

realidade observável; Universal, em que se admite que qualquer juízo a respeito da realidade ou objetos está condicionado a um conhecimento a priori.

⁹³ Pensamento completo a respeito do signo comunicado.

⁹⁴ A representação do signo comunicado.

pelos elementos apresentados na busca de causar impacto e ser entendido pelo espectador. A arte utiliza-se de signos, símbolos ou qualquer artifício que acredite viável para apresentar seu contexto, que mesmo em sua apresentação mais aparentemente confusa e impactante, surge da criatividade artística coordenada e elaborada com propósito.

Querendo ir mais além: verificar que estes elementos, assim destinados a suscitar um a impressão, apresentam, na sua disposição meditada, uma estrutura bastante complexa, derivada da coordenação de vários níveis e estruturas menores; admirável, porque formalmente satisfatória e praticamente eficaz (enquanto comunicante). (Eco, 2023, p. 50)

Eco valida a busca por nós mesmos nos objetos que observamos, tal como Merleau-Ponty, ao apresentar a dificuldade de se definir um objeto artístico levando-se em conta apenas o próprio objeto, sem avaliar o contexto e tempo em que é apresentado e o sentimento que consegue despertar no espectador.

Uma experiência estética é justificada pelo prazer que a acompanha e não pode desqualificar ou excluir as outras experiências estéticas. A experiência estética ensina-nos que qualquer pessoa se julga competente para fazer um juízo acerca de um facto artístico: o juízo estético é dogmático e, todavia, trata-se de um dogmatismo do incoerente e do contraditório. Dogmático, porque experimentado pelo intelecto e pela sensibilidade *actualmente vivos*, dogmático porque irrefutável, autojustificante: com efeito, na ordem do bem (argumenta escolasticamente Gilson), o mais pequeno dos bens não exclui o maior, enquanto que na ordem do verdadeiro uma verdade exclui o erro. (Eco, 2023, p. 57)

3.3 Lendo o objeto

Heidegger (1970) na obra *Sobre a essência da verdade, a tese de Kant sobre o ser*, em uma tentativa de refazer a ideia kantiana (seu *cogito*), em defesa de demonstrações do ser apoiadas em uma essência divina. O conceito de ser, ao longo do tempo, abandona a transcendentalidade, passa a uma objetividade que não admite retirar argumentos transcendentais de elementos formais. Mesmo que não me detenha no conceito de *ser*, estendo que a mudança de perspectiva sobre a análise do objeto artístico e seu impacto no fruidor caminha conjuntamente à essa mudança de perspectivas. Onde anteriormente se admitia como elementos de pensamento uma

disposição para a influência divina na criação, abandona-se esse ideal para buscar no próprio objeto artístico elementos que expliquem o que o torna “artístico”. A diferença entre a verdade que buscamos, e a “verdade” que objeto expressa.

Que significa aqui autêntico e verdadeiro? O ouro autêntico é aquele ouro real, cuja realidade consiste na concordância com aquilo que “própriamente”, prévia e constantemente entendemos como ouro. Pelo contrário, ali onde presumimos que haja ouro falso, exclamamos: “Aqui algo não está de acôrdo”. O que, entretanto, é assim “como deve ser” nos faz dizer: está de acôrdo. A coisa está de acôrdo. (Heidegger, 1970, 21 - 22)

Tal proposição nos encaminha para uma investigação sobre a realidade que existe, segundo Heidegger (1970, p. 24), “sob o império da evidência dêste conceito de essência da verdade”, em que a essência do objeto parte do conceito de concordância, a admissão da anunciação da coisa com a própria coisa. O que por si só já representa uma certa dificuldade, pois a concordância parte da asserção do sujeito em saber o que *significam* os objetos que estão em comparação, para então, deles tirar sua conclusão. A ideia é melhor desenvolvida, ao tratar as disposições inerentes ao processo de afetação e *elaboração*, da seguinte maneira: “É a partir da significância aberta no compreender de mundo que o ser da ocupação com o manual se dá a compreender, qualquer que seja a conjuntura que possa estabelecer com o que lhe vem ao encontro” (Heidegger, 2006, p. 209).

Conforme Heidegger explica:

Se enfim, tomarmos a redução da verdade da proposição à verdade da coisa, por aquilo que ela significa, ordinariamente, a saber por uma explicação teológica e se procurarmos manter inteiramente depurada a determinação filosófica da essência de qualquer intromissão da teologia e se restringirmos o conceito de verdade à verdade da proposição, então nos encontramos, ao mesmo tempo, com uma tradição antiga do pensamento, ainda que não mais antiga, segundo a qual a verdade consiste na concordância (*omoiosis*) de uma anunciação (*logos*) com seu objeto (*pragma*). Que nos restará para investigar se admitirmos que sabemos o que significa a concordância de uma anunciação com uma coisa? Mas sabemos nós isto? (Heidegger, 1970, p. 25)

A mudança de entendimento do ser, transporta a subjetividade da essência do ser da interferência divina, para uma categorização ontológica em que o próprio objeto se apresenta como representante indireta da divindade. Ainda assim, permanece a

dúvida sobre qual o componente da arte que a torna arte. Hegel acreditava que o que tornava a arte aquilo que era, seria seu “fim último”.

...logo verificamos que o conteúdo da arte compreende todo o conteúdo da alma e do espírito, que o fim dela consiste em revelar à alma tudo o que contém de essencial, de grande, de sublime, de respeitos, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que a nossa existência pessoal não nos proporciona nem proporcionará jamais, situações de pessoas que ela representa e assim, graças à nossa participação no que acontece a essas pessoas, ficamos mais aptos a sentir, em pôr ao alcance da intuição, o que existe no espírito do homem, a verdade que o homem guarda no seu espírito, o que revolve o peito e agita o espírito humano. (Hegel, 2009, p. 32)

Rancière (2009), parece concordar com a existência de um elemento inerente à arte que a fizesse ser reconhecida como tal e que de certa maneira está condicionada ao seu tempo, constituindo todo o aglomerado cultural que dá forma a uma comunidade. a esse elemento chamou de *partilha do sensível*.

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a *partilha do sensível* que dá forma à comunidade. *Partilha* significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma *partilha do sensível* é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas.” (Rancière, *apud* Rancière, 2009a, p. 7)

Como na semiótica ou na linguagem e suas funções, Rancière apresenta a arte com funções sociais e políticas, retomando a forma original da estética kantiana, em que segundo Rancière (2009a, p. 9) “Estética, diz Kant, é a apreensão de uma forma sensível que não depende de saber algum especialista e de fruição alguma exclusiva”, para buscar na experiência do belo e não do sublime como uma potência política inerente ao ser humano. Parte do princípio de que na experiência do belo tudo é simultaneamente apresentado e experimentado, atividade e passividade, liberdade e suspensão. No belo a experiência aparece desprovida de conceitos. Essa afirmação, pelo menos para mim, cabe igualmente ao assombro. E no assombro encontra respaldo, como veículo de comunicação no ser.

3.3.1 O objeto como veículo de identidade

Heidegger (1970), se esforça para encontrar os sentidos do ser, ou seja, sua explicação ontológica explorando sua expressão como fenômeno de uma analítica da linguagem, “ser da existência, ser da predicação e ser da identidade”. Percebe que a definição de ser, por sua própria condição em admitir mais um uma abordagem, concordância e explicação, na busca por sua “verdade”, encaminha sua definição para fora da redução ontológica. Fornece ao ser, como ao objeto, a verdade como “liberdade” na relação entre o ser e o objeto. Admitindo que a ontologia não possui capacidade para englobar elementos tão amplos, que dependem não apenas do decorrer histórico do entendimento de um objeto, mas da relação do homem com seu próprio reconhecimento como ser.

A liberdade assim compreendida, como deixar-ser do ente, realiza e efetua a essência da verdade sob a forma do desvelamento do ente. A “verdade” não é uma característica de uma proposição conforme, enunciada por um “sujeito” relativamente a um “objeto” e que então “vale” não se sabe em que âmbito; a verdade é o desvelamento do ente graças ao qual se realiza uma abertura. Em seu âmbito se desenvolve, ex-pondo-se, todo comportamento, toda tomada de posição do homem. É por isso que o homem é ao modo da existência. (Heidegger, 1970, p. 35)

Apesar de ainda parecer obscura a introdução do pensamento de Heidegger (1970), nesse momento em que entramos no elemento linguagem, para explicar os modos e formas que o assombro e a invisibilidade se apresentam, a conclusão de busca pela verdade heideggeriana e seu desdobramento como “liberdade”, apoia minha ideia de liberdade como abertura a possíveis interpretações. A admissão do ser como produto e produtor da verdade que se desenvolve a partir de um âmbito não-ontológico e sim de liberdade de desvelamento, condiz com o conceito de uma verdade que ao invés de conter uma essência do objeto, aceita a conformidade da essência do ser. Essa essência do ser, agora já não composta apenas de elementos metafísicos ou ontológicos, mas produto do contato com a verdade, “Verdade significa o velar iluminador enquanto traço essencial do ser (Seyn).” (p. 48) A expressão dessa verdade, utilizada para transmitir e comunicar essa essência é aquilo que podemos resumir como linguagem.

Sob tal perspectiva, Nunes⁹⁵, profundo conhecedor da obra de Heidegger, esclarece:

É a busca dessa dupla transformação que a Hermenêutica Heideggeriana, a qual não quer ou não pode mais chamar-se reflexão filosófica, e que se autodenomina *topologia* do ser, aproxima-se dos poetas e dos artistas tanto quanto dos pré-socráticos. As obras de arte em geral são os lugares (*tópoi*) privilegiados da essencialização da verdade. [...] Ao admitir que a obra de arte tem origem na verdade como *alétheia*, Heidegger separa-se tanto da tradição humanística quanto da Estética moderna. De fato, para aquela tradição, que firmou uma exegese instrumentalista da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles, a arte, hábito de produzir de acordo com a reta razão (*recta ratio faciendí*), que se consuma na obra produzida, origina-se da determinação da matéria por uma forma ou ideia nascida na mente do artista. (Nunes, 2012, p. 236 - 237)

Assim, a obra de arte, tanto quanto seus elementos, assume a dimensão de parcela da essência do ser e, na essência do ser, estabelece seu potencial de encontrar o meio de maior eficiência para comunicar-se de forma inteligível.

3.4 Um posicionamento temporal contemporâneo

Gosto do fato de poder encarar a arte como lugar de abertura a possibilidades, não de conclusão identitária. A palavra *restrição* na arte, pelo menos para mim, soa como imposição, não a imposição de um assombro condutor à emoção, mas a uma circunscrição do objeto a ilhas de conhecimento sem contato externo. Estabelece-se um limite e tudo que estiver fora dele constitui erro. Prefiro o termo recorte e sua alusão à apropriação e análises temporárias que não negam sua participação de um *algo* maior e sem molduras. Uma possibilidade de aberturas, ampliando o conceito para além da análise estrutural, de acordo com a proposta de Eco (1969):

Nesse sentido é que falamos da obra aberta como metáfora epistemológica (usando naturalmente outra metáfora): as poéticas da obra aberta apresentam caracteres estruturais semelhantes aos de outras operações culturais que visam definir fenômenos naturais ou processos lógicos. Para focalizar tais similaridades estruturais, reduz-se a operação poética a um modelo (o projeto de obra aberta) a fim de apurar se este apresenta caracteres semelhantes a outros modelos de busca, a modelos de

⁹⁵ Benedito José Viana da Costa Nunes, filósofo paraense (1929 - 2011), com interesses em arte e linguística, um dos fundadores do curso de filosofia da UFPA - Universidade Federal do Pará, em 1973.

organização lógica, a modêlos de processos perceptivos. Estabelecer, entretanto, que o artista contemporâneo, ao dar vida a uma obra, prevê entre esta, êle próprio e o consumidor uma relação de não-univocidade [...] (Eco, 1969, p. 30)

Agamben (2012), em sua obra *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, ao expor suas ideias e tentar dimensionar a posição do observador da época em que vive, nos oferece um modo de entrever as dificuldades de se observar seu próprio tempo. A imersão no momento histórico em que se vive, se presencia o decorrer de acontecimentos, causa afastamento e dificulta distinguir os contornos ou mesmo a imagem daquilo que se testemunha. Um dos problemas que Agamben aponta como obscurecedor, seria a própria contemporaneidade, mas é também nela que se apresenta a solução de reconhecimento da realidade que se desenvolve e da qual o sujeito participa.

Segundo Eco (1969), na citação acima, o artista contemporâneo está em uma relação de troca consigo mesmo, com seu tempo, com o fruidor/espectador, seu tempo e toda a historicidade que conflui para desaguar nesse momento de leitura focada na criação. Não sei se minha observação, um tanto quanto particular dessa relação entre Agamben e Eco faz sentido em sua totalidade, mas percebo que sob o ponto de vista do foco objetivo na temporalidade em que se cria a obra de arte, a busca de recortes focados em aberturas me parece bastante persuasiva. Parece que há contraditórios quanto a essa observação, pois citei em uma mesma frase *foco* e *abertura*, sendo o primeiro uma redução e o segundo uma expansão, corro o risco de me contradizer.

Pois bem, ao iniciar sua obra apresentando a importância de terminologias para a filosofia, reflete Agamben (2012, p. 27) “Como disse uma vez um filósofo pelo qual tenho o maior respeito, a terminologia é o momento poético do pensamento”. Não deseja com isso dizer que definir termos técnicos seja uma obrigatoriedade na filosofia, mas ajuda o filósofo a não se desviar de sua pesquisa. Assim, em uma análise de entender o modo de operação da contemporaneidade, escolhe como termo de representação dessa ideia o termo “dispositivo”, angariado do vocabulário foucaultiano e adequado às suas incursões. Se para o pensamento foucaultiano “dispositivo” resume a ideia social de “`governabilidade` ou de `governo dos homens`” (Agamben, 2012, p. 28).

Disse que o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias e relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (Foucault, *apud* Agamben, 2012, p. 28)

Bem, a importância em se entender o pensamento de Agamben no tocante a contemporaneidade, pode esclarecer a possibilidade e necessidade de abertura de uma obra enquanto “dispositivo” de apresentação, comutação e representação da percepção da obra artística em sua determinada época. Afinal, a leitura de um objeto artístico se condiciona à leitura de um período temporal e sua funcionalidade ratifica a operação social em que está inserida, como objeto de anuência ou de transgressão, de acordo com sua criação, apresentação e percepção.

A contemporaneidade é explicada na expressão de Agamben (2012, p. 58) “‘Considerações intempestivas’”, encontrada na obra de Friedrich Nietzsche, de 1874, *O nascimento da tragédia*, na qual, Nietzsche faculta ao homem a obrigatoriedade de dentre a submissão à sua época, ter um olhar crítico que reconheça essa submissão. Agamben explica:

Nietzsche situa sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (Agamben, 2012, p. 58 - 59)

Sob meu entendimento, a contemporaneidade de Agamben, expressa de maneira fundamental a relação de arte e abertura observadas em Eco e em outros autores/artistas que se posicionam no assentimento da liberdade de criar e perceber na aproximação e distanciamento segundo a justeza de seu tempo. Discordar com seu tempo, de suas regras de continuidade e distanciar-se, não significa romper com sua atualidade, “Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo

caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir de seu tempo” (Agamben, 2012, p. 59).

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (Agamben, 2012, p. 59)

3.4.1 Reflexos da contemporaneidade

O fato é que a contemporaneidade de Agamben, reflete a essência ou objetivo de uma abertura. O próprio termo sofre modificações interpretativas ao longo dos séculos, com modificações significativas de significados, deixando um ideal teológico de ação doutrinadora. Aquilo que fez com que muitos pensadores, no passado, observassem a estética diretamente ligada à superioridade da criação artística pautada em superioridade da alma, como Hegel, ou o conceito de gênio kantiano, que elevam a estética a definições de observâncias quase teológicas, ao posicionar a criação artística segundo paridades e similitudes da criação divina, surgem na contemporaneidade como pontos de observação e reflexão. Agamben (2012), sob esse entendimento de dissociação e associação, entende a sujeição do indivíduo à ideia foucaultiana de “dispositivo”, contudo nega a genealogia do termo, suas interpretações modernas a seus usos históricos, filosóficos e religiosos de expressão geradora de designação de ordem.

A observação da obra aberta econiana pressupõe, por si mesma, uma interdisciplinaridade que leva em conta retirar da similitude das relações de definições de objetos diferentes, de acordo com a “urgência” e “intempestividade” de Agamben. A abertura da obra, em Eco (1969), reside da dissociação do artista em sua contemporaneidade, segundo Agamben (2012, p. 65) “Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que surge dentro deste e que o transforma”. As relações entre definições derivadas de ambos,

comparadas podem estabelecer a similaridade, não entre os objetos, mas dos instrumentos definitórios. É uma maneira de desviar da rigidez persuasiva e confortável da filosofia, mas utilizá-la como boia nessa travessia entre ilhas. Mais uma disposição à abertura, uma permissão de atuação em que correr o risco de interpretar à sua imagem e semelhança, nos aproxime de uma criação “divina” de resultados aproximados com a pluralidade do real.

Porém, a abertura, segundo Eco (1969, p. 31) “O resultado não é uma revelação acêrca da natureza das coisas: é uma clarificação acêrca de uma situação cultural em processo na qual se desenham conexões, a serem aprofundadas, entre os vários ramos do saber e as várias atividades humanas”. O que, de acordo com o autor, leva à conclusão de que a oposição entre processo e estrutura só foi delineada com mais assertividade a partir da observação e estudo antropológico de grupos humanos, com resultados explicitados por Lévi- Strauss: “foi preciso esperar os antropólogos para descobrir que os fenômenos sociais obedecem a arranjos estruturais. A razão é simples: é que as estruturas não aparecem a não ser a uma observação de fora para dentro” (Lévi-Strauss, *apud* Eco, 1969, p. 33).

Dessa forma, Eco (1969), afirma que a estética, em seu entendimento tradicional, quer dizer, até o início do século XX, ao funcionar como um modo estruturador do conjunto de elementos que compõem a arte, em observação a alteridade entre intérprete e obra, condiciona a esse modo de estruturação a possibilidade de uma relação de trocas de mão dupla e assume como finalizados seus modos de comunicar. O que pode deixar de fora colaborações peculiares e mais eficientes, não contempladas por um discurso “doutrinador”. Para tanto, usa como exemplo a comunicação teatral de Brecht e seu discurso que escapa à delimitação, abrindo-se a ampla compreensão. “Sublimando-se em modo de formar, e considerado como tal, não nos oculta o resto: fornece-nos uma chave de acesso a êle, quer sob forma de adesão emotiva, quer de pesquisa crítica.” (Eco, 1969, p. 33 - 34).

Uma obra de arte ou um sistema de pensamento, nascem de uma rêde complexa de influências, cuja maioria se desenvolve ao nível específico da obra ou do sistema de que faz parte; o mundo interior do poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos seus precursores, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas a que se refere sua ideologia. [...] A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico. (Eco, 1969, p. 34)

Contudo, Eco (1969) afirma que, dependendo do ponto de vista escolhido para análise estética, pode-se, ao estabelecer comparações entre o *modus operandi* da obra com outras atitudes culturais, isolar-se elementos comuns que indicarão conexões entre contextos, fenômenos e produtos. Um pequeno exemplo disso, a meu ver, é o modo como o artista utiliza recursos para despertar maior acuidade do fruidor, como no caso do conto *Kholstomér - a história de um cavalo*, de Liev Tolstói, em que o autor se utiliza do elemento estranhamento (espanto) para estreitar o olhar do leitor, prolongar a percepção e demonstrar o óbvio.

Figura 25 - Fenômeno e imaginação



Fonte: Salvador Dalí, *A Persistência da Memória*⁹⁶ (1931).
Tela, 0,24 x 0,33 m. Nova York, MoMA Museu de Arte Moderna.

⁹⁶ *A Persistência da Memória*, de Salvador Dalí - Esta icônica pintura surrealista de Dalí representa relógios derretendo em um ambiente onírico. A obra desafia a percepção tradicional do tempo e da realidade, evocando um senso de estranheza e assombro diante da distorção do familiar. Essa imagem poderia ilustrar a ideia do assombro e da desconstrução da realidade presente nas reflexões dos filósofos mencionados.

3.4.2 A linguagem como dispositivo do assombro

A linguagem, no texto de Tolstói, age como *dispositivo*, elemento dialógico de componentes indutivos de experiência estética. Agamben (2012), resume três pontos de uma definição foucaultiana sobre o termo “dispositivo”, para explicar a aplicabilidade de elementos de construção da experiência estética, na construção emotiva da comunicação:

Resumamos brevemente os três pontos:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre a mesma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (Agamben, 2012, p. 29)

Esse dispositivo, na linguagem, rearranja seu “objeto”, afasta-se do discurso, causa estranhamento e descortina uma reflexão sobre a condição humana. O autor desprende-se de seu tempo e atua como o elemento invisível que confere assombro ao estranhamento que denota.

[...] Ele atirou o feno por cima da grade, com raiva; eu ia metendo a cabeça em seu ombro, mas ele deu um murro tão dolorido no meu focinho, que me fez saltar para trás. E ainda por cima chutou-me a barriga com a bota. [...] Entendi bem o que eles disseram sobre os lanhões e o cristianismo, mas naquela época era absolutamente obscuro para mim o significado das palavras “meu”, “meu potro”, palavras através das quais eu percebia que as pessoas estabeleciam uma espécie de vínculo entre mim e o chefe dos estábulos. Não conseguia entender de jeito nenhum em que consistia esse vínculo. Só compreendi bem mais tarde, quando me separaram dos outros cavalos. Mas, naquele momento, não houve jeito de entender o que significava me chamarem de propriedade de um homem. As palavras “meu cavalo”, referidas a mim, um cavalo vivo, pareciam-me tão estranhas quanto as palavras “minha terra”, “meu ar”, “minha água”. (Tolstói, 2013, p. 22)

Tolstói, no conto citado, apresenta seu ponto de vista a respeito de uma sociedade de exploração do trabalhador, sob a perspectiva de um cavalo. O autor ao apresentar o cavalo, dentro de uma sociedade de exploração, com sua percepção

própria da propriedade privada, obriga o fruidor a distanciar-se de sua humanidade, para então, observar os mesmos objetos da realidade sob nova perspectiva. Tolstói, ao utilizar o procedimento de *estranhalização* como procedimento artístico do espanto, rompe com a continuidade da narrativa de seu próprio tempo e o desloca para um discurso artístico dialético. Camadas interpretativas são apresentadas na singularização do reconhecimento do narrador inusitado, que escapa do regime de historicidade tipicamente humana, ao conferir o sensível ao *outro*, fora do que a narrativa de seu próprio tempo lhe impõe.

A dissociação do autor desloca a percepção do fruidor para uma interrupção do gesto convencional de trocas entre artista e fruidor. Há uma quebra da continuidade interpretativa hegeliana, baseada na tese–antítese–síntese, de orientação do pensamento, ao apresentar a obra na forma da dialética⁹⁷ do distanciamento, como maneira de estender o momento até o reconhecimento. Ao mesmo tempo em que se afasta, há temporalidade em sua fala, como podemos observar sob a lente de Heidegger (1970) quando este expõe:

Porque, no entanto, toda fala é sempre falar sobre entes, mesmo que, primária e predominantemente, não tenha sentido de enunciado teórico, a análise da constituição temporal da fala e a explicação dos caracteres temporais das estruturas linguísticas só podem ser abordadas em se desenvolvendo o problema do nexos fundamental entre ser e verdade, com base na problemática da temporalidade. Pois, com isso, também se poderá delimitar o sentido ontológico do “é”, que uma teoria artificial da proposição e do juízo desfigurou, reduzindo-o à “cópula”. O “aparecimento” do “significado” e a possibilidade de uma elaboração conceitual só podem se esclarecer e compreender, ontologicamente, com base na temporalidade da fala, isto é, da presença em geral. (Heidegger, 1970, página?)

Portanto, entre artista e fruidor, o reconhecimento da contemporaneidade em que a obra de arte se expressa, fala não só de seu tempo, mas da multiplicidade de tempos que constitui a observação. Sua efetivação como objeto de emoção estética na relação espaço-temporal, admite percepções e interpretações deslimitantes. Pode

⁹⁷ Do grego *διαλεκτική*: introduzir diferença (*dia*) no discurso (*logos*). Método de investigação da realidade, inaugurado e utilizado pelo filósofo grego Sócrates (470 a.C. - 399 a.C.), a partir do qual a comparação racional entre ideias conduzem a uma depuração de conceitos em sínteses aproximadas do real. Empregue ao longo de séculos por muitos pensadores com significados diferentes, como: Platão (428 a.C. - 348 a.C.), as contradições indicariam o caminho para o conhecimento; Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), o resultado provável de uma comparação aceita por uma maioria; Kant (1724 - 1804), um método ilusório, por seu caráter subjetivo, de se indagar a realidade; Hegel (1770 - 1831), método de conflito de ideias opostas, composto de três partes, tese, antítese e síntese.

fazer uso de recursos, elementos de narrativa como assombro e invisibilidade, persuasivos, com funções intensificadoras e condutoras de emoção. Só possíveis diante de uma linguagem e interpretações abertas.

3.5 A linguagem aberta

Rompimentos geram desconfianças e medos. O modernismo, ao ser superado por novas perspectivas, deparou-se com o assombro da variedade e incertezas, onde não cabiam mais a ortodoxia aprisionante de modelos teóricos fechados, onde a obra de arte era estudada como objeto “tipo diamante”⁹⁸, obedecendo a rígidos padrões preestabelecidos calcados em um estruturalismo que já caminhava, desde a controversa obra de Duchamp, *Fountain*⁹⁹, para a afirmação de limites indistintos, de mediações menos *quadradas*.

Figura 26 - Resignificação



Fonte: Marcel Duchamp, *Fountain* (1917), réplica (1964). Cerâmica, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Londres, Tate Museum.

⁹⁸ Expressão presente no artigo *A Obra de Arte Aberta*, de Haroldo de Campos (1955), “À maneira de conclusão, o articulista se reportava a um diálogo entre Pierre Boulez e Décio Pignatari, durante o qual o compositor francês manifestara seu desinteresse por uma obra de arte “perfeita”, “clássica”, “tipo diamante”, declarando-se por outro lado a favor de uma *obra aberta*, como um *barroco moderno*, mais apta a interpretar as necessidades de expressão e de comunicação da arte contemporânea.”.

⁹⁹ *Fountain*, ready made rejeitado na exposição da Society of Independent Artists de Nova York.

O desejo de superação e disruptura da estrutura operante já se manifestava como *Arte Concreta*¹⁰⁰ na Europa, no início do século XX, assinalando o ensejo de tempos propícios para a realização de seu ideal. Indicando que o modo como artistas voltavam seus olhares para a obra de arte, o conjunto de elementos que a compõem, necessitava de renovação.

Essa renovação desenvolveu-se em linhas emaranhadas de necessidade de novos olhares. Entre os olhares mais recentes de renovação diante a criação e fruição da obra de arte, destaco o filósofo Omar Calabrese (1987) e sua apresentação do binômio “arte-comunicação”, para entender as *qualidades* de certas obras, suas finalidades estéticas e efeito de seus objetos no espectador. A obra de arte, como deliberado por Calabrese (1987, p. 18) “é um fenômeno de comunicação e de significação”, obediente a premissas de definição da arte. Agindo como elemento da linguagem, carrega a qualidade estética necessária do objeto para ser reconhecido como artístico e sua maneira de se comunicar, bem como o efeito “transmitido ao destinatário depende também do modo pelo qual as mensagens artísticas são construídas” (Calabrese, 1987, p. 18).

A linguagem ao tratar de comunicações e significações, também trata da sua expressão através de um meio, qualquer que seja ele, apresentado como *signo* do objeto. Para tanto, as observações de Khouri (2011), referente às funções da linguagem, avultam o entendimento da função poética na obra de Duchamp e como a obra, em si, refletia questionamentos, principalmente ao classicismo acadêmico, insistente, no início do século XX. Com sua obra, Duchamp, reorganizaria, reposicionaria, redimensionaria, signos e simbolismos de um jeito ainda inédito aos críticos de arte. Consequentemente, colocaria em prática, de maneira sensível, novas possibilidade para as funções poéticas.

A arte, no período de Duchamp, já estava impregnada de determinismo e desejo de mudanças. Foi, assim, seguindo pensamentos inovadores, pautados na valorização do trabalho intelectual, na desestruturalização do tempo e espaço e (ainda com maior força), após a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), a qualidade da vida como valor. A arte ansiava por adequar-se à força motriz geradora de movimentos

¹⁰⁰ Arte Concreta surgiu como a busca pela essência do objeto artístico. Segundo Max Bill (1908 - 1994) artista e designer suíço, ao eliminar as formas naturalistas buscava-se em seus elementos fundamentais, cor e forma da superfície, atingir a criação pura.

artísticos, que inaugurariam, em breve, a Era Pós-Industrial. “O projeto - Duchamp foi um artista-pensador - contém a anulação do gosto pessoal: isto norteava a escolha de um determinado objeto ao qual imputava o teor estético, de par com a possibilidade de reprodução, evitando, assim, a coisa do objeto único” (Khoury, 2011, p. 30).

No tocante ao objeto artístico de Duchamp, o autor continua:

Ele o descontextualizou, assinou-o, datou-o e o colocou numa posição que não é aquela que permitiria um uso adequado (na concepção do ready-made, não consta mudança de função, mas a função-nenhuma a não ser a estética que é imputada ao objeto pelo artista). na FONTE, Duchamp, conceptualmente inverte as funções: de mictório, portanto, sorvedouro de urina masculina, a fonte: um liberador de água ou de qualquer outra coisa. (Khoury, 2011, p. 31)

Dessa forma, pertinente à resignificação do objeto artístico e com isso a abertura da expressão comunicativa, acredito que a presente análise não possa se furtrar a entrar, mesmo que rápida e fugazmente, no campo da semiótica. Visto que, ao admitirmos que arte como linguagem, admite o desejo de comunicar, teremos que reconhecer que ela deve utilizar meios para que sua mensagem seja enviada, recebida e decodificada. Para Peirce (2010), resumidamente, o signo age indissociavelmente de três maneiras: um fundamento ou qualidade que o permita funcionar como tal, o objeto e sua própria representação, o efeito produzido na mente do interpretante.

A transuasão em seu aspecto obsistente, ou *Mediação*, como se mostrará, está sujeita a dois graus de degenerescência. A mediação genuína é o caráter de um *Signo*. Um *Signo* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*. (Peirce, 2010, p. 28)

O signo obedece a apresentação fenomenológica necessária para, a partir do artista, objeto, meio, tempo, estrutura, intenção, levar sua mensagem em direção a um interpretante que a decodifica de acordo com sua *sensibilidade*. A linguagem e a semiótica, por sua feição fenomenológica inata, me parecem adequadas à exploração do tema. Enquanto a semiótica investiga a operacionalidade dos objetos, sua representação e interpretação, atua como um fenômeno da comunicação, inserido em

outro fenômeno, a linguagem. E sob o ponto de vista da fenomenologia, a linguagem nos permite, um certo escrutínio de sua ação como ferramenta de comunicação na arte e fora dela. “A fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico” (Merleau-Ponty, 2022, p. 2).

A linguagem nos fornece ferramentas para entender as coisas que designa, entender nossas experiências, sensações, e conceitos abstratos, para Merleau-Ponty, 2022, p. 23) “A maneira pela qual sou afetado e a experiência de mim mesmo”, fator importante para a apreensão do entendimento de si mesmo, permite correlacionar experiências de nossa atuação no mundo, experiências do mundo sobre aquilo que somos. Ligando a consciência à experiência, a linguagem nos permite encontrar nos fenômenos, sentido para entender o modo como o sensível se desenvolve para levar a uma emoção estética.

Quaisquer que possam ter sido os deslizamentos de sentido que finalmente nos entregaram a palavra e o conceito de consciência enquanto aquisição da linguagem, nós temos um meio direto de ter acesso àquilo que ele designa, nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós. (Merleau-Ponty, 2022, p. 12)

A *linguagem*, um fenômeno da comunicação verbal, obedece a uma codificação e decodificação em relação a seu caráter simbólico, o que por sua vez é inerente a qualquer tipo de linguagem e necessita certo grau de convenção entre aquele que comunica e aquele que recebe a mensagem, presente na linguagem apresentada e atuante como chave de leitura da proposta exposta, em forma de signo. Um elo indissolúvel entre significante e significado e o significado implicando necessariamente, vivência. Ideia explicada por Eco através da acepção da comunicação partilhada na obra apresentar-se sob a expressão “forma”.

[...] da obra como de uma “forma”: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (idéias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, *estilemas* prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que — articulando-se — volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, sob perspectivas diversas. (Eco, 1969, p. 28)

O linguista Jakobson (1969), aborda o assunto da indissolubilidade do signo linguístico com certo cuidado, reconhecendo sua precariedade, já que seu uso possibilita uma variedade de leituras, que por si só não posiciona o reconhecimento de uma comunicação como objetiva. Afirma que, pelo menos no que diz respeito à linguagem, a mensagem pode ser enviada e assumir posição ativa, passiva ou até mesmo ativo/passivo, possibilitando diferentes pontos de vista por parte do destinatário ou codificador, introduzindo a noção de *conotação*. “Em suma, o que caracteriza a comunicação linguística não é a possibilidade e sim a obrigatoriedade no emprêgo dos recursos gramaticais” (Jakobson, 1969, p. 12).

Acredito que nas visualidades, a obra artística em sua função comunicativa, siga parâmetros semelhantes aos aplicados na linguística e como ela esteja, sim, próxima ao gênero de cultura dentro do qual se desenvolve. Mesmo que Jakobson trate a linguagem como ponto verbal da linguística, analisando o emprego de palavras, sons, estruturas verbais em combinações de caráter diagramático, o símbolo a ser lido como significado pelo espectador não foge ao seu papel preponderante, ser interpretado. Afinal, se pensarmos na abordagem peirceana, veremos que a linguística também trabalha com a visualidade da palavra, a representação do objeto em forma de expressão abstrata, em que letras se colocam no lugar do objeto ou de ideias.

O filósofo brasileiro, Ivo Ibri¹⁰¹ (2020), especialista em semiótica peirceana, interpreta em seu discurso, dentro da filosofia da arte, a relação imediata com o objeto, em que a metafísica kantiana se estende no entendimento peirceano da primeiridade, surgindo como delimitante de um conjunto interligado de significados que, quando interpretados, causam consequências no pensamento humano. Explica a representação como modo de conduta de simulação da alteridade:

[...] simular, como emprego o termo, significa prever conduta futura. Se tomarmos a relação entre homem e realidade, dois seres interativos, poderíamos dizer que nosso conhecimento de qualquer objeto real é a forma pela qual representamos seu comportamento futuro. (Ibri, 2020, p. 200)

¹⁰¹ Ivo Assad Ibri (1948 -), professor na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo desde 1979, com áreas de atuação em linguística e estética.

O imediatismo de apresentação ao fenômeno faz com que a mente humana seja tomada como objeto de uma tentativa de entendimento, pois o primeiro contato, aquele que desperta a faísca inicial desencadeadora do conhecimento, com sua imediatidade e capacidade de absorção. O imediatismo se torna imprescindível como parte do processo inerente na composição do conjunto, no qual assume função de mediação, ao qual se agrega, em um próximo passo, a experiência do artista ao material convencional do espectador, tendo como finalidade o *entendimento* do objeto artístico, proposto na comunicação inicial imediata.

Para tanto, como presente nas funções da linguagem, a formação de uma comunicação visual obedece, para sua eficácia, a necessidade de possuir um *contexto* apreensível ao destinatário, um *código* total ou parcialmente comum à remetente e destinatário e um *contato*, “um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação” (Ibri, 2020, p. 123).

3.5.1 Modificações comparativas

A obra artística visual, toma para si o caráter comparativo entre o objeto e sua representação como símbolo, sem excluir as regras de composição da apresentação linguística, porém voltando sua atenção ao enquadramento do objeto como aquilo que é: objeto, através da fenomenologia de sua representação visual. Afirmando a fenomenologia em sua expressão husserliana, como explicada por Merleau-Ponty, “É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer” (Merleau-Ponty, 2022, p. 12).

Em comentário de apresentação à obra de Ibri, Rosa M. Calcaterra¹⁰² Não obstante, assume a falibilidade das relações do indivíduo com o objeto, pois admite a falibilidade das relações da sensibilidade com o objeto. A percepção do objeto e sua

¹⁰² Rosa Maria Calcaterra é filósofa, autora de diversos livros no campo da semiótica, fenomenologia e estética. Professora da *Università di Roma Tre*, Itália.

cognoscibilidade subordina-se a um conjunto prévio de conhecimentos que atuarão para o conhecimento em dialética direta entre a convenção e a incongruência apresentada.

...o professor Ibrí nos ensinou que, seguindo o realismo de Peirce, somos chamados a professar a falibilidade de nossas relações com a realidade, mas, também, a reconhecer que a essência dos objetos reais consiste propriamente na sua cognoscibilidade. (Calcaterra *in* Ibrí, 2020, p. 14)

Dessa maneira, através da fenomenologia como a *apresentação* do objeto, que pode ou não ser imbuído de *essência artística*, — referência à fenomenologia como “estudo das essências”, como descrito anteriormente por Merleau-Ponty (2022) — a consumação da proposta do artista, é despertar nosso interesse para a capacidade de emoção artística, como “também um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vivido’” (Merleau-Ponty, 2022, p. 12).

A semiótica, como mecanismo de exploração do fenômeno na comunicação, atua como um ponto importante para se entender a relação entre artista, objeto artístico e espectador, principalmente no referente a sua capacidade de criar empatia, conectar ideias e experiências, entender seu funcionamento. Mas, para Didi-Huberman (1998), esse potencial semiótico não seria o ideal para uma abordagem mais ampla e voltada para o sensível na arte. Para o autor, a semiótica peirceana (de cunho mais abrangente) perde seu potencial de análise emotiva por atuar como conceitual hegemônico, como padronizador da abordagem “científica” da obra de arte. O que faz com que opte pela Teoria francesa da arte, em que a fenomenologia o *Ser* se posiciona como preenchedor dos significados do mundo. Explica: “Longe de ser, como o é a semiótica, uma epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funcionamento informacional de signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas, a Teoria francesa da Arte sempre buscou outro caminho” (Didi-Huberman, 1998, p. 7 - 8).

De modo que, para Didi-Huberman (1998), esse outro caminho se apresentou como um rompimento da fenomenologia estruturalista. A abordagem das especificidades da arte, que frisavam o *ser* do belo e o *ser* da arte, como em Diderot, Baudelaire, Apollinaire, poetas surrealistas, no final dos anos 1950, aparecem como uma necessidade de oposição à redução da obra artística a características

determinantes. Desponta nesse momento a *intenção* como exigência epistemológica para “as operações de formalização da historiografia da arte” (Didi-Huberman, 1998, p. 8).

3.5.2 Renovação

Essa necessidade de renovação do conceito artístico tem irrupção e amplia-se com o exame vanguardista do vocábulo *concreto*, no Brasil (especificamente em São Paulo e tendo nele sua maior expressividade)¹⁰³, Alemanha e Portugal com a idealização de uma *poesia concreta*¹⁰⁴, em que a linguagem dos poemas, apresenta-se *verbivocovisual*¹⁰⁵ e o poema, utilizando seu modo de expressão como processo de interação, como *poema objeto*¹⁰⁶.

Eco (1969), salienta a sintonia na leitura dessas necessidades ao citar que, apesar de lançar um livro de título *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, em 1956, havia publicado um artigo relacionado às suas pesquisas pelo Movimento Concreto de São Paulo, de título de semelhança impressionante: *A Obra de Arte Aberta*.¹⁰⁷ Essa *coincidência* aparece apontada por Giovanni Cutolo, na apresentação da obra de Eco.

Nesse texto, o poeta paulista procurava delinear “o campo vetorial da arte de nosso tempo”, com base na conjunção de obras como *Un Coup de Dés* de Mallarmé, o *Finnegans Wake* de James Joyce, os *Cantos* de Ezra Pound, os poemas espaciais e e.e.cummings, a música de Webern e seus seguidores e os “móviles” de Calder. (Cutolo *in* Eco, 1969, p. 9)

¹⁰³ Nesse cenário idealizador, apresentam-se Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

¹⁰⁴ Surgida no Brasil em 1952 e apresentada como manifesto, sob o título *Plano piloto para poesia concreta*, (1958), na Revista Noigandres 4. Seus principais autores: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Anunciava o rompimento do poema de vanguarda experimental onde a estrutura do poema se desenvolveria dentro da delimitação física de seu espaço visual, a folha de papel.

¹⁰⁵ Refere-se ao poema concreto, composto por palavra (escrita), voz (elementos auditivos da recitação) e estética visual (seu posicionamento na página). A disposição visual das letras, palavras e formas atuam conjuntamente no espaço para criar significados adicionais.

¹⁰⁶ Forma de expressão poética que atende a regras verbivocovisuais, são poemas feitos para serem vistos e interagidos. Algumas de suas características são: materialidade, interatividade, visualidade, multissensorialidade, desafio à linearidade e diálogo com o espaço.

¹⁰⁷ Cito nota de rodapé, do livro *Obra Aberta* de Eco (1969, p. 9): Agora na Teoria da Poesia Concreta, São Paulo, edições Invenção, 1965, pp. 28-31; veja-se também a elaboração do tema no estudo “A Arte no Horizonte do Provável”, revista *Invenção*, São Paulo, n.º 4, dezembro de 1964, pp. 5-16”.

A harmonia de pensamentos, que percebemos no entendimento da necessidade de ruptura, tanto na obra de Haroldo de Campos quanto na obra de Eco, só pode ser expressa dessa forma mesmo, uma harmonia de entre entendimentos da necessidade de abandonar perspectivas enclausurantes que não se restringiam apenas a arte, incluía característica de mutabilidade no campo social, econômico e político, suas relações com a criatividade e imaginação. Sua expressão anterior, na obra de Campos desenvolvia a contestação embrionária de uma reestruturação que explica Cutolo (*apud* Eco, 1969, 12) “Algo que substitua e suplante o conceito de “ordem”, rigorosa e univocamente entendido como neutra codificação de comportamentos estereotipados, engastados num remanso a-dialético”, em resultado a resolução da problemática iniciada com “A arte moderna, contestando valores “clássicos” de “acabado” e “definido”, propõe uma obra indefinida e plurívoca, aberta, verdadeira rosa de resultados possíveis, regida e governada pelas leis que regem e governam o mundo físico no qual estamos inseridos” (Eco, 1969, p. 12).

A abertura proposta por Haroldo de Campos em seu artigo, surge como a alternativa que possibilitará essa mobilidade e intercâmbio adaptativos à novas possibilidades de criação e interpretação. Campos, nesse ato de discordância nascido da interpretação intelectual do conjunto histórico, que compreendia tão bem, inverte o ângulo de apreciação da obra artística, aglutina elementos de linguagem, sons e visualidades e ao invés de propor soluções para problemas da arte, propõe novas formas de se apresentar esses problemas.

Campos (1956), após discorrer a respeito dos autores apontados acima na citação de Cutolo, apresenta em comentário a e.e.cumming a afirmação “o poema cummingsiano tem como elemento fundamental a ‘letra’; a sílaba já é, para seus propósitos, um material complexo.”, continua, descrevendo o método criativo e analítico como “modéstia tática” e o compara a Webern, no qual o interesse na palavra parte, perigosamente, do fonema em “sintaxe ainda experimental”, em “a risco de esgotar-se no poema-minuto” (Campos, 1956, p. 30).

Organizações curtas materializando um *possível* e concluindo à eventualidade de novas transformações. Procedimento catalítico pelo qual certos elementos de base determinam as desintegrações e coagulações dum

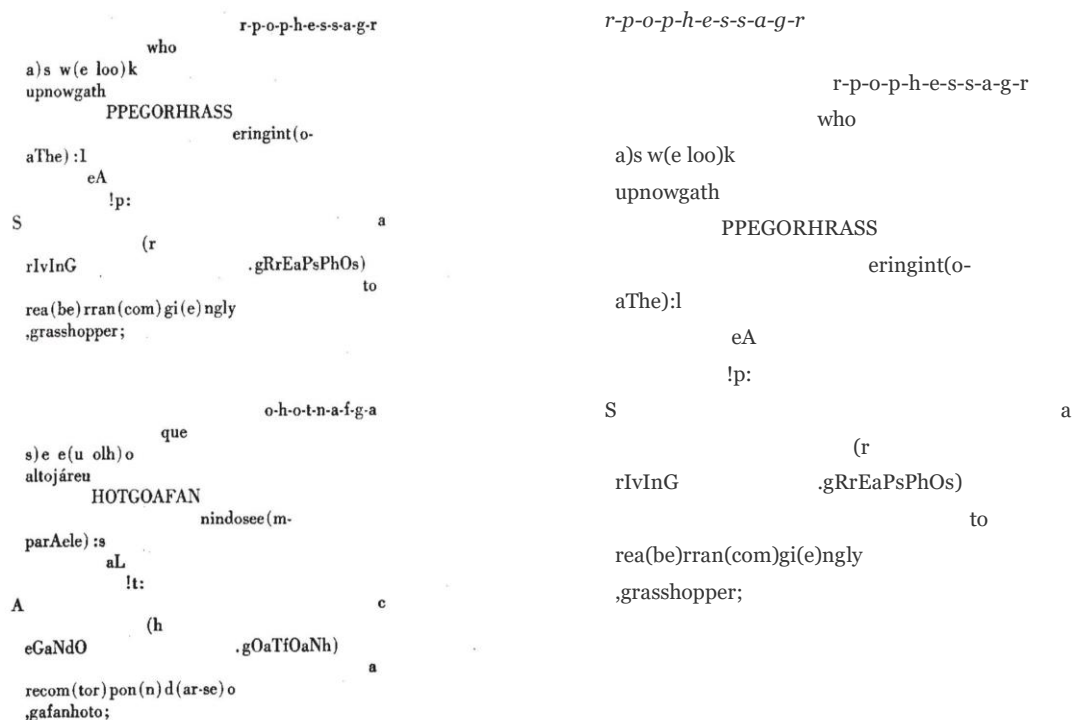
material que se transforma, sem serem êles mesmos afetados. (Fano¹⁰⁸ in Campos¹⁰⁹, 1956, p. 33)

O poema, assim construído, incita a leitura, visual, a procura de significação nos espaços vazios, no posicionamento das palavras, no uso desconstruído de algumas palavras, junções que a princípio parecem não pertencer ao todo, apartamento de letras por parênteses, letras em caixa alta, como um grito do autor. A desobediência ao lirismo poético e o desconcerto diante de um desconhecido que não pode ser explicado, precisa antes ser interpretado e mesmo essa interpretação não ocorre linearmente ou univocamente. Não se encaixa em moldes preestabelecidos, sua ambiguidade poética exige a ambiguidade interpretativa. O fruidor, na tentativa de entender a obra, refaz os passos do artista e junto dele reescreve a poética.

¹⁰⁸ Citação aparece como nota de rodapé em A Obra de Arte Aberta, de Haroldo de Campos: “Michel Fano, ‘Pouvoirs transmis’, em *La Musique et ses Problèmes Contemporains*, Cahier de la Madeleine Renaud — Jean Louis Barrault, Julliard, 1954, pág. 40.

¹⁰⁹ <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=4648284>

Figura 27 - Desobediência



Fontes: à esquerda, Poema "Grasshopper"¹¹⁰, de E. E. Cummings¹¹¹ (1954), tradução de Augusto de Campos. Página do artigo *A Obra de Arte Aberta* de Campos, 1955; à direita, no inglês, original, From *Complete Poems: 1904-1962* by E. E. Cummings, edited by George J. Firmage. Used with the permission of Liveright Publishing Corporation. Copyright © 1923, 1931, 1935, 1940, 1951, 1959, 1963, 1968, 1991 by the Trustees for the E. E. Cummings Trust. Copyright © 1976, 1978, 1979 by George James Firmage.

Campos (1956), cita, entre outros, Mallarmé¹¹², poeta francês, como antecipador da sintaxe visual da poesia em sua forma mais moderna do século XX, ao deslindar essa ruptura com a formalidade:

Mallarmé pratica a redução fenomenológica do objeto poético. O *eidos*¹¹³ — "Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard" — é atingido através da elipse dos temas periféricos à "coisa em si" do poema, sucedendo porém, na estrutura da obra, o que Husserl assinala em relação a seu método: "O colocado entre parêntesis não é apagado da tábua fenomenológica, mas

¹¹⁰ O artigo traz a seguinte nota esclarecedora: "(Publicado originalmente no *Diário de São Paulo*, 3-7-1955; republicado no *Correio da Manhã*, R. de Janeiro, 28-4-1956. Para a presente edição, acrescentou-se a tradução do poema 'Grasshopper', por Augusto de Campos, extraída do livro *10 Poemas* de E. E. Cummings, serviço de Documentação, MEC, R. de Janeiro, 1960, ora especialmente revista).".

¹¹¹ E. E. Cummings (1894 - 1962).

¹¹² Stéphane Mallarmé (1842 - 1898). Poeta francês do movimento simbolista do início do século XX.

¹¹³ Em livre tradução do grego: raiz etimológica grega da palavra *idea* ou *eidea*, imagem. Seu sentido, na filosofia, remete à representação da realidade.

colocado simplesmente entre parêntesis e afetado por um índice. Porém, com este, entra no tema capital da investigação.”. (Campos, 1956, p. 31)

Figura 28 - Ocaso do acaso



Fonte: à esquerda, o poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*; à direita, *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard*, original em francês. Página do livro de Márcio Freire, *Um lance de dados nunca abolirá o acaso – dossiê*, (2019).¹¹⁴

A redução fenomenológica apontada por Campos atua como aparato de construção poética, sugere a busca husserliana da essência do objeto que se destaca através da relação de essência com os “temas periféricos”. Santaella e Nöth (2020), observam que Foucault também vê em Mallarmé a importância que Campos reconhece como fundamental para esclarecer a funcionalidade da dissociação para apresentar novos caminhos para se entender o objeto criado pelo artista, “Foucault

¹¹⁴ Exemplo de uma página do poema, em português traduzido por Márcio Freire e na versão original, em francês.

(1966: 315 - 16) considera a “fragmentação da linguagem” na poesia de Mallarmé e o “desaparecimento do discurso” ligado a isso como paradigmáticos para essa nova dissociação entre linguagem e representação” (Santaella e Nöth, 2020, p. 19).

Como exímio tradutor, Campos (1956), como poucos de sua época entendia a dissociação entre linguagem e representação, fazendo uso dela em suas leituras e traduções. Suas obras não apenas continham informações da arte à qual o artista, crítico e tradutor se empenhava em *re-apresentar* em português, desafiava os limites da linguagem em busca de novas formas de expressão, elevando a mera tradução, à superioridade qualitativa de *transcrição*, utilizando a linguagem como um signo que não apenas comunica, mas também transforma a percepção do leitor.

A dinâmica de Campos, presente em suas obras, refere-se à uma exploração, consciente e proposital, da *primeiridade* peirceana¹¹⁵, onde o foco está na experiência imediata do texto e na capacidade da poesia de provocar assombro. A palavra assume o choque com o desconhecido, caracteriza e descaracteriza-se no impacto com o fruidor. Como exemplificado na citação a seguir, nesse primeiro momento, no encontro com a palavra, Campos (2004) conduz o espectador à *primeiridade* visceral da arte. Retirando comparativos, impondo às letras formas, aos espaços gráficos e arranjos distópicos de fragmentação, cria, ele próprio, em grande escala, a redução fenomenológica encontrada em Mallarmé. Em *Galáxias* (2004), não há centro, tudo é periférico.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso começo escrever mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro di escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o começo[...] (Campos, 2004, p. 9)

No assombro, imposto pela palavra, a relação entre *primeiridade* e o assombro permite ao fruidor o contato intuitivo (baseado nas sensações imediatas), mas não se mantém nele. A construção artística, distende-se na falta de barreiras. Após o impacto

¹¹⁵ O termo *primeiridade* refere-se à qualidade imediata do signo, seu aspecto sensorial e à sua capacidade de evocar sentimentos ou experiências diretas, uma forma pura de ser, uma experiência intuitiva que não é mediada por conceitos ou interpretações

inicial, o choque ou assombro, ocorre um trânsito do contato intuitivo para o pensamento conceitual, onde, de forma cíclica, a experiência estética inicial (primeiridade), leva à análise e interpretação, sem que interrompa novos assombros e intuição de novos significados, que poderão ser analisados conceitualmente para criar um entendimento mais elaborado.

Essa conexão das ideias de Peirce com a prática poética de Campos (2004), aparece como um meio para entender as transformações na percepção artística e na experiência humana, ampliando o potencial comunicativo e revelador da arte, ao introduzindo lacunas para ressignificar maneiras de pensar e sentir. Para apreender o que está além da imagem.

3.5.3 Sentido e apreensão

Da forma como entendo, a citação de Husserl no texto de Campos, apresenta o isolamento do conteúdo essencial interno, como diferentes modos de relação da consciência com o objeto, aponta ambiguidades que dizem respeito à qualidade dos atos e a representação apreensiva, ressalta tanto suas variáveis e direcionamentos, como a forma, apresentação, meio, conteúdo geral e sentido na apreensão do objeto. “Isto quer dizer que, se aplicarmos agora as construções conceituais introduzidas posteriormente, o sentido preenchedor será concebido como sendo a essência intencional de um ato que preenche de modo completamente adequado” (Husserl, 1996, p. 96 - 97).

Acredito que esse “sentido preenchedor”, evidenciado por Husserl, constitua elemento de ligação entre artista-obra-espectador-obra-artista, como comparativos idiossincráticos ou de convenção para conexão emocional e falem diretamente à experiência estética. Porém, levando-se em conta o salientado por Dewey (2010, p. 76 - 77), “Em contraste, os modos de equilíbrio atingidos na experiência estética se dão ‘a partir e por causa da tensão’, ‘não são estáticos nem mecânicos. [...] Os objetos circundantes beneficiam ou prejudicam”, podemos concluir que a essência do fenômeno se aplica como contexto, mas sofre influência dos objetos circundantes e conforme a tensão criada entre eles, pode também variar. Variar e indicar

significações. Isso expõe a função do fenômeno, mas ainda não explica sua operação, relações de similitude e finalidade estética. Porém, Santaella e Nöth (2020) indicam como iniciar essa investigação.

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo, infográficas [...] O segundo é o domínio imaterial das imagens da nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (Santaella e Nöth, 2020, p. 7)

Figura 29 - Camadas de significados



Fonte: Jeff Koons¹¹⁶, *Balloon Dog* (1993).

Escultura de aço inoxidável, 3.07 x 3.63 x 1.14 m. Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

¹¹⁶ Koons é reconhecido por suas esculturas provocativas que frequentemente se apropriam de objetos da cultura popular. *Balloon Dog* (1993) é uma escultura gigante em forma de cachorro feita em aço inoxidável que evoca balões torcidos, desafiando noções tradicionais de materialidade e efemeridade, as obsessões contemporâneas com sexualidade, raça, desejo, mídias, através de objetos construídos explorando o impacto de tais assuntos na vida contemporânea.

Talvez, a explicação possa vir de um outro ponto de vista estético. Existe na arte aquilo que nomeou uma das obras de Rancière (2021a), *O inconsciente estético* que na arte, sob a forma de escrita, o autor afirma complementar o objeto apresentado, adicionando camadas que se relacionam entre si e aprofundam significados. A palavra não simboliza simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca” (Rancière, 2021a, p. 34).

Afirma que, tal como encontrado nos textos de Platão:

[...] a escrita não é simplesmente a materialidade do signo escrito sobre um suporte material, mas um estatuto específico da palavra. Para ele, a escrita é o *logos* mudo, a palavra que não pode nem dizer de outro modo o que diz, nem parar de falar: nem dar conta do que profere, nem discernir aqueles aos quais convém ou não convém ser endereçada. (Rancière, 2021a, p. 34)

A palavra escrita é viva, aparece como ato de elemento estético representativo, como causadora de emoções. Assume-se quando manuseada pelo artista, a “forma” comunicativa dos sentimentos que o artista deseja comunicar. Sob contraditórios entre seus espaços e tempos, a palavra fala e cala. A comunicação incumbe-se de apresentar material para “decifração”, material convidativo à reflexão.

Apesar de tratar a linguagem na estética, Rancière (2021a), não indica que o potencial comunicativo da arte se resuma à escrita. Entendo que ao apontar a palavra como objeto criativo, encontre nela elementos comparativos de similitude com outras expressões artísticas, inclusive elementos *moldáveis* sob diversas formas. Em especial o assombro, que é um dos objetos de minha atenção.

Aproximo o que o autor chama de palavra “muda”, à expressão do invisível aplicado à palavra. Consoante com sua visualidade a palavra “muda” se apresenta no texto como signo linguístico, que não se detém na sua interface operacional de identificador do objeto segundo sua apresentação. Sua leitura, como toda leitura artística tem que passar por decodificação, prescinde de material ontológico aliado à convenção cultural e como presente em toda arte, “essa palavra viva do orador que perturba e persuade, edifica e arrebatava almas ou corpos. É também, concebida sobre seu modelo, a palavra do herói trágico que vai até o fim de suas vontades e paixões.” (Rancière, 2021a, p. 34).

Concordo com Rancière (2021a, p. 35) “Novalis, poeta e mineralogista”, que afirma que tudo é carregado de potencial de significação, “tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou concha, é falante”. Ou seja, não há objeto que não comunique, que não apresente uma narrativa sobre si e que não estenda seus signos à inteligibilidade. Se é assim na natureza, por que seria diferente na arte? “Cada [...] traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (Rancière, 2021a, p. 35).

Rancière (2021a), ao concordar com Novalis, a respeito de que *tudo fala*, explica a abertura representativa e interpretativa na arte, a abolição de hierarquias e estruturas de definição fossilizadas. Tudo fala, a linguagem é viva e como tal, aceita mudanças, evolui conforme o tempo, sociedade e cultura. Então, é com naturalidade que representações e interpretações, possam se utilizar de seus elementos de similaridade, para composições de perspectivas audaciosas, que reordenem a criação e percepção. Desafiem o espectador, os assombre.

3.6 Ler e executar

Se a estética até o século XVIII, apresentava uma arte *pronta* (concluída), mudanças derivadas da *vida* dessa *fala*, mostrou que o monólogo artístico nunca existiu, o espectador sempre teve lugar participativo na criação artística. Entendeu-se que não se cria arte sem que esta revele algo não visível, interior e assombroso, em livre diálogo com o fruidor. A fala artística se propõe a uma leitura que representa a continuidade criativa do artista, na execução da obra pelo fruidor. Segundo Pareyson:

Ler significa executar: a execução diz respeito a todas as artes, e não é apenas obra de mediadores. A obra de arte, uma vez acabada, se oferece àquilo que, com expressão própria das artes da palavra mas também a todas aplicável, se pode chamar de “leitura”. Entre os múltiplos sentidos desse termo existe um que os pressupõe e os implica a todos: ler significa “executar”. E efetivamente a obra de arte só se mostra como tal a quem sabe ler e verdadeiramente executar. (Pareyson, 1993, p. 211)

De acordo com Pareyson (1993), a obra de arte exige do leitor certa competência na ação de mediação entre obra e execução, mas que é acessível a qualquer tipo de leitura, desde o especialista, que lê e facilita a execução ao espectador menos atento ou menos preparado com as ferramentas comparativas, até o ouvinte ou espectador que decide fazer sua própria execução independente de mediações. Já que, “Não se tem acesso à obra de arte a não ser através da execução que dela se dá, quer este trabalho seja dividido entre um mediador e o ouvinte ou o espectador, quer se encontre tudo reunido no leitor que tem direto acesso à obra” (Pareyson, 1993, p. 212).

Essa ideia de leitura pareysoniana como execução da obra de arte, carrega em si a mesma vocação de *vida*, no sentido de mudança e adaptação interpretativas que encontramos na estética de Rancière. Em outra de suas obras também lançada no Brasil em 2021, *Aisthesis*, inaugura-se na estética o pensamento paradoxal, aquele que, segundo Rancière (2021b, p. 186) “no qual se desenvolve a reflexão sobre a novidade artística”, em contraposição ao (idem, p. 186 - 187) “academicismo pictural”, resumido pelo autor como, “O problema é que essa ‘natureza’ glorificada pelos hinos picturais à luz é a manifestação exterior de uma vida que é, ela mesma, apenas vaidade de uma vontade obstinada em perseguir sua razão”. Esse sentido paradoxal rancieriano só é possível sob a liberdade de execução da obra, descrita por Pareyson.

Na execução, a arte passa a compartilhar identidades contrárias e possibilita que a *voz interior* expresse o impossível, a isso, junto eu, o invisível. Rancière (2021b), adiciona que, esse impossível de identidades contrárias, encontrado em obras como as de Rilke, apresenta-se como fragmentos modelados a partir da observação livre do artista, em reprodução de um invisível. Não se trata uma:

[...] representação arbitrária de uma ideia abstrata [...]. É uma representação do movimento obtida pela síntese de uma multiplicidade de movimentos observados. [...] Trata-se de contrapor uma idealidade nova à antiga: pois “o corpo”, “o rosto” ou “a mão” não existem. O que entendemos por esses termos é uma síntese visual correspondente a uma determinada ideia da totalidade, a que está sujeita ao modelo orgânico (Rancière, 2021b, p. 187)

Tal fragmentação aparece bem desenvolvida na Alegoria benjaminiana. A imagem completa, repartida em fragmentos como um mosaico. Os fragmentos, como os elementos, são o que a percepção pode alcançar. A alegoria possibilita a leitura

peçoal que oferece acesso ao objeto sem abordagem obrigatoriamente direcionada de seus ângulos. As tratativas ocorrem soltas e permitem diversidade e interpretações variáveis, assim como seus resultados.

Em resumo, o que busquei com todo esse palavrório a respeito de “inconsciente estético”, palavra “muda”, “potencial de significação”, “novidade artística” e “execução”, são resultados que ao se desenvolverem, admitem a flexibilidade de comparar, buscar similaridades e cultivar novas propostas artísticas, como as que aparecem na construção poética de Mallarmé e conduziram Haroldo de Campos a propor *A obra de arte aberta*.

Assim, percebo que Campos (1956), assimila, em seu artigo, a variabilidade do contexto, mesmo que sucintamente, como causa para a transição de um sistema de imutabilidade e objetividade do valor estético, para uma abertura na qual a complexidade criativa exige o fruidor como coautor da obra. O espectador e interpretante, leitor de tensões, diluindo os limites entre artista, obra e espectador. Abre-se a obra e aumenta-se, exponencialmente, seu potencial de emoção estética.

3.6.1 Antecipações

Mesmo sem conhecimento da obra de Campos, Eco (1969) chega à mesma conclusão ao explicar:

É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se êle tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que eu iria escrever sem ter lido seu artigo. Mas isto significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso. (Eco, 1969, p.17)

Acho engraçado perceber que até em pontos de concordância intelectual na temática que mudou os olhares pelo mundo, podemos ver o assombro manifestar-se imediato, extemporâneo e desconhecido. O inesperado das relações partilhadas sem contato direto, baseadas em observações, parecem indicar que a essência da fenomenologia, ainda que estivesse sendo relegada a um passado de estruturas

rígidas e solidificantes, não precisa ser relegada e circunscrita ao formalismo. Ela ainda está presente, atua, possui contexto e acessa a qualquer tempo entendimentos e leituras de época, se adequando muito bem ao potencial da multiplicidade estética diante da realidade em que se apresenta.

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade. As relações de tensão nas obras de arte cristalizam-se unicamente nestas e através da sua emancipação a respeito da fachada fáctica do exterior atingem a essência real. (Adorno, 1970b, p. 18)

A obra de arte aberta trabalha com a adequação e imprevisibilidade. Adequação ao escolher o meio ou meios em que se apresentará e, imprevisibilidade nas possíveis similaridades surgidas entre aspectos de suas combinações. Rompe com o formato estático de fruição de mão única, admite o espectador como recriador da obra artística e aceita a mutabilidade que ocorre quando há possibilidade de se fazer o caminho inverso. Além disso, permite a coexistência de métodos, formas expressões e percepções diversas sob um mesmo *invólucro* artístico o que, por si só, aumenta exponencialmente a leitura e execução da obra.

Figura 30 - Invólucro



Fonte: Andy Warhol: Brillo Box (1964).

Acetato de polivinila e tinta serigráfica sobre madeira, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm. Nova York, The Museum of Modern Art - MoMA.

O elemento do assombro, aparece nessa fruição como choque diante da liberdade de escolha dos caminhos a serem tomados. O impacto de perceber que a conexão estabelecida com a obra de arte, apesar de ainda partir do ponto de vista social e cultural do fruidor, ultrapassa tempo, espaço e limites interpretativos.

O assombro, no caso dos pontos de vista de Campos e Eco, postula um elemento invisível e impreciso atuando na separação temporal, espacial e cultural, mas tangível, além de todas barreiras. Assinala, pelo menos sob meu ponto de vista particular, a existência de *algo*, uma *essência*, inerente às leituras de ambos, que não se restringe apenas à ruptura por si só, pertence ao conjunto do conceito geral, *Aberta*, mas não se condiciona a ele na emoção estética. Desprende-se, como objeto do sensível, inteligível na experiência de trocas com o fruidor.

A natureza íntima da emoção manifesta-se na experiência de quem assiste a uma peça no palco ou lê um romance. É concomitante ao desenvolvimento da trama; e a trama requer um palco, um espaço em que se desenvolver e tempo para se desdobrar. A experiência é efetiva, mas nela não existem coisas separadas, chamadas emoções. (Dewey, 2010, p. 119)

Para tanto, ambos, Campos (1956) e Eco (1969), tiveram, necessariamente, que encarar o assombro, não com um mistério indecifrável da arte, mas com a possibilidade de que ao impedir-se a concretização do desenvolvimento do modernismo e sua transmutação em novas leituras, releituras, e execuções, se poderia causar a morte da criatividade artística por inanição. E acredito que nenhum dos autores aqui citados, desejasse ver o objeto amado, nesse caso, a arte, sofrer um fim doloroso, mesmo que essa dor fosse uma qualidade artística, uma emoção.

Nesse contexto, as abordagens artísticas inovadoras têm desempenhado um papel fundamental na reconfiguração das práticas artísticas, ampliando os horizontes da experiência estética e desafiando as expectativas do público em relação à arte. A utilização de novas tecnologias, a incorporação de elementos efêmeros e participativos, a desconstrução de narrativas preestabelecidas e a ênfase na interação entre obra, espaço e espectador são apenas algumas das estratégias adotadas por artistas contemporâneos para expandir os limites da expressão artística.

Figura 31 - O “eu” espectador

Fonte: Cindy Sherman, *Untitled #359* (2000).
Autorretrato C-Print, 76 x 50 cm. Nova York, EUA, Coleção Metro Pictures.

Cindy Sherman (1954 -), fotógrafa e diretora de cinema, reúne em suas criações capturas conceituais que desenvolvem em forma de fotografias. No caso acima, um autorretrato, Sherman descobriu sua habilidade e criatividade comunicativa ao introduzir no diálogo com o fruidor um questionamento estético e social. A escolha pela fotografia, obra intermediada pela máquina, permitiu a apropriação de imagens, ou objetos da cultura massa, e deles estabelecesse questionamentos que iriam além da própria definição de arte. Como no caso da *Picture Generation*, (movimento dos anos 1970 que questionava a originalidade diante da cultura de massa), Sherman se posicionasse como mediadora em um diálogo de representatividade feminina enquanto buscava entender, junto ao fruidor, as relações entre o artista e a cultura.

Com Sherman, a ressignificação dialógica da imagem, apresentada pelo Impressionismo, imposta pelo Dadaísmo, atentada por Benjamin, *profetizada* por Campos e Eco, finalmente atinge um momento explícito de soltura de padrões. Essa

polissemia da imagem foi o que abordei até o momento, pautada na dualidade semântica entre representação e imaginação.

Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. o outro contém a imagem mental simples, que na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. [...] A continuidade ocidental na polissemia dos conceitos de imagem pode ser ilustrada através da comparação entre o raio de significado de *eikon* na antiguidade e uma definição tipológica das imagens na língua falada. Para os gregos, *eikon* significava todo tipo de imagem, desde pinturas até estampas de um selo, assim como imagens sombreadas e espelhadas. Estas eram tidas como naturais, aquelas como imagens artificiais. Além desses fenômenos usuais, o conceito de imagem compreende também a imagem verbal e a imagem mental. Uma outra distinção encontrada é aquela entre a imagem e o modelo. Através dela, a oposição entre a imagem e o seu objeto de referência, entre o ser e o parecer. (Santaella e Nöth, 2020, p. 30 - 31)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O assombro se utiliza da forma, da deformidade ou da falta de formas para expressar o invisível, o que não pode ser visto, mas que se apresenta implícito no instante do choque. Nos levando a perceber que em qualquer das três formas de composição ou movimento artístico dentro do qual os artistas, apresentados como exemplo, se propuseram criar, o assombro sempre aponta para a revelação e comunhão de *algo*. Através da experiência estética, o assombro fornece uma percepção fugidia da invisibilidade como reconhecimento do próprio ser no *outro*, como resultado de uma evolução do pensamento humano que busca, não o reconhecimento do ser no mundo, mas o reconhecimento do ser como parte do mundo.

Depois que os pré-socráticos investigaram o princípio (*arché*) da *phýsis*, a Ontologia grega concentrou-se no ser como essência (*eídos*) e como substância — o que cada ente é em si, a sua identidade e permanência —, apreendido por um ato de visão intelectual do *espírito* (*nous*). No ser-à-vista (*Vorhanden*), descoberto pela razão, assentou, desde a Filosofia platônica, a concepção de realidade. A razão alcança o inteligível (*nóeton*), do conhecimento fundamentado. Quanto mais verdadeiro esse conhecimento, tanto mais são independentes dos sentidos as noções que o exprimem, visando, além dos gêneros das coisas nas definições e as categorias, o *supremo inteligível*, isento de mudança, “fonte primitiva do conhecimento e da verdade”. (Nunes, 2012, p. 89)

Partindo desse referencial, de compartilhamento existencial, tanto da arte quanto do homem, no mundo, em que criatividade artística, objeto e produto de comunicação do artista expressa uma ideia de tudo que acontece ao seu redor, podemos inferir que a criação artística passa por referenciais dinâmicos, que compõem sua existência, baseados em argumentos ou objetos de assertividade respaldados em experiências caracteristicamente *singulares* diante do objeto artístico.

Um objeto é peculiar e predominantemente estético, gerando prazer característico da percepção estética, quando fatores determinantes de qualquer coisa que se possa chamar de experiência singular se elevam muito acima do limiar da percepção e se tornam manifestos por eles mesmos. (Dewey, 2010, p. 140-141)

Lyotard (1993), compreendia que o sublime criaria uma experiência de impotência por estar diretamente subordinada ao sensível puro, que obedeceria, por sua vez, a uma “lei do Outro”, esvaziando o sublime de qualquer competência de julgamento já que estaria restrito à passividade. Deslocando o sublime de sua posição de choque de experiência primária, para a posição de condutor de mão única, impedido de julgamentos. O choque gerador de significações.

Apesar de pontos de discordância entre o pensamento de Eco (1969), apresentado anteriormente e Lyotard, como a abordagem semiótica vs. pós-modernismo: Eco com sua abordagem semiótica e sua crença na existência de estruturas universais subjacentes à produção e à recepção das obras de arte; Lyotard, frequentemente associado ao pós-modernismo, questionador da existência de tais estruturas universais e enfatizador da diversidade, da fragmentação e do caráter contingente das práticas culturais. Valorização da racionalidade vs. crítica à razão: Embora Eco reconheça a importância da razão e da lógica na interpretação e na produção de significados, Lyotard adota uma postura mais crítica em relação à razão moderna, destacando suas limitações e seus aspectos opressivos. Essa diferença de enfoque pode gerar discordâncias em relação à compreensão do papel da racionalidade na experiência estética. Porém, percebemos que mais do que discordâncias, há entre os pensadores pontos de simetria em suas ideias.

4.1 Concluindo

Elementos como assombro, invisibilidade, beleza, imaginação, compõem a forma comunicativa a ser lida, distinguida e apreendida, tanto do que se apresenta visível ou palpável aos sentidos imediatos, como do objeto apenas tangível.

Para cada imagem percebida há uma infinidade de imagens invisíveis, construídas em um carrossel de subjetividades que visam apontar objetividades, mas, objetividades próprias do ser que frui a obra. Segundo Adorno (1970a):

Uma obra de arte abre os olhos ao espectador quando exprime enfaticamente algo de objectivo e esta possibilidade de uma objectividade não simplesmente projetada pelo espectador possui seu modelo na expressão da melancolia ou

da serenidade, que se obtém na natureza, quando não é vista como objecto de ação. (Adorno, 1970a, p. 32)

Para Adorno (1970a, p. 11) “Para ser objecto de uma experiência total, toda obra de arte exige pensamento e, por conseguinte, a filosofia, a qual nada mais é do que o pensamento que não se deixa travar”. Estabelecida a condição: pensamento, estabelece-se também termos para as condições necessárias para a experiência da arte. Merleau-Ponty desvenda a importância da investigação fenomenológica guiada pela estética e a obra de arte, como por seus elementos, em um pensamento filosófico, para o entendimento do objeto artístico de maneira racional ao afirmar: “a aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade” (Merleau-Ponty, 2022, p. 18).

A proficuidade do discurso amplia-se de uma metafísica positivista, centralizada no entendimento de criação a partir da valoração do *juízo de gosto* kantiano, com centralidade do objeto artístico no conceito de gênio, para uma busca da intensidade intuitiva da comunicação aberta econiana, que permite a polissemia de fazeres e entendimentos, como abre possibilidade de novidades em qualquer tipo de apresentação, meio ou configuração expressiva da arte. Autoriza o assombro a expandir sua capacidade de conferir *substância* à invisibilidade. A respeito dessa mudança de perspectiva Eco (2023) desenvolve:

A observação de uma obra de arte concerne, de fato, às qualidades estruturais de uma coisa *em sua relação conosco*; ou seja, ao exame das estruturas objetivas e das reações individuais que elas suscitam. Estamos numa dimensão muitíssimo diferente daquela científica: aqui não é preciso despir-se dos próprios desejos, opiniões, gostos, para basear-se em instrumentos omniaceitáveis, mas, ao contrário, fazer dos próprios desejos, opiniões e gostos o instrumento para verificar que relação de necessidade eles estabelecem com as estruturas formais que os estimularam. Enfim, também não será preciso desconfiar quando, em vez de levantar muitas preocupações de objetividade, as anotações das mais pessoais e bizarras reações diante das coisas de arte se tornam matéria de comunicação: visto que as coisas de arte postulam reações, pode ser lícito elevar sua descrição a matéria de discurso. (Eco, 2023, p. 50)

O que não pode ser “visto” na obra de arte, o *algo* invisível de sua fenomenologia, é elemento de composição e o próprio conteúdo intrínseco da essência humana, embutidos na criação artística como atitude narrativa:

A razão, nas obras de arte, é razão enquanto gesto: as obras de arte, tal como a razão, sintetizam não com conceitos, juízos e raciocínios — estas formas, quando aparecem, são na arte apenas um meio subordinado — mas através do que nelas se passa. (Adorno, 1970, p. 81)

O assombro como fenômeno, é o que permite à filosofia, à estética ou à fruição, o tempo precisamente necessário para a apreensão do *algo que fala* ao sensível. Ao espantar-se o sujeito interrompe o fluxo de considerações diretas a respeito da obra e predispõe-se para investigar o que o incomodou. Em operação igual a da filosofia transcendental que coloca a facticidade:

[...] em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. (Merleau-Ponty, 2022, p. 1)

Acredito que aquilo que podemos ver na arte é também algo que aprendemos a ver, distinguir e que, mesmo invisível ou faltante, pode ser compartilhado pelo artista através de sua criação ao utilizar recursos de comunicação que possibilitem o espectador extrair da obra artística o reconhecimento de uma experiência estética que, é a própria definição de arte, conforme nos aponta Dewey (2010, p. 125) “o desenvolvimento esclarecido e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa”, em que a completude se dá a partir da estrutura formal das artes e seu impacto sobre o espectador.

Segundo Dewey (2010) a própria arte se apresenta como a experiência suprema, resultado de uma negociação entre o *eu* e o *mundo*. Suas características ou expressões não existem até serem presentificadas pelo observador que conferirá à obra o título de arte, resultante do entendimento de um processo relativo a seus próprios interesses, que recria os passos empregados pelo artista, como seleção, simplificação, iluminação e condensação.

Nesse viés, Eco (2023) coloca o artista como criador de produto concebido e produzido pela intenção do que deseja comunicar, para observação e apreciação de outros. A criação, tanto quanto a observação e apreciação, desenvolvem-se em um campo subjetivo, em que a obra de arte supera a imitação da realidade sem tocá-la.

A obra de arte desperta no espectador questionamentos de ordem mais ampla do que aquele oferecido pela circunstância de horror da observação da realidade. Trata-se de objeto construído através da intenção de seu criador. Para Eco (2023, p. 50) “A observação de uma obra de arte concerne, de fato, às qualidades estruturais de uma coisa *em sua relação conosco*; ou seja, ao exame das estruturas objetivas e das relações individuais que elas suscitam”. O que atrai o espectador é a tensão que o convida a pensar sobre a obra de arte, como objeto de arte, o ato de encontro pessoal com a obra.

Para alargar o panorama do reconhecimento e apreensão de significados percebidos da obra, como inatos do ser humano, em concordância com Gombrich (2007), podemos afirmar estes são, segundo Santaella e Nöth (2020) “semiogenéticos a favor da não arbitrariedade das imagens”, validando a biologia na busca do vantajoso para a sobrevivência.

Nós não tratamos o nosso mundo de forma neutra. Como ocorre com os animais, a sobrevivência do ser humano também depende de coisas como signos reconhecíveis que lhe são de grande significado. Dessa forma, fomos programados de tal maneira a procurarmos objetos que nos são necessários ou perniciosos e cujas configurações nos agradam mais do que outras. positivamente, a nossa capacidade de reconhecer um objeto parece estar ligada à sua relevância biológica, o que faz com que, nos objetos que nos são importantes do ponto de vista biológico, baste uma vaga semelhança para provocar essa reação. (Gombrich, 1981, p. 281 *apud* Santaella e Nöth, 2020, p. 37)

O olhar conduz a uma inquirição a respeito da percepção do mundo e o processo de separação que levaria a importância da informação para o armazenamento, se dá fora de nosso controle. Assim a percepção passa por um processo em que o ato de recebimento da informação, anterior ao interpretativo, se dá de forma inconsciente, mas cria toda uma rede de ligações que propiciará as relações conscientes que levarão ao entendimento do objeto. Algumas informações simples, como cores, odores ou sons, parecem se mesclar com maior facilidade ao

campo da percepção criando um vínculo sentimental de disparos que conduzem a memórias afetivas.

Alguns artistas exploram com maestria a percepção dos sentimentos despertados. Outros buscam a coexistência oferecida entre a obra e a representação da ideia expressa para compor o sentimento que desejam transmitir. Ativando no âmago daquele que aprecia a obra a memória subjacente de experiências próprias, e a partir disso o compartilhamento de um passado.

Como vimos anteriormente, obras de arte apresentadas, utilizam-se de formas diferentes de *material convencional* para acessar e conduzir a percepção do espectador, sem que para isso se neguem ou se anulem. Acredito que atinjam o assombro por caminhos diferentes. Consequentemente, o assombro pode ser entendido como percepção do *a priori* do ser no signo artístico. Acredito que a melhor explicação para tal ideia venha de Adorno (1970b), e resume a relação entre obra, artista, espectador e função.

Se é percebida de modo estritamente estético, não o é portanto de uma maneira correcta. Só quando se sente ao mesmo tempo o outro da arte como um dos primeiros estratos da experiência é que esta pode sublimar-se e resolver a implicação na matéria, sem que o ser-para-si da arte se transforme em alguma coisa de indiferente. A arte é para si e não o é; subtrai-se-lhe a sua autonomia, mas não o que lhe é heterogéneo. (Adorno, 1970b, p. 19)

A fruição resultaria de conclusão racional entre signo, objeto e materiais convencionais. Depositando o entendimento do ser no reconhecimento racional do contato com a realidade, que só se completaria na conclusão de contato com o objeto, a terceiridade signica peirceana. Uma restrição completa e negativa do assombro, não compactuada com Peirce (1992).

Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (*seu interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (*seu objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*. (Peirce, 2010, p. 74)

O contato com o sensível e a capacidade de prazer, seja no belo ou no feio, segundo a peculiaridade convencional de cada indivíduo, a meu ver, não torna a estética um instrumento desprovido de complexidade, operando como crítica banal.

Não perde sua *função*, definida por Rancière como, mais do que examinar as “maneiras de fazer”, inclui “maneiras de ser sensíveis”, “um regime geral de visibilidade e de inteligibilidade da arte e um modo de discurso interpretativo pertencente ele mesmo às formas desse regime”. (Rancière, 2023, p. 26).

Nesse ambiente a mente humana é tomada como próprio objeto na tentativa de entendimento, pois o contato primeiro, aquele que desperta a faísca inicial desencadeadora do conhecimento, com sua imediaticidade e capacidade de absorção, se tornam parte do processo inerente na composição do conjunto, ao qual se agrega, a experiência do artista, tornando a primeiridade peirciana o início de uma cadeia desencadeada a partir de instrumentos e objetivos próprios de cada um.

Nessa cadeia de contato, obtenção e retenção de informação, a alteridade¹¹⁷ se apresenta como ponto de enfrentamento entre o que se obtém, novo, e o que já fazia parte de sua constituição, convenção, gerando indicadores para o próximo passo para o entendimento. Funcionando como poder heurístico que resultaria em concepção da Natureza¹¹⁸ desenhada lógica e harmonicamente para o entendimento, a partir das possibilidades fenomenológicas, de *aparecer*¹¹⁹.

Assim, a realidade pode ser entendida como:

A possibilidade de dar voz a cada um deles é uma das consequências da interfacialidade entre a Semiótica e o Pragmatismo sob o pano de fundo do universo amplo das classes de experiência trazidas pela Fenomenologia peirciana. (Ibri, 2020, p. 24)

O assombro, afirmo, faz parte dessa categoria de primeiridade e possibilita a extensão do entendimento para novos caminhos, criando possibilidades interpretativas, de não passividade. Reconhecido como componente da primeiridade, conclui-se, o contato está livre de preconceitos, seu conteúdo se abre sobre objetos do universo tais como se apresentam. São nas fases seguintes que surgirão, após confrontos, na segundidade e conclusões próprias na terceiridade, os dados

¹¹⁷ Na filosofia: diferenças nos resultados de material dialético de ideias.

¹¹⁸ Manifestação fenomenológica em que a realidade do objeto se apresenta em conjunto a outros elementos afirmativos de existência.

¹¹⁹ No sentido utilizado por Ibri, a palavra respeita o ideal hegeliano de essência daquilo que existe, diferencia-se de ser, participando do fenômeno como componente afirmativo de existência determinado pelo meio.

componentes da opinião objetiva do observador, o que não torna o sublime/espanto mero condutor, já que a meu ver é componente imprescindível na junção de julgamento para a compreensão da obra de arte.

Fato que reforça a necessidade da experiência estética, que permanece essencial para o reconhecimento da complexidade de todo e qualquer objeto artístico e seus elementos. Tal reconhecimento da complexidade da experiência estética, de natureza complexa e multifacetada, enfatizam a importância de considerar as múltiplas camadas de significado presentes na arte e na cultura, assim como a pluralidade de discursos e narrativas que influenciam a percepção estética, seja desconstruindo narrativas, criticando teorias de visões unificadas da história, da verdade ou do progresso ou simplesmente fruindo um objeto.

Sem, no entanto, excluir as contribuições de outros pensadores, que independente de aceder ou contestar, o assombro e o sublime na arte, aparecem como experiência estética reveladora do invisível. Em todos os autores apresentados está enfatizada a importância da experiência estética na revelação de significados e na provocação de um *assombro* diante da realidade. A multiplicidade de interpretações, mesmo quando tratamos comparativamente Heidegger e Eco (a título de exemplo), reconhecem a capacidade da arte de revelar aspectos ocultos e profundos da existência humana. A própria arte apresenta-se como objeto de assombro.

As teorias apresentadas até aqui, visam cada qual a seu modo, desafiar uma noção interpretativa definitiva. Abrem possibilidades de perscrutar na obra de arte uma infinidade de construções e desconstruções do objeto. Retira de um único modo de olhar a soberania sobre o todo e possibilitam a percepção da invisibilidade. Quando pontos discordantes e em comum oferecem panoramas das convergências e divergências entre as abordagens em relação à arte, à estética e ao assombro diante do mundo contemporâneo, desenlaça-se a apreensão da fixidez monocular.

Acredito que seja na multiplicidade de interpretações, na natureza polissêmica da arte e da linguagem, que o invisível possa ser entendido, como um reflexo da complexidade da experiência humana, um real contato com o sublime, “ultrapassando qualquer medida da sensação.” (Danto, 2020, p. 172).

A sublimidade das coisas nada tem a ver com um conhecimento especial. É interessante que isso seja análogo a algo que Kant diz sobre a experiência do belo nada ter a ver com conceituar aquilo que experimentamos como belo. Achamos algo belo antes de saber qualquer coisa sobre ele [...]. (Danto, 2020, p. 179)

A falta de medida professada pelo autor, por sua vez, está apoiada em Kant *apud* Danto (2020, p 187) “O sublime é isto, a mera habilidade de pensar, a qual demonstra uma faculdade da mente que ultrapassa qualquer medida da sensação” Aplica-se a todas as categorias artísticas e nelas desenvolve-se como ápice da experiência estética. É essa “faculdade” da mente que ultrapassa a sensação (a mesma responsável por aplicar e reconhecer o assombro), é a mesma encarregada pelo reconhecimento do invisível, sob qualquer meio ou forma que se apresente.

Sem fugir do principal pensamento norteador desta dissertação, a filosofia, podendo brincar com possibilidades de asserção ou falseamento de um silogismo, concludo assim:

*Se o assombro é experiência estética.
E a invisibilidade é elemento do assombro.
Logo, invisibilidade é experiência estética.*

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- ADORNO, Theodor W. **Experiência e criação artística**. Edições 70, Lisboa, 1970a.
- _____. **Teoria estética**. Martins. Fontes, São Paulo, 1970b.
- ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo**. Argos Editora da Unochapecó, Chapecó, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Companhia das Letras, São Paulo, 2006.
- ARISTÓTELES. **Ética a nicômaco**. Nova Cultural, São Paulo, 1996.
- BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena história da arte**. Papyrus Editora, Campinas, 1999.
- BAUMGARTEN, A. G. **A lógica da arte do poema**. Editora Vozes, Petrópolis, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tempo Universitário, Rio de Janeiro, 1967.
- _____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Editora Zouk, Porto Alegre, 2012.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Edições 70, Lisboa, 1988.
- BINI, Edson. **Platão - diálogos III (socráticos): Fedro (ou do belo); Eutífron (ou da religiosidade); apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma). Edipro, São Paulo, 2008.**
- BODEI, Remo. **As formas da beleza**. EDUSC, São Paulo, 2005.
- BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. Edipro, São Paulo, 2021.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Editora Globo, Rio de Janeiro, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. *In*: CAMPOS, Augusto et alii. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1959 - 1960**. Duas Cidades, São Paulo, 1975, p. 30 - 33. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7552173/mod_resource/content/0/1953%2C%20HC%2C%20A%20obra%20de%20arte%20aberta.pdf. Acesso em: 09 maio 2024.

_____. **Galáxias**. Editora 34, São Paulo, 2004.

CUMMINGS, E. E. **Complete Poems: 1904-1962**. Edited by George J. Firmage. Used with the permission of Liveright Publishing Corporation. Copyright © 1923, 1931, 1935, 1940, 1951, 1959, 1963, 1968, 1991 by the Trustees for the E. E. Cummings Trust. Copyright © 1976, 1978, 1979 by George James Firmage. Disponível em: <https://poets.org/poem/r-p-o-p-h-e-s-s-g-r> Acesso em: 29 ago. 2024.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. Martins Fontes, São Paulo, 2020.

DESCARTES, René. **Discurso do método / as paixões da alma**. Nova Cultural, São Paulo, 1996.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Editora 34, São Paulo, 2020.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34, São Paulo, 2008.

_____. **Que emoção! que emoção?**. Editora 34, São Paulo, 2021.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Editora Record, São Paulo, 2023.

_____. **A estrutura ausente: Introdução à pesquisa semiológica**. Editora da USP, São Paulo, 1971.

_____. **Nos ombros dos gigantes**. Record, Rio de Janeiro, 2018.

_____. **Obra aberta**. Perspectiva, São Paulo, 1969.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1981.

FREIRE, Márcio. **Um lance de dados nunca abolirá o acaso – dossiê**. AllPrint Editora, Belo Horizonte, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. Perspectiva, São Paulo, 2021.

GRASSMANN, Marcelo. **40 anos de gravura**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1984. Disponível em: <https://www.nucleomarcellograssmann.org.br/o-artista> Acesso em: 26 jul. 2024.

GRASSMANN, Marcelo. Trechos da entrevista de Marcelo Grassmann à equipe da pinacoteca do estado em 22. 08. 84. In: _____. Marcelo Grassmann: **40 anos de gravura**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1984. p. 19-21. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/marcelo-grassmann> Acesso em: 26 jul. 2024.

GULLAR, Ferreira. **Uma estética do assombro**. Blog IMS, São Paulo, 24, jun. 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/uma-estetica-do-assombro-por-ferreira-gullar/> Acesso em: 26 jul. 2024.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

_____. **A história da arte**. LTC, Rio de Janeiro, 2018.

GULLAR, Ferreira. **Uma estética do assombro**. Blog IMS, São Paulo, 24, jun. 2013.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o belo na arte. Martins Fontes, São Paulo, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Editora Vozes, Petrópolis, 2006.

_____. **A essência da verdade**. a tese de Kant sobre o ser. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1970.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Perspectiva, São Paulo, 2020.

HUSSERL, Edmund. **Investigações lógicas**. Nova Cultural, São Paulo, 1996.

IBRI, Ivo Assad. **Semiótica e pragmatismo** - interfaces teóricas, vol. 1. Cultura Acadêmica Editora, Marília, 2020.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Cultrix, São Paulo, [1969].

KHOURI, Omar. **O livro das mil-e-uma coisas**: textos breves sobre Comunicação, Semiótica, Artes, (ex-)videntes etc et al. São Paulo, Nomuque Edições, 2011. Disponível em: http://nomuque.net/mileumacoisas/livro_mileumacoisas.pdf Acesso em: 02 nov. 2024.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. Martins Fontes, São Paulo, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Papirus, Campinas, 1993.

LONGINO. **Do sublime**. Martins Fontes, São Paulo, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Martins Fontes, São Paulo, 2022.

_____. **O visível e o invisível**. Perspectiva, São Paulo, 2019.

MIGUEL, Julio Arrechea *et al.* **Dicionário de pintura** - séculos XIV - XVIII. Editorial Estampa, Lisboa, 2005.

NOSEK, Leopold. **A disposição para o assombro**. Perspectiva, São Paulo, 2017.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. Cultrix, São Paulo, 1968.

PAREYSON, Luigi. **Estética** - teoria da formatividade. Editora Vozes, Petrópolis, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. Martins Fontes, São Paulo, 1997.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Perspectiva, São Paulo, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis** - cenas do regime estético da arte. Editora 34, São Paulo, 2021.

_____. **Mal-estar na estética**. Editora 34, São Paulo, 2023.

_____. **O inconsciente estético**. Editora 34, São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento sonora visual verbal, aplicações na hipermídia**. Iluminuras, São Paulo, 2001.

_____. **Percepção** - fenomenologia ecologia semiótica. Cengage Learning Edições Ltda, São Paulo, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. Iluminuras, São Paulo, 2020.

SMITH, Adam. **Teoria dos sentimentos morais**. Martins Fontes, São Paulo, 2020.

SEGATO, Rita L. **Contra pedagogías de la crueldad**. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Editora Unesp, São Paulo, 2013.

TOLSTOI, Liev. **Kholstomér** - a história de um cavalo. Cosac Naify, São Paulo, 2013. E-book Kindle.

LINKS DE IMAGENS REFERENCIADAS

Figura 1 – Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503-1506). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa Acesso em: 24 maio 2024.

Figura 3 – Lygia Pape, *Ttéia 1 C*, (2002) Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-lygia-pape/> Acesso em: 25 jul. 2024.

Figura 4 – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Medusa* (1597). Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/medusa/FAFPqU12CekL8Q?hl=pt-BR> Acesso em: 17 jul. 2024.

Figura 5 – Anish Kapoor, *O Portão da Nuvem* (2006). Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/anish-kapoor/> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 6 – Antonio del Pollaiuolo, *Hércules Lutando com o Gigante* (1478). Disponível em: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1179945/> Acesso em: 27 out. 2024.

Figura 7 – Vincent Van Gogh, *A Noite Estrelada* (1889). Disponível em: <https://www.moma.org/artists/2206> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 8 – Hendrick Jansz ter Brugghen, *Bacante com Macaco* (1627). Disponível em: <https://www.getty.edu/search/?query=Hendrick+ter+Brugghen&page=1> Acesso em: 28 out. 2024.

Figura 9 – Peter Paul Rubens, *Minerva protects Pax from Mars* (1630). Disponível em: <https://www.nationalgalleryimages.co.uk/asset/1337/> Acesso em: 27 out. 2024.

Figura 10 – Gustave Courbet, *Le Désespéré* (1845) Disponível em: <https://culturalizando.blog/2021/08/05/gustave-courbet/> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 11 – William Turner, *O Castelo de Caernarvon* (1830-35). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-castelo-de-caernarvon> Acesso em: 08 jul. 2024.

Figura 12 – Giovanni Bellini, *Lamentação sobre o Cristo morto* (1500). Disponível em: <https://www.uffizi.it/opere/bellini-compianto-su-cristo-morto> Acesso em: 29 out. 2024.

Figura 13 – Rafael Sanzio, *Escola de Atenas* (1510). Disponível em: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/eventi-e-novita/iniziativa/Eventi/2017/nuova-luce-per-le-stanze-di-raffaello-dei-musei-vaticani.html> Acesso em: 29 out. 2024.

Figura 14 – Wassily Kandinsky, *Composição VII* (1913). Disponível em: <https://www.wassilykandinsky.net/work-36.php> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 15 – James Turrell, *The Light Inside - Série Tunnel Pieces* (1999). Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/james-turrell/the-light-inside-1999> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 16 – Mark Rothko, *Untitled (Black on Gray)* (1970). Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/3535> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 17 – Man Ray, *Violin d'Ingres* (1924). Disponível em: <https://www.manray.net/ingre-s-violin.jsp> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 18 – Dorothea Lange, *Migrant Mother* (1936). Disponível em: <https://panoramadelart.com/analyse/migrant-mother-nipoma-california> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 19 – André Kertész, *Chez Mondrian - Paris* (1926). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265046> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 20 – Claude Monet, *Reflets Verts (série Nymphéas)* (1926). Disponível em: <https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvres/reflets-verts-196304> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 21 – Eugène Atget, *Shop sign au Ré mouleur on the corner of rue des Nonnains-d'Hyères and rue de l'Hôtel-de-Ville*, (1899). Disponível em: <https://www.moma.org/search/?query=crime+scenes> Acesso em: 10 jul. 2024.

Figura 22 – Pablo Picasso, *Guernica* (1937). Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/guernica-1937> Acesso em: 24 maio 2024.

Figura 23 – Marcelo Grassmann, *Sem título*, (s/d). Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/marcelo-grassmann> Acesso em: 26 jul. 2024.

Figura 24 – Auguste Rodin, *Porta do Inferno* (1917). Disponível em: <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/gates-hell> Acesso em: 04 nov. 2024.

Figura 25 – Salvador Dalí, *A Persistência da Memória* (1931). Disponível em: <https://blog.musement.com/pt/pelo-mundo-com-8-pinturas-de-salvador-dali/#:~:text=A%20maioria%20de%20suas%20pinturas,Castelo%20Gala%20Dal%C3%AD%2C%20em%20P%C3%BAbol>. Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 26 – Marcel Duchamp, *Fountain* (1917), réplica (1964). Disponível em: <https://www.tate.org.uk/visit/ate-modern/display/materials-and-objects/marcel-duchamp> Acesso em: 26 jul. 2024.

Figura 27 – Página de livro, Poema “Grasshopper”, de E. E. Cummings (1954). Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7552173/mod_resource/content/0/1953%2C%20HC%2C%20A%20obra%20de%20arte%20aberta.pdf Acesso em: 24 maio 2024.

Figura 28 – Página de livro, <https://mostramulti.ufop.br/esta-edicao-2/> Acesso em: 24 maio 2024.

Figura 29 – Jeff Koons, *Balloon Dog* (1993). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/exhibitions/listings/2008/jeff-koons> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 30 – Andy Warhol, Brillo Box (1964). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81384> Acesso em: 14 jun. 2024.

Figura 31 – Cindy Sherman, *Untitled #359* (2000). Disponível em: https://pt.slideshare.net/edudacosta.foto/cindy-sherman-web?next_slideshow=true Acesso em: 14 jun. 2024.